



Primera edición en Teoría y Práctica del Arte: 2012

Edición: Dirección General de Publicaciones
del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

© Sarah Corona Berkin, coordinadora

D.R. © 2011 de la presente edición
Dirección General de Publicaciones
Av. Paseo de la Reforma 175
Cuauhtémoc, C.P. 06500
México, D.F.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Publicaciones.

ISBN xxxxxxxxxxxxxx

Impreso y hecho en México



Índice

Presentación. <i>Pura imagen: métodos de análisis visual</i> <i>Sarah Corona Berkin</i>	9
--	---

PRIMERA PARTE. ETIQUETAR

La construcción visual de la pobreza en el régimen discursivo de los programas sociales en México <i>Carlos Barba Solano</i>	21
Guía para el análisis visual del sujeto político. La fotografía étnica <i>Sarah Corona Berkin</i>	48
La imagen de los manifestantes en la fotografía de prensa <i>Ana Gabriela Bautista Parra</i>	67
Fragmentos de significación iconográfica: hacia un modelo de análisis discursivo de la interculturalidad <i>Myriam Rebeca Pérez Daniel</i>	87
El ciudadano Sánchez, letrado de Compostela. Elementos para el análisis de la imagen del patricio <i>Arturo Camacho Becerra</i>	113

SEGUNDA PARTE. NARRAR

Entre <i>María Mercedes</i> y <i>Rubí</i> : las mujeres según Televisa, 1992-2004 <i>Agustín Vaca</i>	141
El consejo práctico, un motivo lector <i>María Alicia Peredo Merlo</i>	175
Las diosas del amor, ángeles y demonios del cine mexicano <i>Patricia Torres San Martín</i>	200

TERCERA PARTE. REHACER

La imagen de las mujeres en postales de la primera mitad del siglo XX en México y su relación con la identidad y la afectividad <i>Zeyda Rodríguez Morales</i>	225
La fotografía y el imaginario de lo azteca: ¿rescate de la tradición o “ficcionalización” imaginaria? <i>Renée de la Torre</i>	265
El grafiti como discurso gráfico de la disidencia juvenil <i>Rogelio Marcial</i>	306
Poder ver paisajes: acercamientos metodológicos a imaginarios espaciales <i>Olaf Kaltmeier</i>	336
Bibliografía	352

Presentación

Pura imagen: métodos de análisis visual

Pura imagen no es lo mismo que imagen pura. La forma elegida como título del presente libro recoge de la expresión “pura imagen” la presencia envolvente que tiene la imagen en las sociedades modernas de Occidente. Decir pura imagen supone que todo es imagen, aunque también significa “sólo imagen”, situando a ésta en un registro que se opone a la realidad, la verdad y la autenticidad. Según el uso popular, pura imagen es lo que rodea a los seres humanos y es lo que los engaña.

En esta recopilación se piensa en la pura imagen más que en la imagen pura, por eso conviene hacer algunas aclaraciones previas. Las fotografías fijas y en movimiento poseen entre sus cualidades esenciales la de simular la reproducción idéntica de sus objetos. Parecen corroborar que son el doble del objeto fotografiado; “un mensaje sin código”, como define Roland Barthes al lenguaje fotográfico, pues aparenta ser el objeto mismo. La pura imagen simula ser imagen pura. Empero, por más realista que pretenda ser, la imagen es una construcción social (Bourdieu, Sontag, Burke). El interés de los investigadores de este libro por la imagen no sólo radica en desenmascarar un “engaño y la falsificación de la verdad”, sino también en desentrañar cómo se define lo visible en cada época histórica a partir de las imágenes que se crean.

Lo que se conoce del mundo: las formas de convivencia social o participación política, las relaciones familiares y amorosas están mediadas por la imagen que circula en el ámbito público, que comparte el espacio

privado y atraviesa los universos discursivos de las personas. En una de sus máximas, Barthes cuenta que el ilustrador estadounidense Saul Steinberg dibujó a su gato en una pared de la casa. En lo sucesivo, el felino se detenía siempre cerca de su imagen. Con este relato, el semiólogo francés concluye que ha operado una inversión “en el universo de Steinberg, la imagen es la que domestica a la cosa” (2001b: 120). Lo mismo se puede decir de la cultura visual occidental: disciplina los comportamientos y miradas de quienes viven en este cosmos.

Sin embargo, la construcción de las imágenes no es individual y de libre creación. Para ser comprendidas, sus realizadores se refieren a estereotipos y fórmulas que se encuentran plasmados en imágenes anteriores, así como en diversos discursos que circulan en el contexto. Aun cuando existen múltiples sistemas de comunicación visual (televisión pública y privada, cine comercial y de autor, publicidad, prensa gráfica), es posible observar que las imágenes del mundo social son muy similares. Pobres, mujeres y hombres, manifestantes, indígenas, guerras, héroes, ciudades, familias o niños son “tomados” en formas reiterativas. En esta obra se pueden encontrar ejemplos de varios casos.

El acoso del entorno social por parte de las imágenes que circulan en el espacio público, donde los sujetos se muestran en términos de normales / anormales, nosotros / ellos, u ordinarios / extraordinarios, subordina la diversidad y contribuye a su exclusión, a la aparición de fobias y paternalismos, al mismo tiempo que fomenta la admiración, el respeto y el deseo por ciertas opciones. La cámara y los fotógrafos han influido en cómo se ve el sujeto en el mundo, cómo reconoce su cuerpo y su hábitat, y quiénes son aptos para exponerse de más o hacerse invisibles.

En los diferentes artículos seleccionados para conformar el libro, se analiza el lugar que ocupa la imagen en la construcción de las relaciones sociales y de poder, y cómo narra, clasifica, selecciona y otorga sentido a la experiencia de la vida contemporánea. Se ofrecen distintas formas metodológicas para conocer las estrategias visuales que en la actualidad definen los conceptos de “mirar”, “conocer”, “sentir” y “creer”. Una nueva exploración de varios métodos de análisis tradicionales, como la historia del arte, la semiología o la comunicación, permiten aventurarse

a hacer distintas propuestas multidisciplinarias. Algunas de las preguntas que guían estos trabajos son: ¿qué es la imagen?, ¿cómo se relaciona con el poder?, ¿cómo se vincula con otros discursos?, ¿es posible alterar su sentido?

Punto de acuerdo entre los autores de este libro es que las imágenes, más que percepciones, son construcciones sociales, son signos y no constataciones de la realidad. Sin embargo, el concepto saussuriano de signo es insuficiente. La dificultad es que éste se define en su interior (significante / significado) y en su oposición con otros signos (su valor), pero no permite considerar cómo se relaciona con el exterior. Y es que la imagen participa de la vida social mediante ejemplos concretos, así como los sujetos participan de ésta por medio de las imágenes que su mundo les ofrece. La imagen es una forma comunicativa de extrema importancia y se construye en perpetua relación con las fuerzas exteriores y el orden visual presente al momento de hacerla, por lo que es imposible explicarla sólo de forma estructural.

Por otro lado, el problema de abocarse a la búsqueda de una ideología supone decidirse primero por la relación entre dicho concepto y la imagen. ¿De qué lado está la imagen? ¿Es infra o superestructural? ¿La ideología se esconde detrás de la materialidad o es la propia imagen que ejerce el poder? Por ejemplo, la fotografía satelital reciente de los territorios en guerra, ¿esconde la ideología un poder oculto y por eso es preocupante? O más bien, al circular en la prensa y los noticieros de televisión, ¿la imagen disciplina la mirada de todos para ver en la tecnología su omnipresencia y objetividad, así como para aceptar que es un registro de verdad y admitir de forma natural la vigilancia permanente desde el espacio?

La imagen satelital bélica no exhibe cuerpos humanos, cadáveres o sangre y dolor; pero en su retrato muestra la autoridad que tienen tanto la cartografía como la fotografía para crear la realidad. Susan Sontag rescata en su última obra las fotos de guerra por su capacidad de denuncia, y le adjudica al fotoperiodismo la manifestación de una opinión pública para el retiro de tropas estadounidenses de Vietnam. Sin embargo, en la actualidad, a diferencia de las fotografías del sufrimiento

humano, la imagen desapasionada y abstracta de los satélites se ha vuelto un testigo automático de lo que es la guerra y “enseña” una forma de mirarla y aceptarla.

Tampoco se puede obviar al interlocutor de la imagen, a quien va dirigida la creación icónica; esta misma lo contiene y determina la producción. Desde una posición perceptiva, el receptor no varía porque su órgano visual tampoco cambia, pero los argumentos vertidos en este libro exponen que la mirada es histórica e impacta de esa manera a la imagen. Así, al analizarla, se descubren los discursos anteriores (dispersos en el momento histórico sobre el género, color de la piel, edad, etnicidad, belleza, moda, objetos) y los discursos que se sabe conoce el receptor. Las relaciones de poder se explican de manera compleja donde la interacción de lo político, lo económico, las prácticas significantes y la tecnología se encuentran en la propia imagen.

Ahora bien, no hay un modelo de análisis que arroje el sentido de la imagen porque ésta carece de un sentido único. Por lo tanto, el modelo que se elija debe evitar unificar la significación o buscar “el verdadero” significado de la imagen. En esta obra se parte del interés de los investigadores por comprender una parte de la “galaxia de significados” propios de la imagen. Interpretar no es encontrar todos los sentidos, sino sacar a la luz uno o algunos, nunca únicos ni ocultos, secretos, sino un atisbo de lo que la imagen quiere decir y que está allí para comprenderse.

Sin embargo, la significación tampoco es del todo accidental. Pueden existir múltiples interpretaciones sin ser anárquicas, pues dependen de los saberes contenidos en la imagen y los del interlocutor. La variedad de significados no amenaza el sentido (aunque no sea sólo uno), ya que ambos (imagen y receptor), como se señaló, comparten ciertos códigos para comprenderse.

De puros análisis

Pura imagen está dividido en tres secciones. En la primera parte se presentan las propuestas metodológicas dirigidas a examinar los discursos cons-

truidos desde las políticas públicas de comunicación, entendidas éstas como las formas hegemónicas que construyen el orden visual. En este sentido, los artículos tienen que ver con el análisis de los sujetos políticos, actores etiquetados de manera visual desde el poder. La segunda parte contiene las proposiciones para el estudio de los individuos, quienes siguen siendo políticos, pero que se plantean a partir de la ficción. Las telenovelas, el cine y las revistas son fuente de construcción de la femineidad y sus características. Por último, la tercera parte está dedicada a los métodos que indagan la percepción que los sujetos cotidianos y comunes han construido o reconstruido a partir de las imágenes que se les ofrecen. Se examinan las formas que adquieren las imágenes pensadas en principio desde el poder, pero que luego son resignificadas y trastocadas por las personas.

El trabajo “La construcción visual de la pobreza en el régimen discursivo de los programas sociales en México”, de Carlos Barba Solano, estudia las cápsulas difundidas por la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol), a través de la televisión, para determinar cómo el discurso oficial hace visibles a los pobres.

La propuesta metodológica tiene la intención de indagar cuál es la oferta emocional de dichos productos, determinar si buscan inducir una respuesta moral ante la pobreza, o si por el contrario intentan trivializarla, vaciarla de contenido y peso moral. Por eso se exploran las imágenes documentales que integran las cápsulas, así como su articulación con los discursos orales y escritos que las acompañan. En todo caso la hipótesis de partida plantea que prevalece una estética del tedio, pacificadora y desmovilizadora, dirigida a observadores urbanos, quienes valoran que “la otra mitad de la sociedad” no constituya un riesgo, que sea inofensiva y controlable por las instituciones gubernamentales.

“Guía para el análisis visual del sujeto político. La fotografía étnica”, de Sarah Corona Berkin, plantea el lugar de la imagen en la construcción visual de los sujetos políticos marginados del espacio público. Como ejemplo examina las fotografías de indígenas que aparecen en la prensa, la publicidad, los libros de texto y el arte. Su método consiste en el análisis discursivo desde distintos niveles en los que se descubren los

eslabones de las imágenes con otros géneros fotográficos y no fotográficos. La intención es determinar las características visuales que se le otorgan a los diferentes sujetos para incluirlos o excluirlos del espacio público.

Por su parte, Ana Gabriela Bautista Parra, a partir del modelo comunicativo de Mijail Bajtín, expone que la producción del discurso implica una concatenación histórica de enunciados y plantea algunas reflexiones en torno al ejercicio del fotoperiodismo. La autora presenta como ejemplo, en su artículo “La imagen de los manifestantes en la fotografía de prensa”, un estudio de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), que a pesar de tratarse de un fenómeno particular, muestra que las imágenes no pudieron escapar de la confluencia de discursos y, por lo tanto, de la construcción de la imagen del colectivo manifestante.

“Fragmentos de significación iconográfica: hacia un modelo de análisis discursivo de la interculturalidad”, de Myriam Rebeca Pérez Daniel, sigue las pautas básicas trazadas por Barthes y toma una muestra de las ilustraciones de tres Libros de Texto Gratuitos para reconstruir la “tematización” propuesta en torno a la diversidad, la mexicanidad, lo indígena, lo rural y la escuela. Los resultados no sólo revelan el fenómeno de la significación creado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y una editorial independiente, sino que exponen un repertorio de sentidos incrustados en la imaginaria social mexicana.

El estudio de Arturo Camacho Becerra, “El ciudadano Sánchez, letrado de Compostela. Elementos para el análisis de la imagen del patricio”, analiza el retrato como recurso pictórico que proporciona elementos de identidad y prestigio en sociedades consolidadas en términos económicos. La representación de los héroes, si bien se origina en las antiguas culturas de Grecia y Roma, con el surgimiento de la burguesía adquiere una nueva relevancia durante los siglos XVIII y XIX en las pinturas de patricios europeos y americanos.

Su corpus de análisis son dos retratos de Prisciliano Sánchez, primer gobernador constitucional de Jalisco. Ambos lienzos fueron realizados después de su muerte y contienen los rasgos pertinentes del momento en que se realizaron. A partir de la genealogía de las formas

y de la iconología se explica el sentido político de estas obras. En la primera, como gobernante y pasaporte a la inmortalidad, se trata de la imagen del patricio para el álbum histórico de Jalisco, mientras que en la segunda, de la veneración al ciudadano legislador, es un símbolo del triunfo de la ley y la institucionalización de la autoridad.

Este primer apartado de *Pura imagen* ofrece imágenes que en distintos momentos y características son construidas por sujetos sociales aptos y no aptos para participar en el escenario político: pobres, indígenas, disidentes o héroes.

Los tres artículos de la segunda parte coinciden en el tema femenino. En “Entre *María Mercedes* y *Rubí*: las mujeres según Televisa, 1992-2004”, Agustín Vaca hace un análisis didáctico de los estereotipos femeninos y masculinos que aparecen en ambas telenovelas, no sólo de quienes encarnan a los protagonistas, sino de cada uno de los demás personajes que los rodean, para concluir con el tipo de sociedad que se recrea en estos melodramas. Se ven los patrones sociales que adoptan, cómo los transforman y de qué manera los devuelven a la vida cotidiana como producto televisivo, con el fin de tratar de develar la imbricación Televisa-gobierno mediante la concordancia de algunos de los mensajes que se pretenden subliminales y que se difunden tanto en los productos televisivos como en el discurso gubernamental.

Después, María Alicia Peredo Merlo, en su trabajo “El consejo práctico, un motivo lector”, presenta un estudio de las prácticas de lectura que se promueven mediante las imágenes que se encuentran en las revistas dirigidas a mujeres. Propone algunas categorías analíticas para dilucidar las concepciones de las fotografías y dibujos alusivos a féminas lectoras, con el fin de probar que en realidad la única lectura que se promueve es la de la propia revista. Con ayuda de una estrategia mercadológica de consumo, dicha publicación muestra que las mujeres leen porque sus páginas ofrecen todo tipo de soluciones a problemas diversos, sobre todo los relativos a las relaciones sociales y afectivas que enfrentan las féminas en su vida cotidiana.

Tratando de encontrar los referentes del mito de la mujer inocente-diabólica, Patricia Torres San Martín examina dos películas mexicanas

en las que el estereotipo de la *femme fatale* es patente. La propuesta del estudio “Las diosas del amor; ángeles y demonios del cine mexicano” tiene que ver con las herramientas narrativas que dilucidan la construcción de los personajes femeninos y los espacios públicos y privados que se les atribuyen en los filmes. Como parte del lenguaje cinematográfico también se analizan otros elementos: iluminación, movimientos de cámara y música de estas cintas.

Las imágenes del segundo apartado también muestran formas de etiquetar a los sujetos; sin embargo, a diferencia de la intención descriptiva e informativa de las del primero, estas imágenes privilegian la ficción narrativa.

La tercera parte del libro reúne un grupo de trabajos dedicados a la otra cara de la sociedad visual: ¿qué hacen los sujetos de la calle, los receptores de imágenes que también las construyen? Para responder esta interrogante se abordan propuestas metodológicas para analizar la construcción de imágenes desde el polo de quienes habitan el espacio público, pero no siempre tienen la visibilidad deseada.

“La imagen de las mujeres en postales de la primera mitad del siglo XX en México y su relación con la identidad y la afectividad”, de Zeyda Rodríguez Morales, escoge una práctica que era común en el país: el envío de postales entre familiares y amigos para saludarse cuando estaban de viaje, por los cumpleaños o en las fiestas decembrinas. Dentro del acervo disponible de tarjetas postales, esta autora analiza las imágenes que expresan de forma privilegiada el discurso sobre la afectividad y belleza femenina prevalecientes en la época.

El reverso de estas postales abre otra ventana al mismo fenómeno. Los mensajes escritos denotan las relaciones amorosas entre remitente y destinatario, dando voz a las amigas, los familiares, pretendientes y novios o novias. La exploración de ambos discursos, visual y lingüístico, le permite reconstruir la “ritualización” de los afectos para convertirlos en discursos que, desde lo privado, transitan hacia lo público, estableciendo una retórica definida en los mensajes y un catálogo de poses, expresiones y actitudes prototípicas.

El artículo “La fotografía y el imaginario de lo azteca: ¿rescate de la tradición o ‘ficcionalización’ imaginaria?”, de Renée de la Torre, se basa en un análisis del papel que la fotografía ha jugado en la invención de la tradición azteca, en particular en las danzas rituales conocidas como *concheras*. A lo largo de su texto se busca demostrar cómo la fotografía fijó, estandarizó y le dio fundamento fáctico de realidad a una imagen misticada de lo azteca.

La investigadora propone un método aplicado al álbum de fotos de un importante artífice de la estética conchera, que combina distintas fases del estudio de la imagen y el recurso de la historia oral para recuperar de forma cronológica las fotografías y poder realizar una reconstrucción estética de las imágenes en diálogo con el extratexto: en relación con los regímenes discursivos nacionalistas de la época, de la producción fotográfica de Luis Márquez y del análisis analógico con el arquetipo de Cuauhtémoc plasmado por el pintor Jesús Helguera.

Por otro lado, “El grafiti como discurso gráfico de la disidencia juvenil”, de Rogelio Marcial, parte de la premisa de que ninguna imagen refleja con nitidez la realidad social en la que fue producida, pero que tampoco proyecta sólo la imaginación de su creador, sino que todas las imágenes se sitúan en puntos intermedios entre ambos extremos. Su texto se acerca a los referentes simbólicos y de sentido a los que jóvenes cholos y *taggers* recurren para la creación de sus “murales”, sin perder de vista el contexto sociocultural de una ciudad como Guadalajara, México, espacio urbano en el que sucede la puesta en escena del grafiti de estos actores.

Para finalizar, Olaf Kaltmeier explora en “Poder ver paisajes: acercamientos metodológicos a imaginarios espaciales” la relación entre imagen y espacio por medio de diferentes actores. Como ejemplo se analizan los cuadros que representan la sierra ecuatoriana, enfocando el paisajismo de principios del siglo XX con el óleo *Trabajos en el ferrocarril en Chiguan* (1907), de José Grijalva, el arte indígena de las llamadas “pinturas de Tigua”, y un cuadro de Francisco Toaquiza (2004). Este artículo parte de la interpretación compositora hasta la sociosemiótica.

En *Pura imagen* se encuentran métodos, técnicas y aplicaciones a diferentes temas relacionados con lo visual. Los autores comparten de manera generosa sus pasos metodológicos para abordar problemas actuales. La propuesta general es una invitación al estudio de los discursos icónicos que se producen de acuerdo con ciertas reglas sociales. Se identifican las imágenes por su pertenencia a un modo de lo sensible, a una forma de aparecer de los sujetos y las cosas, relacionados con proyectos políticos hegemónicos y otros usos. Si bien el análisis que requiere cada investigación es imposible someterlo a una receta, en este libro se proponen guías flexibles, aplicables a distintos objetivos, temas y medios, para llevar a cabo un trabajo de interpretación crítica de la imagen.

Sarah Corona Berkin
Guadalajara, Jalisco

PRIMERA PARTE
ETIQUETAR



La construcción visual de la pobreza en el régimen discursivo de los programas sociales en México

Carlos Barba Solano

Introducción

En México “la pobreza” a nivel conceptual y “los pobres” a nivel discursivo se han convertido en el centro de la cuestión social.¹ Esto obedece no sólo a su enorme peso demográfico (casi 50 por ciento de la población), sino a la carga de temores sociales e ilegitimidad política que su mera existencia plantea al Estado.

De manera paradójica, el enorme segmento de la sociedad mexicana excluido del mercado es situado a un tiempo como una amenaza política potencial, como una enorme distorsión que plantea dilemas morales al Estado y la sociedad, y como el centro de un imaginario social compartido por funcionarios de gobierno y por quienes no son pobres.²

¹La cuestión social alude de manera conceptual a la articulación de discursos, imaginarios sociales y conceptualizaciones teóricas y técnicas para definir los temas que exigen una intervención pública, es decir, aquellos que tematizan la política social y establecen una agenda y un horizonte simbólico de carácter sociopolítico (véase Barba, 2010).

²La pobreza está en el centro de la visión social del Estado, como antes lo estuvieron el empleo industrial o la construcción de derechos y garantías sociales para los trabajadores (*idem*).

La importancia de la pobreza en los discursos, las políticas y programas gubernamentales ha hecho que regular a los pobres sea considerado un tema estratégico para la legitimación del Estado, no sólo en términos de la agenda política social, sino en términos simbólicos.³

A los abundantes discursos oficiales sobre esta temática se suma desde hace dos décadas la producción de una serie de *spots* caracterizados por grandes dosis de ambigüedad en lo relativo a sus propósitos y al sector social al que se dirigen. El objetivo de este trabajo es analizar uno de estos productos simbólicos, que habitualmente son contratados por agencias públicas y producidos para su difusión tanto en la televisión como en el cine o en el Internet. El gran tema de todos los *spots* es la acción del gobierno para hacer frente a la pobreza.

El tipo de análisis planteado aquí no es común en el campo de la política social; a pesar de ello, resulta importante si se considera que los discursos publicitarios constituyen uno de los mecanismos mediáticos con mayor capacidad para incidir en los imaginarios sociales, en las decisiones de consumo y en las elecciones políticas, aunque dicho impacto no se puede establecer a priori, sino como producto de un trabajo empírico.

En todo caso, la hipótesis inicial es que en el *spot* denominado *El caminante* (Reyes, s.f.), de la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol), prevalece una estética pacificadora y desmovilizadora que se olvida de los beneficiarios de los programas sociales y se dirige a los observadores urbanos de clase media, quienes presumiblemente valoran que “la otra mitad de la sociedad” no constituya un riesgo, sea inofensiva y controlable por las instituciones gubernamentales.

³ Como lo señala Émile Benveniste, la facultad de simbolizar se refiere a la posibilidad de recrear lo real a través de signos, de comprender los signos como referidos a lo real y también a la posibilidad de establecer una relación de significación entre una y otra cosa. Éste es el centro del pensamiento y de la comunicación, no se puede pensar lo que no se puede decir (1971: 26-28).

Análisis de los discursos retóricos

La perspectiva teórica general que se emplea en este trabajo se funda en un aspecto muy importante que caracteriza al corpus empírico que se va a analizar: se trata de productos diseñados con fines publicitarios, elaborados en el marco de una campaña para legitimar acciones gubernamentales. El otro aspecto fundamental es que, a diferencia de la fotografía fija, los *spots* son imágenes en movimiento, es decir, cortes móviles.

Respecto al corpus empírico, se debe abordar como elemento de una retórica que combina discurso oral y escrito, imágenes y sonidos fabricados con la intención de persuadir a alguien de algo. Como señala Heinrich Lausberg (1993), un discurso retórico es un conjunto articulado de conceptos y formas lingüísticas que son empleados para conseguir el efecto que es pretendido por quien las utiliza en una situación particular.

Para algunos autores, esta práctica de argumentación y persuasión frecuentemente enfatiza la negación, la exhibición de lo que es negado. También vale la pena señalar que cada pieza retórica se puede concebir como una versión particular de argumentos culturalmente organizados que expresan un sentido común. Así, cada maniobra argumentativa constituye un momento parcial de un universo ideológico en el que se generan enunciados que tienden a reproducir dicho universo (Billing, 1991).

Aunque el material que se aborda forma parte de una campaña publicitaria realizada durante un periodo preciso y se inscribe en el marco de un programa social específico, sus contenidos son un tanto ambiguos. Por ello, para decodificar este corpus se asume una perspectiva semiótica.

El análisis semiótico permite considerar a los *spots* como textos que enuncian algo, mediante una combinación de elementos lingüísticos, sonoros e icónicos. En el *spot* que se analizará más adelante el público no es explícito, tampoco lo es la intencionalidad del mensaje, por lo que ambos aspectos se deben descifrar por medio de este enfoque.

Lo que se requiere desentrañar es lo siguiente:

- ¿Cuál es el mensaje?
- ¿Cuál es la intencionalidad subyacente de los productores?
- ¿Qué elementos integran el texto?
- ¿Quiénes conforman el público implícito?
- ¿Cuáles son las dimensiones lingüística y discursiva de las imágenes-movimiento?⁴

Todas esas preguntas sitúan en un contexto análogo al de los discursos verbales. En el caso de los discursos visuales también se utilizan signos que no articulan palabras y conceptos, sino imágenes y conceptos, abstracciones que son distintas a los objetos materiales que representan, evocaciones que categorizan la realidad y la organizan. Parafraseando a Émile Benveniste, es posible afirmar que los signos visuales son mediatisantes, pues tornan una experiencia interior o un acontecimiento exterior en algo accesible a otros (1971: 26-30).

Al seguir una perspectiva lingüística se puede decir que un signo es el resultado de la asociación de un significante (en este caso una imagen) y un significado (concepto); entre ellos se establece una simbiosis, son las dos caras de esta moneda. El significante es la traducción visual de un concepto, el significado es el correlato mental de una imagen. Ferdinand de Saussure⁵ señalaba que: “La lengua es como una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido [para el caso: la imagen] es el reverso; no se puede cortar el anverso sin cortar al mismo tiempo el reverso” (citado en Benveniste, 1971: 52).

Por su parte, Benveniste (*ibid.*: 63-70) expone que se usa el lenguaje, cualquier lenguaje, para pensar y decir lo que se piensa. Esto recibe forma cuando se enuncia, sólo así. La lengua, cualquier lengua, moldea toda expresión posible. El lenguaje y el pensamiento son inseparables y son mutuamente necesarios, es imposible decir lo que no se piensa, es impo-

⁴Para analizar estas dos dimensiones, resulta de gran utilidad la obra de Benveniste (1971).

⁵Precursor de la lingüística y del estructuralismo moderno, junto con Roman Jakobson, Sergei Karcevsky y Nikolái Trubetzkoy.

sible pensar algo que no se puede decir, o como ocurre con las enunciaciones que interesan en el presente trabajo: expresar de manera visual.

Siguiendo con la paráfrasis de Benveniste, se puede afirmar que el lenguaje visual re-produce la realidad, es decir, ésta es producida de nuevo por medio de este lenguaje. Los discursos visuales hacen renacer los acontecimientos y las experiencias de éstos; quien mira capta primero el discurso y después el acontecimiento. El productor del discurso presenta una realidad visual, el público recrea esa realidad (*ibid.*: 26).

Para analizar el lenguaje visual se tienen que considerar dos niveles: el lingüístico y el discursivo. En el primero es posible descomponer las imágenes en porciones cada vez más reducidas,⁶ mientras que en el segundo se deben articular con otras imágenes.

Dado lo anterior, es posible afirmar que este lenguaje tiene una naturaleza doble: se puede descomponer en elementos visuales de nivel inferior, pero también cuenta con elementos significantes que entran en contacto con unidades de nivel superior. Las unidades de nivel superior son el equivalente visual de una frase verbal (en este caso agrupa imágenes), y en su interior cada imagen no es un segmento porque las frases son un todo dentro del cual las imágenes que lo constituyen no necesariamente significan lo mismo que cuando se consideran elementos autónomos (*ibid.*: 118-123).

Comprender esto permite pasar de un nivel lingüístico a otro discursivo; de un nivel formal a otro donde el centro es el sentido. Las frases ubicadas en el universo del discurso son segmentos, pero se deben considerar unidades completas portadoras de sentido y referencia, que significan algo y se refieren a una situación real (*ibid.*: 124-129).

Lo anterior es particularmente claro en el caso de los *spots* para cine, televisión o Internet que, como se ha dicho, son cortes en movimiento (especie de frases constituidas por imágenes) que es necesario analizar como unidades para desentrañar su significado.

⁶Para luego relacionarlas con los demás elementos presentes de forma simultánea en un enunciado (relación sintagmática) o con los demás elementos mutuamente sustituibles (relación paradigmática) (*ibid.*: 118-119).

Las imágenes-movimiento

Éstas no responden al modelo de percepción natural subjetiva. Sus centros son inestables, sus encuadres varían, por eso generan una percepción particular, ya sea objetiva, subjetiva o combinada; las imágenes-movimiento muestran acciones en formatos grandes o pequeños, que algunas veces tienen una dimensión afectiva (Deleuze, 1984: 26, 98-100, 131).

Es posible hablar de percepción subjetiva si lo que se ve es visto a través de los ojos de alguien que forma parte del conjunto de las imágenes, mientras que en la percepción objetiva las cosas son vistas desde la perspectiva de alguien exterior al conjunto (*ibid.*: 109-110).

Las imágenes-acción de gran formato sitúan a los actores como antagonistas frente al medio ambiente en donde se ubican (viento, desierto, llanura) y son dramáticas. Las de formatos pequeños sugieren el contexto (un tren cuya llegada sólo se ve por las luces que pasan por el rostro de una mujer o imágenes eróticas apenas sugeridas) y tienden a la comedia (*ibid.*: 203-205, 227-228).

Por su parte, las imágenes-movimiento que tienen una dimensión afectiva muestran rostros en primer plano. Gilles Deleuze señala que a un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas: ¿en qué piensas? o ¿qué te pasa, qué tienes, qué sientes? (*ibid.*: 133). Por todas esas características, se requiere analizar a imágenes-movimiento como un conjunto, y eso es lo que se intentará.

Semiótica más allá del análisis de contenido

El punto de partida de este trabajo es que las imágenes no son un reflejo de la realidad, sino sistemas de signos vinculados con el contexto socio-cultural donde se encuentran inmersas. Dan testimonio de la mirada de quien las produce, pero son ambiguas y polisémicas, por eso es necesario descifrarlas y contextualizarlas (Burke, 2001: 234-237).

Para ello, resulta de gran utilidad el análisis semiótico, perspectiva que intenta interpretar mensajes y que concibe las imágenes como textos

organizados con una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor (Barthes, 1995: 11).⁷ La tarea de este tipo de razonamiento es trascender el análisis de contenido, en este caso la imagen-acción en sí misma, poniendo atención en cómo ésta es codificada para poder interpretarla.

La pertinencia de un análisis semiótico aplicado al lenguaje de la televisión⁸ ha sido abordado por Stuart Hall en un trabajo clásico (2004), en el que señala que los productos televisivos son mensajes, vehículos simbólicos organizados mediante la aplicación de códigos dentro de un discurso. Es decir, estos mensajes se constituyen atendiendo reglas de un lenguaje, en este caso, el de la televisión.

Desde la perspectiva de este autor, ningún acontecimiento o ítem desnudo se puede transmitir por la televisión sin que antes asuma una forma determinada dentro del lenguaje de este medio, de ahí la pertinencia del enfoque semiótico.⁹ En eso consiste precisamente el primer nivel connotativo de este tipo de análisis, que se refiere en sentido estricto al mundo de los símbolos y sus códigos (*ibid.*: 231).

Sin embargo, Hall alerta sobre la necesidad de vincular esa perspectiva con las estructuras políticas y sociales, así como con la cultura, es decir, indica que hace falta un segundo nivel connotativo: incluir las relaciones sociales en el proceso comunicativo (*ibid.*: 218). La razón de esta exigencia es factible ponerla en términos relativamente simples: aunque las estructuras productoras televisivas originan los mensajes, éstos son configurados también por un sistema sociocultural y político.

En un primer momento, las empresas de televisión deben emitir un mensaje codificado en forma de discurso comprensible para los televidentes, y por eso lo configuran de manera profesional. De esto depende

⁷La fuente emisora es el grupo de técnicos que producen la imagen, el medio receptor es el público que mira la imagen y el canal de transmisión es en este caso la televisión.

⁸Que es el medio de comunicación masiva en el que se suele presentar los *spots*.

⁹La semiótica (signos no lingüísticos) y la semántica (signos lingüísticos) se definen como el estudio de los signos, su estructura y la relación entre el significante y el concepto de significado. Un signo (del griego *seméion*) es todo lo que se refiere a otra cosa (referente); es la materia prima del pensamiento y, por lo tanto, de la comunicación.

en parte que el mensaje pueda producir un efecto; entonces, en principio requiere ser percibido como algo con sentido para que el público pueda decodificar un significado.

Para el presente trabajo, el sentido está dado por el formato del mensaje, es decir, por el hecho de que el vehículo utilizado es un *spot*, o sea, un producto diseñado con fines publicitarios, no informativos.

Cuando los mensajes tienen un efecto, cualquiera que sea el formato, influyen, entretienen o instruyen. En el caso de los *spots*, si son efectivos, persuaden. Sin embargo, como se verá más adelante, las consecuencias perceptivas, emocionales, cognitivas, ideológicas o de comportamiento son muy complejas, entonces es imposible asumir a priori resultados unívocos.

De hecho, usualmente no hay simetría entre la codificación y la decodificación de un mensaje televisivo, por lo que se registran distintos grados de entendimiento o de malentendidos en la recepción de lo que se emite. Para Hall carece de valor realizar una lectura conductista, mediante el clásico análisis de contenido de los mensajes televisivos, debido a que múltiples estructuras median la lectura de un producto simbólico (*ibid.*: 222).

Para empezar, es difícil determinar cuál es el mensaje que se está emitiendo; falta elaborar un análisis que ponga en juego al conjunto de estructuras que producen su sentido, porque en cada mensaje hay un rango de significados determinados por distintas estructuras. Algunos son dominantes, otros subordinados. Por ello, nada puede asegurar que el público adoptará el significado preferente escogido por el productor (*ibid.*: 225).

De manera muy llana es posible afirmar que, además de considerar lo que es denotado por el mensaje, se deben incluir en el presente análisis los elementos que lo connotan, las piezas que abren y amplían su significado, que van más allá de lo que está en sentido estricto contenido en él. Como se ha mencionado, esas piezas son latentes y forman parte de códigos técnicos y de otras órbitas discursivas.

Se requiere estar alerta porque los signos televisivos parecen más transparentes de lo que en realidad son. Hay algo de naturalismo en su

presentación; asalta al mirarlos la sensación de que son lo que asemejan, independientemente de que reduzcan a dos dimensiones aquello a lo que se refieren. Según Hall, esa naturalidad experimentada por los televidentes se explica porque los tipos de percepciones utilizadas para decodificar esos mensajes son mucho más universales que las lingüísticas. Esto significa que por lo regular hay mayores competencias visuales que lingüísticas entre los espectadores para comunicarse al interior de un grupo social (*ibid.*: 228).

Para ampliar el campo de connotación

En los *spots* de los programas sociales que interesan para el presente trabajo, es evidente que en el primer nivel connotativo se mezclan la solicitud y la intención de quien los paga, con la intervención profesional de los técnicos que los producen. Para el caso se utilizan dos formatos: uno mayor, de amplio dominio público, propio de los *spots* de carácter comercial, y otro menor, de carácter documental, informativo, vinculado con otro tipo de mensajes, cuyo propósito no es persuadir.

Esta mezcla es curiosa porque, como lo señala John Tagg, la retórica de la documentación (al menos en el ámbito fotográfico) establece un halo de conocimiento científico, un formato que intenta establecer efectos de verdad que se contraponen a la retórica de la fotografía comercial o a la publicidad (1988: 21-25).

Sin embargo, saber esto es insuficiente; los casos analizados se sitúan en un terreno más intrincado de lo que parece, están asociados cuando menos con otro campo de significado en el que compiten distintos discursos para determinar cuáles problemas de la vida social exigen una consideración pública y justifican una intervención del Estado.

Ese ámbito simbólico en el léxico de las políticas públicas se conoce como “la cuestión social”, y se puede definir como el espacio donde se articulan los discursos, imaginarios y conceptualizaciones teóricas y técnicas que intentan establecer un horizonte para justificar las acciones sociales del Estado (Barba, 2010).

El tema de la pobreza y de los pobres desde luego se codifica en el campo de la cuestión social, y se tratan de imponer clasificaciones y lecturas legítimas sobre los distintos aspectos de este tópico. En ese orden dominante se sitúa la presente exploración empírica, aunque no es un campo unívoco o incuestionable, tal como lo predice Hall.

Los mensajes televisivos que se van a analizar están enmarcados en esta esfera connotativa, en la que hay preferencias de lectura institucionalizadas, así como propósitos que no son explícitos de parte de quienes proponen y contratan la producción de estos *spots*.

La nueva cuestión social y el objetivo de este trabajo

Al igual que en las películas de Hollywood sobre el Oeste estadounidense, el tema no es la violencia sino una serie de estereotipos morales sobre los roles masculinos y femeninos, la profesionalización y la personalidad.¹⁰ En el caso de los discursos oficiales sobre la pobreza el tema no es, desde luego, que el Estado esté comprometido a sacar a todos los pobres de la pobreza; la lectura implícita es otra: regular la pobreza, vigorizar un orden social que todo lo apuesta al mercado y al consumo.

Con esta interpretación se hace referencia a lo que Zygmunt Bauman (2001) ha denominado “el miedo ambiente”: la pobreza concebida como el infierno de quienes no son ciudadanos, trabajadores, compradores o propietarios. Para ese discurso, quienes habitan en el infierno de la pobreza son usados de forma simbólica para mantener a raya a los asustados miembros de los sectores medios y a quienes aún tienen tra-

¹⁰Stuart Hall sostiene que los *westerns* del cine de Hollywood se basan en una economía moral que privilegia el rol masculino sobre el femenino y que construye la idea de heroísmo sobre la base del profesionalismo de los héroes, más que alrededor de sus reacciones irracionales o violentas. Por eso rechaza la tendencia reiterada a interpretar esos filmes a partir del análisis simple de su contenido. Para él, detrás de esas historias hay una economía moral que connota el sentido del mensaje (2004: 227).

bajo. La intención es lograr que acepten de manera resignada la flexibilización y precariedad laboral, impotentes y pasivos, ante la amenaza de convertirse en consumidores fallidos, trabajadores del sector informal, nuevos pobres urbanos, etcétera.

En este contexto discursivo los pobres son ubicados, retratados, idealizados o estigmatizados. Ese marco es muy pertinente para desentrañar el sentido de las piezas visuales que más adelante se analizarán, porque ellas, a través de la televisión, el cine o el Internet, hacen visibles a los pobres, los hacen legibles y los ponen a disposición del público que recibe los mensajes audiovisuales con una intencionalidad oscura, relacionada de forma vaga con las estrategias de legitimación gubernamental.

Por ello la intención, como lo propone Susan Sontag (2006), no sólo es indagar cuál es la oferta emocional de dichos productos, sino también averiguar si buscan inducir una respuesta moral ante la pobreza, generar una “epifanía negativa o positiva”, o si por el contrario intentan trivializarla, vaciarla de contenido y de peso moral. La propuesta es desmenuzar cómo funcionan estos simulacros visuales y cómo se articulan con los discursos orales y escritos que los acompañan.

Metodología

Análisis retórico

Este tipo de análisis intenta desentrañar varias cuestiones: ¿cuál es el mensaje que se emite?, ¿qué es lo que se busca del receptor? y ¿cuáles son las figuras empleadas para presentar el mensaje?

En general, esta técnica consta de cinco pasos:

- Determinar el género del discurso retórico (en este caso de los *spots* que se analizarán). Desde Aristóteles se reconocen tres géneros: el epidíctico, que intenta censurar o elogiar; el judicial,

que intenta acusar o defender, y el deliberativo, que intenta persuadir o disuadir.¹¹

- Establecer la situación retórica, es decir, ubicar los temas sobre los que se quiere incidir, sean estas personas, eventos, objetos o relaciones.
- Desentrañar quiénes integran la audiencia retórica, que no se refiere a todos los escuchas o espectadores potenciales, sino a aquellos sobre los que se quiere influir.
- Detectar los constreñimientos a la acción discursiva, esto es, las creencias, actitudes, hechos e intereses que se intentan remover mediante el discurso retórico (Bitzer, 1968).
- Indagar y analizar cuáles son las figuras retóricas empleadas.

Análisis semiótico crítico

Este tipo de análisis se realiza en varios niveles: narrativo, comunicativo, visual y sociocultural. Los tres primeros se ubican en el primer nivel de la connotación, mientras que el cuarto corresponde al segundo nivel.

En el primer nivel se intenta determinar el tipo de estructura narrativa, esto es, dar cuenta de los elementos que articulan la narración: voz, punto de vista, componentes incluidos y enfoque utilizado. Todos estos elementos en conjunto estructuran la mirada del espectador, apelando a una visión “cercana o distante”, “cálida o fría”, “objetiva o subjetiva”, “comprometida o desapegada”.¹²

¹¹ La perspectiva aristotélica es revisada por Natalia Sáez (2003).

¹² La voz o las voces narrativas pueden hablar de forma anónima (en tercera persona, como meros observadores) y alejar a los espectadores de lo que se narra. También pueden hablar en primera persona (como participantes en la acción) para una mayor vinculación del auditorio con la trama presentada. El punto de vista de la narración fija desde dónde se mira lo que acontece. Esta perspectiva no necesariamente coincide con la voz narrativa. Cuando mirada y voz coinciden, la narración adopta una perspectiva externa, en la que el narrador no forma parte de la acción y sólo se conforma con presentar en un tono objetivo los elementos narrados. Al contrario, cuando la perspectiva coincide con la mirada del personaje principal, se

Dentro del nivel comunicativo se busca desentrañar cómo es presentado en el “texto” el emisor, esto es, establecer si es visible o invisible, implícito o explícito. En este nivel también se sitúan aspectos lingüísticos como el uso de modos verbales por parte de la voz narrativa: imperativo-pedagógico, subjuntivo-impersonal.

A nivel visual lo que se analiza es el tipo de iconicidad para producir verosimilitud, esto es, si se adopta un estilo documental, comercial, narrativo, o si se utiliza la voz en *off* para representar a la autoridad, etcétera.

Para finalizar, en el nivel sociocultural se analiza el texto para detectar la presencia icónica o lingüística de valores, conceptos o discursos sociales que se yuxtaponen o se articulan con el discurso visual. Éste corresponde al segundo plano de connotación, que en este caso se refiere a la cuestión social, de la cual ya se ha hablado.

El corpus empírico

Se ha escogido un *spot* que promociona una estrategia de política social del gobierno del presidente Felipe Calderón para hacer frente a la pobreza. Se titula *El caminante* (Reyes, s.f.) y aborda el tema de la reducción de la pobreza alimentaria. La elección se justifica no en términos representativos, sino porque permite analizar en detalle la estrategia actual.

habla de un punto de vista interno o subjetivo que privilegia un acercamiento emocional con el espectador. La segunda incógnita que se debe despejar es ¿qué o quién es observado?, ¿cuáles son las personas, objetos, paisajes que se encuadran en el discurso visual?, ¿cómo son enfocados estos elementos? Las posibilidades en este caso también son binarias: de forma externa, mediante la presentación visual de la fisonomía, ropa, gestos, particularidades corporales o lenguaje de los personajes, o de forma interna, esto es, escuchando o mirando sus pensamientos y sentimientos. Estas maneras de observar buscan inmiscuir o alejar a los espectadores de lo que es narrado.

Análisis connotativo

Elementos que integran el *spot*

Ya se ha dicho que las imágenes-acción están en movimiento, por ello se requiere analizarlas como un conjunto que discurre. El *spot* inicia con el sonido de una guitarra tocando una melodía lenta y un tanto monótona, la cual acompaña a todo el *spot*. La primera imagen que se ve es un plano general en una zona rural en medio de la sierra; en el centro aparece una cabaña construida con materiales precarios: paredes de carrizo y adobe, sin puertas visibles, con techo de lámina. En la segunda escena se aprecia a un niño indígena o campesino sentado en el porche semi-vacío de la casa, escribiendo o dibujando en el suelo de tierra, tal vez con una piedra. La música es acompañada por un sonido incidental: algo que rasca la tierra (véase las imágenes 1 y 2).

En la tercera escena, con el mismo fondo sonoro, es posible ver el rostro del niño: serio, triste, aburrido, sin nada que hacer, desesperanzado, pensativo. Ya en la cuarta se produce un acercamiento a los pies del niño que calzan huaraches y reposan sobre un piso de tierra, empolvados, mientras su mano intenta trazar algo. Poco después se muestra que, al igual que la casa, el niño también se encuentra aislado, no hay nadie a su alrededor (véase las imágenes 3, 4 y 5).

La sexta escena interrumpe la monotonía, pues la música aumenta de intensidad, ahora los sonidos incidentales son hojas de papel y una cremallera que se cierra. Se produce un cambio de escenario: se observa la habitación de una modesta casa de madera, pero con muebles, venta-



Imagen 1. Cabaña precaria en zona rural.



Imagen 2. Niño indígena rascando la tierra.



Imagen 3. El niño se aburre.



Imagen 4. Hace trazos en la tierra, para pasar el tiempo.



Imagen 5. Niño parece estar solo.

nas y cortinas, además de luz eléctrica y varios elementos estéticos (un sombrero y un morral en la pared, cuadros, paredes pintadas de colores brillantes y alegres). Al interior, un joven adulto, vestido con ropas de trabajo y aspecto urbano, hojea con decisión un documento, prensado en una tabla de madera, que alude a la obtención de datos, al trabajo de campo. Este joven se prepara para salir; guarda el documento en su mochila para llevarlo consigo y antes de abandonar la casa apaga la luz y cierra la puerta; avanza decidido a realizar su tarea, detrás quedan las macetas que adornan la entrada de la casa y el pueblo. Es de día, son las primeras horas de la mañana y el nuevo personaje lleva cachucha y chaleco (véase las imágenes 6 a 10).

Después hay un conjunto de escenas que presentan al joven avanzando con paso vigoroso por las calles del pueblo, tomando un camino



Imagen 6. Interior de casa en zona urbana.



Imagen 7. Joven alistándose para salir.



Imagen 8. A empezar un nuevo día.



Imagen 9. Joven cierra la puerta de su casa.



Imagen 10. Se ve al joven animado, dispuesto a trabajar.

ascendente en medio del campo, alejándose del pueblo, andando por un camino mojado de tierra y piedra. Se pueden ver sus botas de trabajo pisar los charcos, también se aprecia un logotipo en su chaleco y en su mochila, además se escuchan sus pasos y el sonido de los pájaros mientras la luz del sol brilla temprano por la mañana y el camino serpentea (véase las imágenes 11 a 13).



Imagen 11. El recorrido es largo.



Imagen 12. Por senderos desolados.



Imagen 13. La ruta no es fácil de recorrer.

En la siguiente escena se vuelve a ver al niño; sigue sentado donde mismo, pero ya es mediodía. Una gallina pasa y ahora el niño juega con una pequeña cuerda con un objeto amarrado en uno de los extremos, la gira sin mucho interés, y su rostro mantiene la misma expresión del principio (véase las imágenes 14 y 15).

Se vuelve a ver al joven, el sol ya está en su cenit, han pasado varias horas y este segundo protagonista abandona el camino, pasa por debajo de una cerca de púas, se escucha el sonido de los insectos aleateando y es posible apreciar un logotipo en su mochila cuando se agacha. Luego se interna en el campo, resuelto a seguir adelante, entonces se alcanza a vislumbrar el mismo logotipo en su chaleco. Poco después se aleja del camino y se interna en el bosque, frente a él se abre un paisaje monumental, dentro del cual se ve muy pequeño. Está al pie de la sierra,



Imagen 14. El niño ya se aburrió.



Imagen 15. No sabe en qué entretenerse.



Imagen 16. El joven parece confundido.



Imagen 17. Parece haber perdido el camino.

el campo es verde, los matorrales son altos, hay grandes árboles y la vista es imponente (véase las imágenes 16 y 17).

De regreso con el niño se le ve esperando, se ha puesto de pie afuera de la puerta de su casa y entre sus manos tiene un manojito de hierba con el que juega de manera nerviosa. Ahora su rostro denota preocupación, se ve alterado, expectante (véase la imagen 18).

Sigue el diálogo visual y el joven se interna cada vez más en la sierra, está un tanto confundido pero no perdido, reflexiona y se detiene un momento en su búsqueda; el sol cae a plomo, pero la interrupción da el tiempo justo para que se vean con claridad los logotipos de su chamarra y su mochila: se trata del distintivo del Programa Vivir Mejor de Sedesol. No hay duda, se trata de un funcionario operativo de esa dependencia, cumpliendo una tarea (véase las imágenes 19 y 20).

Por fin el funcionario resuelve la encrucijada y se dirige a la casa que se vio al principio del *spot*; casi invisible, se encuentra en medio de la sierra, inaccesible, detrás de unos árboles descomunales. El joven se dirige a la casa que parece de juguete a la distancia y poco a poco se alcanza



Imagen 18. El niño ahora parece expectante.



Imagen 19. El joven busca el camino correcto.



Imagen 20. Se trata de un funcionario de la Sedesol.



Imagen 21. Sabe bien a dónde se dirige.



Imagen 22. Va a la cabaña que parece deshabitada.



Imagen 23. Al acercarse, ve al niño sentado afuera de la cabaña.



Imagen 24. Saluda al niño.



Imagen 25. Se presenta con él y le dice a qué ha venido.

a ver al niño, sentado en la silla, escribiendo o dibujando en la tierra, tal como ocurría al inicio del *spot* (véase las imágenes 21 a 23).

Al llegar el funcionario de Sedesol saluda al niño, le tiende la mano, se pone en cuclillas, establece contacto visual, lo interpela, habla con él, lo hace reír. En la escena inmediata ya está de pie y también saluda al padre del chico que por primera vez aparece a cuadro, al igual que dos de sus hermanos; luego se une la madre, quien está embarazada, se sientan todos a la entrada de la casa y charlan de forma animada (véase las imágenes 24 a 28).



Imagen 26. El niño sonríe contento.



Imagen 27. El joven saluda a la familia completa.



Imagen 28. Toma la información que le permitirá inscribirlos al programa de gobierno.

Para la siguiente escena, toda la familia y el visitante aparecen sentados a la mesa, como debe ser, departiendo felices y comiendo. Después se ve de pie al joven de Sedesol, despidiéndose de la familia. Mientras se aleja, voltea, les hace un gesto de adiós con la mano y luego retoma de frente el camino y regresa con un rostro de gran satisfacción por la labor cumplida (véase las imágenes 29 a 32).



Imagen 29. Comparte con la familia la esperanza de un mejor futuro.



Imagen 30. Se despide de todos ellos.



Imagen 31. Promete resultados.



Imagen 32. Se aleja con la satisfacción de la misión cumplida.

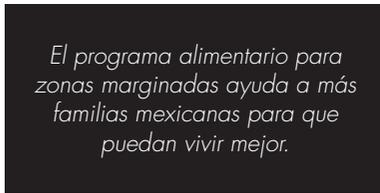


Imagen 33. Mensaje del gobierno.



Imagen 34. Sitio de Internet del emisor del anuncio.

Al final del *spot* aparece el siguiente letrero sobre fondo negro y con la música que nunca se ha interrumpido: “El programa alimentario para zonas marginadas ayuda a más familias mexicanas para que puedan vivir mejor”; después sigue el único momento en que aparece explícito el emisor del mensaje: Sedesol (véase las imágenes 33 y 34).

La narrativa y la imagen

Para realizar una primera lectura del *spot*, se analizarán una serie de aspectos, como el papel jugado por las imágenes sobre el entorno, el hogar, los personajes, su interacción con el medio ambiente y entre sí.

El entorno y la pasividad social

Las imágenes iniciales muestran el aislamiento, la situación de alta marginación en la que se encuentra la casa que se observa y la pobreza que enfrentan sus habitantes. Esta primera impresión se confirma con la presentación del niño, quien representa la marginalidad rural, que no corresponde en absoluto al ideal de clase media estereotipado por la televisión. Es claro que, en un contexto como el que se muestra, la niñez lejos está de vivirse como una etapa de alegría, juegos o actividad divertida. Los infantes aparecen como consumidores frustrados que carecen de los objetos más elementales, así sean los más humildes, simples o tradicionales juguetes (*i.e.*, una pelota, un balero).

La pobreza

Estas carencias, junto con el aspecto del chico y su baja emotividad, reafirman la condición de pobreza en la que viven los habitantes de ese hogar, la situación particularmente vulnerable que enfrentan los niños. El sinsentido existencial de la pobreza, la monotonía, la soledad, la falta de lazos sociales y de interacción familiar. Sin duda, esta imagen contrasta con el ideal mediático de la familia integrada, desayunando de manera animada en la cocina de una casa de clase media. Aquí el tiempo parece detenerse, como ocurre en una prisión, sin escapatoria, por ello el tono melancólico y repetitivo de la música de fondo.

Del tono documental al melodrama

Destaca en un primer momento el tono objetivo, frío, lejano, casi documental de la narración, lo que le da veracidad a algo que sólo es un simulacro. Esta primera impresión es interrumpida por una imagen intimista, subjetiva, insertada como un elemento dramático en algo que no parecía tener más que una intención informativa. La mirada fría, distante, es remplazada de forma gradual por otra cercana y cálida, y aunque nunca se pierde la perspectiva objetiva, siempre se mira desde fuera lo que sucede.

Luego irrumpe el mundo que existe por encima de la pobreza extrema: no muy lejos de ella, la distancia social parece infranqueable, aún mayor que la distancia física. El nuevo escenario lleva vida modesta y sugiere integración comunitaria, y aunque participe poco del mundo moderno, es decir, del acceso a servicios públicos o grandes lujos, ofrece una mínima visión estética.

También aparece la lejana presencia del gobierno personificado por el operador de un programa social, emisor implícito de este mensaje. Éste no es tan modesto como el nuevo escenario. Se trata de un sujeto definitivamente urbano, integrado a otro tipo de vida, ligado a espacios donde el poder produce diferencias, portador de recursos técnicos y conocimiento, emisario lejano de una propuesta de cambio.

La acción está a cargo de este individuo, dispuesto a cumplir con una tarea, a realizar su trabajo de campo con el vago apoyo de las prácticas sociológicas o antropológicas. Su quehacer está ligado a la voluntad, a la decisión de enfrentar las dificultades que sea menester. Esto contrasta con la pasividad del niño, y la narración pone a los dos personajes en una situación antagónica.

El tono narrativo se aleja de manera gradual de lo documental y se acerca a lo melodramático, adquiere un tono de *western* vinculado con el trabajo social. Se presenta a los dos personajes principales como opuestos, producto de realidades antagónicas: uno desde la pobreza rural, el otro empleado urbano; uno pasivo y sumido casi de forma irremediable en el nihilismo, el otro activo y decidido a actuar.

La imagen-acción de gran formato

Las imágenes presentadas durante el recorrido realizado por el funcionario de gobierno en su tránsito hacia el hogar marginado recuerdan la descripción que hace Deleuze acerca de la imagen-acción de gran formato: un medio ambiente englobante, un personaje dispuesto a desafiarlo. Se trata de una representación orgánica en su conjunto, que incluye un desafío e implica el paso de una situación a una acción.

En este contexto, el montaje del *spot* muestra de manera alternativa dos polos que luego se ramifican. Dentro de un paisaje abrumador se ubica a los dos personajes: el primero, un niño confundido con el medio ambiente, dominado por su situación de aislamiento ratificada por la hostilidad de la naturaleza; un ser humano presentado como un elemento orgánico más, tan estático como un árbol, sin voluntad ni motivación alguna. El segundo, un joven urbano, portador de recursos, representante de un poder público, resuelto a producir una diferencia en la situación de aislamiento y miseria por medio de una “medicina social”.

Se plantean dos duelos de fuerzas. Uno, entre la naturaleza y el enviado del gobierno: joven, masculino, urbano, dispuesto. La imagen es casi romántica, pero nada sublime; aquí no triunfa la naturaleza, sino la voluntad de alguien ajeno al lugar por donde transita. El otro con-

fronta la situación en la que se encuentra el niño y la acción resuelta del joven, dispuesto a modificar esa condición, puesto no al heroísmo sino a intervenir.

La escena del chico parado junto a la puerta, preocupado por algo, ansioso, y el montaje que muestra sus manos y sus pies, confirman la impresión previa, la inminencia de una confrontación entre los dos personajes; es posible inferir que algo va a ocurrir, se ha producido una tensión imputable a la acción del segundo personaje que influye ya en el primero, se reanuda el flujo del tiempo y se desnaturaliza al primer personaje confiriéndole la capacidad de moverse, de experimentar sentimientos con intensidad.

El momento anticlimático

El proceso de internamiento del joven en el bosque, el imperativo de cumplir su misión y su dificultad para ubicar la casa del niño anticipa un momento climático, el encuentro de los dos personajes. Sin embargo, lo que ocurre es justo lo contrario, algo así como la magia de la política social: el hallazgo ocurre de forma suave, la presencia del enviado del gobierno todo lo facilita, se reinicia la interacción familiar, el diálogo, la alegría, la fiesta, se abre un nuevo horizonte.

Al final, la lectura es muy clara, se ha cumplido con la misión y la tarea, alimentar a las familias pobres que viven en comunidades marginadas que tienen un padre lejano: el gobierno federal a través de la Sedesol, dependencia que ha instrumentado una estrategia social denominada Vivir Mejor.

Conclusión: la connotación sociocultural y la retórica

¿Sobre qué quiere persuadir el *spot*? ¿A quién se dirige? ¿A quién elogia? Éstos son aspectos retóricos difíciles de dilucidar. El discurso es relativamente simple: la pobreza es algo lejano, la responsabilidad de los espec-

tadores es apoyar al gobierno para que haga su tarea y evite que los pobres enfrenten situaciones aún peores que el aislamiento y aburrimiento y se tornen en una amenaza para la estabilidad social, en un riesgo para la vida de quienes observan el *spot*.

¿Quiénes son los espectadores? Todos los que pueden acceder a la página de Sedesol en Internet, todos los que tienen televisión, todos los que pueden ir al cine; ningún pobre, de seguro ni siquiera los probables beneficiarios de esos programas sociales.

En consecuencia, el constreñimiento a la acción discursiva que se busca remover mediante este mensaje es la desconfianza, las dudas que genera la acción gubernamental, experimentadas por quienes libran la pobreza, por quienes integran los sectores medios y urbanos.

¿Por qué se debe confiar? Porque el *spot* parece ser un documento verdadero, una ventana que permite mirar en un ámbito que está vedado: las páginas de un diario de campo escritas por un técnico, por un antropólogo o por un sociólogo, puestas a disposición de un jurado que debe tomar una decisión, ¿el gobierno está haciendo su trabajo?

La respuesta, exigida por este *spot*, debe ser positiva, porque muestra que la Sedesol no sólo actúa de forma paternal, generando emociones y sentimientos positivos en los beneficiarios de los programas sociales, sino que consigue esto como producto de una pericia técnica.

Esta especialización libra a los espectadores de cualquier compromiso moral, los libera de la necesidad de intervenir, los invita a delegar la responsabilidad en los que saben y gobiernan: la tecnocracia. Este discurso contribuye a reducir la esfera pública, excluyendo la pobreza de ese ámbito por medio de su desplazamiento al campo de la pericia técnica gubernamental.

El mensaje es bastante claro: la pobreza solamente es un riesgo si no se apoyan los programas que se han desarrollado para regularla, para mitigarla. Si es así, en este caso el discurso retórico no sólo es deliberativo, sino también epidíctico, porque elogia a quien lo emite.

*Guía para el análisis visual del sujeto político.
La fotografía étnica*

Sarah Corona Berkin

En la tierra de Buda no existe la dualidad Belleza-Fealdad.

L'Esprit Mingei au Japon

Musée du Quai Branly

París, 2008

Las formas de ejercer el poder son múltiples y la represión es sólo la más evidente. La dimensión simbólica no es residual del poder, sino que modela el cuerpo de forma poderosa. El ojo ve, pero mira y comprende lo que observa conforme a los valores de la cultura. En otras palabras, no las ideas, sino el ojo se moldea para distinguir entre lo “feo” y lo “bonito”, lo “bueno” y lo “malo”, lo “normal” y lo “patológico”, lo “visible” y lo “invisible”.

Michel Foucault (1980) plantea que cada época marca una manera de nombrar y describir los fenómenos, estableciendo un orden al mundo que se reconoce como natural. La cualidad esencial de la fotografía es fijar una parte del mundo y simular que es éste, organizando así las formas de relacionarse con él. La mirada en Occidente, disciplinada por la imagen y, en particular, por la cámara fotográfica, permite ver ciertos objetos y hace invisibles otros, produciendo una percepción dócil de lo que se considera evidente para el sentido común aceptado de manera social y cultural.

A partir de la fotografía se aprende a reconocer quiénes son los débiles y quiénes son los legítimos poderosos y su fuente de autoridad. En

el presente estudio se examinan imágenes del indígena producidas por no indígenas. Se aprende a mirarlos desde la fotografía que se hace de ellos y de la forma en que se les “ nombra ” y jerarquiza en el ámbito social.

También se discuten algunas herramientas para el análisis de la fotografía desde una perspectiva discursiva. Se optó por un enfoque inspirado en Mijail Bajtín (2003), así como en Roland Barthes (1995), adoptando sus propuestas al reflexionar sobre el discurso visual. El presente análisis busca desmitificar la confianza en la fotografía como muestra del mundo real y verdadero. Para iniciar, se discute la especificidad de la perspectiva elegida, y luego se pasa a la descripción del modelo planteado con ejemplos de aplicación.

En el modelo seleccionado, la imagen es un discurso y no una representación, en el entendimiento de que la eficacia del discurso está en sí mismo y en las propiedades extradiscursivas que se encuentran presentes en él. Esta perspectiva discute con los análisis emanados de la lingüística estructural y los estudios que parten de la codificación exclusiva de la lengua (y no del habla) y de la ideología como componente superestructural, entre otros. La diferencia está en el énfasis que éstos ponen en el contenido. Por ejemplo, Teun Van Dijk adopta los conceptos de “ enunciado ” y “ enunciación ”, pero para hablar de ideología como un sentido que precede al discurso y que se expresa mediante él, es decir, el texto o la imagen enuncian un contenido que preexiste a la imagen y que preexiste al sujeto: la ideología dominante. Para Van Dijk, por medio de la imagen se expresan las ideologías de las diferentes clases sociales; en este sentido, los textos icónicos y no icónicos son producciones de sujetos determinados por sus condiciones de clase. Sin embargo, la paradoja es que las fotografías no esconden secretos, sino que dicen todo o parecen decirlo y así crean maneras de mirar el mundo.

En este sentido, el discurso no es una ideología superestructural que se debe revelar para comprender cómo se sostiene el poder. Esta forma de concebir a la imagen llevaría a oponer realidad y representación, materialidad e ideas, sugiriendo que las ideas y representaciones son las portadoras del poder. Más que ventana al “ verdadero ” significado ideológico, el discurso fotográfico comunica por qué está conformado por

una serie de enunciados que se reclaman como propios o que se conocen y comprenden.

El poder de la imagen no está en su revés o en su fondo, sino en su capacidad de transportar otros discursos que confirman su “autenticidad”. Una fotografía no es comprensible porque sea “copia de la realidad”, sino porque es un discurso ya conocido desde otros discursos icónicos y no icónicos. Por ejemplo, la imagen de una cena en la que un hombre se encuentra sentado en la cabecera, los niños sonríen y la mujer presenta los alimentos, comunica que es una familia feliz. Esta fotografía recoge y refrenda discursos que existen como naturales en el contexto de la sociedad occidental hegemónica: la felicidad de la familia biparental, la jerarquía masculina-patriarcal, los naturales cuidados maternos normales, las maneras de mesa occidentales y burguesas, etcétera.

De este modo, al analizar la discursividad es posible superar los conceptos de la imagen visual como omnipotente medio de manipulación ideológica, y del proceso de comunicación como un procedimiento lineal y mecánico para llegar a comprender la falta de inocencia de la imagen, que no esconde sentidos ocultos, pero sí estructura universos de creencias, formas de organizar el mundo y crea “nombres” o pautas para reconocer y concebir presencias étnicas, de género, clase social o de valores como la belleza, la felicidad o lo conmovedor.

Para la presente propuesta, “discurso” es:

- Un concepto aplicable a otras materialidades además de los textos escritos.
- Un conjunto de enunciados definidos por una dimensión comunicativa en la que aparecen las huellas de los discursos anteriores y posteriores (siempre hay un interlocutor presente en el discurso mismo).
- Una noción de naturaleza social que existe sólo en un contexto como parte de un proceso de comunicación (porque es siempre dialógico, nunca es el punto de vista de un hablante individual).

La construcción visual del sujeto político

Captar en imágenes cómo son “verdaderamente” los distintos sujetos sociales es una acción “positiva” del poder (Foucault, 1980). No se trata sólo de reprimir, aniquilar o desaparecer al sujeto que es inconveniente para el poder; también se busca caracterizarlo de tal manera que la estética fotográfica se vuelva su “verdadera” imagen y, con ella, otorgarle su lugar en la estructura social.

A estos individuos se les imponen etiquetas que los discriminan y excluyen de la política (una persona fotografiada sin cara, otra identificada como “maleante”, una mujer *Cosmopolitan* o un homosexual retratado como depravado no son sujetos de la política). Esta exclusión y discriminación no surge a causa de las distinciones naturales de los individuos, sino porque se les construye un nombre visual que connota diferencia y anormalidad.

En otras palabras, la variedad en términos sociales no es algo con lo que se nace, es un efecto de enunciación que conlleva jerarquía y relaciones asimétricas de poder. Nombrar a alguien como “otro” o “diferente”, caracterizándolo de forma biológica, estética o cultural, naturaliza las relaciones desiguales. La imagen juega entonces un papel muy importante porque “retrata la realidad” de los sujetos: muestra los que son superiores, salvajes o hermosos. Pero para ser “diferente” se necesita que otros no lo sean (se consideren “normales”) y que éstos lo designen como tal. La diferencia no es esencial, pues se nace con una identidad como los demás, nada mejor o peor. La discriminación en la enunciación misma (para el presente caso la fotografía) es la que construye a “los que son como uno”, y también a los otros, diversos.

Por lo tanto, fotografiar las diversidades culturales debe ser consignado de manera histórica, para que sea develado el origen de estas diversidades en las imágenes creadas y sean el centro del análisis las relaciones de poder entre los muchos heterogéneos. Se requiere concebir las diferencias de manera relacional y no como categorías independientes, ajenas a los sistemas de enunciación.

De esta manera, lo determinante es cómo y con qué características se fotografía al otro, y cómo se construye su otredad. ¿Cómo aparece fotografiado el indígena? O también el hispano, los homosexuales, las mujeres “normales” y las excluidas. ¿Qué carga valorativa acompaña la fotografía? ¿A qué se oponen? ¿Quién es el “no otro”, el normal? Con el concepto mismo de “otro” se construyen los binarismos: bueno / malo, dentro / fuera, racional / cosmogónico, normal / anormal, prescindible / imprescindible. La imagen tiene un papel fundamental en la construcción de las diferencias y la discriminación que se erige en los procesos repetitivos de “nombrar” (con fotos e ilustraciones) las otredades y oponerlas a las normalidades.

Formar el corpus

La representatividad construida al azar es una fórmula útil para mostrar la redundancia en la aparición o ausencia de ciertas imágenes o contenidos explícitos. Sin embargo, nunca revela la expresión visual de las relaciones de poder en la vida social. El número y el porcentaje son las formas menos adecuadas para representar un sistema de fuerzas simbólicas. Por ejemplo, si alguien se interesa en analizar cómo se construye el indígena en la narrativa de nación en México, seleccionar al azar una cantidad representativa de imágenes es un procedimiento que puede aportar una idea del número de fotografías de nativos en un medio y momento dados; empero, no necesariamente se tendrían las imágenes adecuadas para estudiar la expresión icónica, sus relaciones con otros discursos icónicos y no icónicos, o el “nombre visual” que le otorgan las políticas públicas y privadas a los indígenas en las relaciones de poder. Algunas fotografías elegidas por su pertinencia más que por su representatividad pueden constituir un corpus más productivo.

Dado lo anterior, para iniciar el análisis se requiere saber qué se investiga, formular unas preguntas y recabar un número adecuado de imágenes a partir de las cuales se constituya el corpus. En algunos casos, mientras mayor sea la cantidad de imágenes mayor será la certeza del

investigador al fundamentar lo que quiere explicar. En otros, un número mínimo de fotografías puede arrojar el material necesario para la investigación. La experiencia del analista es el mejor instrumento para llevar a cabo la reflexión.

Para Barthes, los límites del conjunto por investigar no se conocen por adelantado, por lo tanto, el primer paso de la investigación es definir el número total de imágenes. Todo corpus es una colección finita de materiales según una cierta arbitrariedad inevitable, aunque la búsqueda debe ser lo suficientemente extensa para que sea razonable suponer que los detalles sobre el tema de interés serán cubiertos. Se dice que el conjunto se satura o está completo cuando se observa que se ha reunido el material temático con sus constantes y contradicciones, con sus semejanzas y diferencias. El corpus se ha colmado cuando las recurrencias son cada vez más frecuentes y no aparece una novedad.

Precauciones metodológicas y los saberes del analista

La imagen es elaborada siempre por una sociedad y una historia. Por consiguiente, la comprensión de la fotografía también es siempre histórica y depende del saber social del analista. Cuando se mira una imagen se realizan tres procedimientos, los cuales el investigador debe poner al servicio del estudio y utilizarlos para comprender el discurso visual:

- Percepción por la lengua. La visión es de campos completos, desorganizada, caótica. Tiene que ser “hablada” para entender lo que se ve y así el lenguaje determina por partes lo que se mira. Se conoce a partir de la lengua y de las palabras con las que se identifica una imagen. El análisis en mucho dependerá de los vocablos que se tienen para nombrar lo que se ve. En el caso del presente análisis, los términos “indígena”, “indio”, “nativo”, “aborigen”, o bien “huichol”, “purépecha”, “yoreme” o “chol”, establecerán en gran medida la inteligibilidad de la fotografía.

- Conocimiento formal. Lo que se conoce del tema, los códigos culturales, el saber del analista. En las fotografías de indígenas: ¿en qué consiste la “huicholariedad”, la “quechualidad”, la “ilongotidad”?, ¿cuáles son las políticas educativas, de turismo, de población y tendencias artísticas con respecto al indígena? Ampliar el conocimiento formal, conocer los códigos culturales de la ciencia, de la literatura, de las clases sociales, de las políticas públicas, etcétera. Profundizar en los símbolos de la época, sobre todo del tema que se investiga.
- Controles discursivos (Foucault, 1980). Los canales por los que llegan las imágenes a sus destinatarios. No todas las fotos se miran en cualquier lugar, ni cualquier persona puede hacerlo. Hay imágenes “impúdicas”, “secretas”, “inadecuadas”, etcétera, que sólo ciertos lugares e individuos pueden mirar, sujetos autorizados para verlas e interpretarlas, y otras que están excluidas.

Las fotografías se publican acompañadas de textos que las transforman en nuevos mensajes. Los comentarios a pie de foto en la prensa, en los libros escolares o en los noticieros televisivos determinan “lo que vemos”.

Algunas imágenes tienen autor y otras no lo dicen, o bien unas están avaladas por sistemas científicos o artísticos y otras se presentan como “de la realidad”. El analista debe poner en duda los controles discursivos de la imagen y restituirles su carácter de creación social e histórica.

Lectura de la imagen en tres tiempos

La presente guía pretende analizar la fotografía en tres tiempos: los niveles de la denotación, la connotación y lo dialógico. El primero, también conocido como de la expresión denotada, consiste en desentrañar lo que se ve; el segundo, en conocer lo que “dice”, y el tercero, en identificar el diálogo con otros discursos icónicos y no icónicos, que hacen inteligible a la fotografía.

Primer nivel

Denotación

La imagen sugiere analogía con la realidad, todos se parecen a su foto, sin embargo, en los hechos existe una tensión entre el nivel denotado o “natural” y el connotado o “cultural”. El primero parece constatar el hecho real, pero la foto, más allá de los trucajes técnicos posibles, es una elección del fotógrafo. Ángulos, puntos de vista, temas, momentos y encuadres son elegidos con anticipación o en el instante en que se oprime el obturador. De esta manera, la denotación ya es una connotación, un mensaje construido entre lo visto por la cámara y el fotógrafo. La distinción entre ambos niveles es meramente con fines analíticos y puede ser útil como primer paso del análisis.

La denotación sugiere objetividad, aunque requiere de una lectura social. En este nivel se analiza la codificación del plano analógico de la imagen. Véase la imagen 1 de un indígena huichol tomada por Carl Lumholtz en 1897. Revisense los recursos técnicos y de las elecciones hechas por el fotógrafo. Obsérvese quién o qué aparece, sus poses, posibles trucajes técnicos o de elección de la toma, lo que se ve en el conjunto.

La imagen muestra al modelo en distintas posiciones, centrándose en la anatomía del indígena desde varios lados.

El encuadre puede ser abierto o cerrado. El primero y la profundidad de campo permiten observar el contexto, mientras que el segundo sitúa al sujeto fuera de la realidad social y natural. El encuadre en su selección de planos incluye y excluye. Los nombres de los planos pueden variar, pero giran en torno a las siguientes características:

- Plano general. Abarca todo el paisaje, se distribuye la atención por igual sin focalizar en algún elemento.

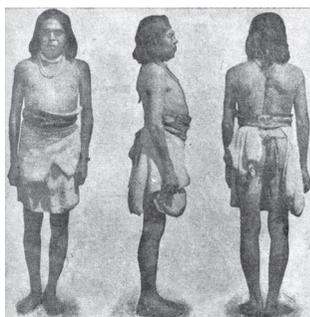


Imagen 1. Modelo indígena tomado por Carl Lumholtz entre 1890 y 1898.

- Plano medio. Se enfoca en el personaje, objeto o acontecimiento completo, se ve la actividad o presencia total.
- Plano americano. Parte desde la rodilla o cintura hacia arriba; facilita la identificación de un personaje.
- Primer plano. La atención se concentra más en ciertos detalles, se excluye el contexto y el objeto completo.
- Gran primer plano (*close-up*). El foco está en el detalle, dramatiza una acción o actitud.

La imagen 1 presenta en plano medio la anatomía del indígena descontextualizado de su entorno. El sujeto es pasivo elemento del fotógrafo.

Cada mirada que ofrece la cámara fotográfica permite la comunicación con el sujeto. ¿Él nos mira? ¿Nosotros lo vemos sin que nos mire? Susan Sontag dice al respecto: “al otro, incluso cuando no es un enemigo, se le tiene por alguien que ha de ser visto, no alguien (como nosotros) que también ve” (2003: 86).

Uno de los sujetos de la imagen 1 mira a la cámara, sin embargo, la composición, por los recursos y encuadres, enseña un “objeto” para ser visto y examinado. El reconocer una fotografía tiene que ver con objetos codificados de forma social: mobiliario, ropa, lenguaje corporal, expresión facial, entorno, etcétera. En las imágenes que aparecen en este artículo (salvo la imagen 11), se reconoce al indígena por su ropa, plumas o bordado.

Para la relación texto-imagen es fundamental el mensaje lingüístico. La función de éste puede ser de anclaje (frena las múltiples interpretaciones posibles frente a la imagen) o narrativa (cumple con hilar o completar la historia que relata la fotografía). En ambas situaciones la relación texto-imagen tiene la capacidad de:

- Inventar un significado a la imagen o producir otro significado distinto del que podría parecer denotado.
- Ilustrar y verificar el texto. Cuando la foto acompaña al texto parece ser el testimonio “exacto” del acontecimiento.
- Introducirse en la imagen. El llamado *iconotexto* se encuentra den-

tro de la imagen y sus funciones pueden ser de anclaje o narración. También permite acercarse al entorno cultural e histórico, como en el caso del grafiti, las etiquetas, los carteles y espectaculares que aparecen dentro de la foto.

Para seguir con el ejercicio, véase estas dos fotografías de indígenas, esta vez tomadas por ellos mismos.¹

En la imagen 2 se aprecian dos indígenas, en plano general, que miran a la cámara. Su ropa denota que son jóvenes huicholas. También se puede observar el contexto indígena rural, así como elementos de la cultura occidental. El iconotexto ofrece información sobre la presencia de publicidad transnacional. El color y diseño del anuncio muestran que fue realizado por aprendices. La imagen 3 se realizó en un encuadre abierto que permite ver el contexto y un joven en pose de lectura y escuchando su grabadora.



Imagen 2. Huicholes y publicidad.



Imagen 3. Lectura y música como modelo de entretenimiento.

Segundo nivel

Connotación

El objetivo en este nivel es diferenciar las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. La fotografía es un sintagma, es decir, un conjunto de elementos que relacionados “dicen” algo. El sintagma obtiene su sentido por los elementos presentes; en la fotografía,

¹ Se presentan estas imágenes como excepción y contraste con las fotografías que se hacen de ellos. Sobre el análisis de la imagen indígena desde los propios indígenas, véase Sarah Corona Berkin (2002).

cada elemento adquiere su valor en relación con los otros, y simula asociarlos de manera natural.

Por oposición, paradigma es un sistema de elementos que a diferencia del sintagma, aparecen como posibilidad de elección. Por ejemplo, en el paradigma de los retratos de personas, éstos pueden ser sonrientes, enfadados, distraídos, en distintas poses, diferentes ambientes, etcétera. El fotógrafo hace una elección paradigmática y la ejecuta en una imagen. Cuando fotografía al indígena sin cara, de espaldas o cubriéndose el rostro, se hace una elección paradigmática. El resultado es un sintagma que “dice” (connota) que el indígena es un objeto sin cara, voz, ni mirada, por lo tanto, sin agencia (véase las imágenes 4, 7 y 13). Dado que la elección paradigmática es invisible en el sintagma mismo, la fotografía simula ser lo natural.

Identificar las figuras retóricas ayuda a descubrir las elecciones paradigmáticas y las exclusiones en la construcción del sintagma, y prepara el análisis para el siguiente nivel.



Imagen 4. Colección de tehuanas de 1929.
Foto: Tina Modotti.

Figuras retóricas

De adjunción:

- Acumulación. Colmar la composición para acentuar el sentido.

En la imagen 5 la acumulación de personas y objetos del paradigma de la “indigenidad” aparecen para confirmar las actividades femeninas de la tribu: cuidar niños, cocinar en la fogata, curtir pieles, todo en un contexto “natural”.

- Oposición. El desequilibrio y el contraste como estrategia visual para agudizar el significado y dramatizarlo.

El contraste en la imagen 6 entre el torso desnudo, la madre que amamanta y el fondo europeo resaltan las diferencias entre “la civilización” y el mundo “salvaje”.



Imagen 5. Síntesis visual de actividades femeninas. Tarjeta postal. Foto: Heyn Photo, 1899.

De supresión:

- Sinécdoque. Muestra el todo por una parte.

En esta serie de fotografías de la imagen 7, vemos que en el bordado se subsume a la mujer nativa. La indígena es un bordado sin cara.



Imagen 6. Indígena amamantando a su hijo. Foto: Elías Ibáñez y Sora, 1904, Archivo General de la Nación.



Imagen 7. Rasgos característicos de diversas etnias. *México: diversidad de culturas*, Cemex, 1996.

De sustitución:

- Metáfora o la comparación sin el “como”.

En la imagen 8 se muestra la fotografía de unos niños para referirse a los huicholes. Éstos, a pesar de su participación política, en imagen son infantes.

- Hipérbole o exageración.

El encuadre de la imagen 9 resalta las arrugas del poblador de la Isla de Amantani. Los indígenas, curtidos por los siglos, son arcaicos.



Imagen 8. Recorte de periódico en el que contrastan texto e imagen. *Público*, 14 de febrero de 2008.

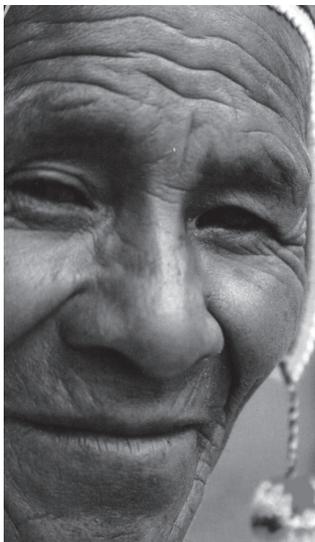


Imagen 9. *Close-up* del rostro de un indígena anciano. *Vuelo*, Mexicana, año XIII, septiembre de 2006.

Tercer nivel

Dialógico

En este nivel, el discurso se analiza en la relación dialógica entre quien produce y quien recibe. El fotógrafo desea ser comprendido, y entonces asume ciertos discursos sociales sobre el tema que elige y que sabe que su receptor conoce. La producción discursiva-fotográfica establece una serie de relaciones con dichos discursos icónicos y no icónicos. Detectarlos es comprender la comunicación que se establece entre ambos. De esta manera, el trabajo de análisis es una especie de adivinanza que implica descubrir los discursos presentes en la fotografía y rastrear sus relaciones.

Las siguientes cuatro fotos publicitarias contienen textos que anclan el objetivo publicitario. Las condiciones de producción difieren, ya que la primera (imagen 10) apareció en una revista francesa, la segunda (imagen 11) en una edición estadounidense, la tercera (imagen 12) en Argentina y la última (imagen 13) en una publicación mexicana. Las condiciones de producción no son extra-discursivas, sino que participan en la fotografía misma como eslabones discursivos. Las siguientes claves y breves ejemplos pueden guiar las respuestas:

- *Clave del acertijo.* ¿Cuáles fórmulas denotativas y connotativas se han empleado para que la fotografía del indígena sea reconocible? ¿Cuáles son las pistas que se muestran para reconocer al indígena? ¿Son culturales, emocionales, científicas, literarias? El fotógrafo elige claves culturales de las emociones, la ciencia, la literatura, el arte, la publicidad, y otras que intuye conocidas por su interlocutor. Al seleccionar unos discursos se han excluido otros. La imagen 10 reenvía al discurso científico-literario del indígena premoderno, libre, nómada, aunque el sobre y el bolígrafo que se asoman por su bolso lo aproximan al interlocutor, lo acercan a un domicilio, a una casa. La imagen 11 participa del discurso político nacional (oficial en muchos países) de la educación para el desarrollo individual y étnico. La joven indígena es moderna, pero se presenta en un entorno natural y se solidariza con su comunidad. La imagen



Imagen 10. Anuncio de perfume francés. Publicidad Dorsay, 1975.

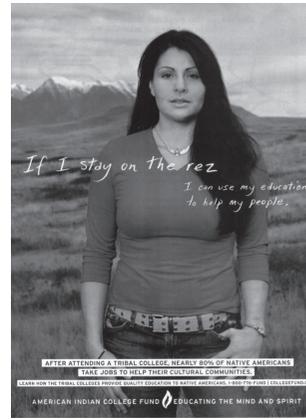


Imagen 11. Anuncio estadounidense del American Indian College Fund, 2006.



Imagen 12. Publicidad argentina en envase de yerba mate Taragüi.



Imagen 13. Publicidad mexicana de Vitromex.

caricaturizada del indígena argentino (imagen 12) apela al conocimiento tradicional y emotivo nacional, ya que es el personaje de una historieta popular del año 1935 en Argentina (en la actualidad se sigue editando). El nativo niño y la oriunda “nana” invocan discursos coloniales del país sudamericano decimonónico. En la imagen 13 se aprecia al indígena sin cara que se reconoce en el

bordado. El discurso referente de esta imagen se encuentra en las fotografías de arte realizadas en México a indígenas, en las que se eligen fragmentos de cuerpo que pocas veces tienen cara. Se usa también la caricatura del indígena con rostro de animal, como en la publicidad turística del estado de Durango o la de los juegos Panamericanos en Guadalajara en 2011, donde se aprovecha el folclor y la conocida relación del huichol con el venado sagrado como discursos referentes. También la promoción turística suele reenviar al discurso histórico oficial mexicano en el que los indígenas son los antiguos mayas del juego de pelota o los aztecas que realizan rituales al sol.

- *Clave de la verosimilitud.* ¿Cuál es el eje que atraviesa la fotografía y su verosimilitud? La fotografía es un discurso verosímil (no verdadero) que consiste en evitar contradecir lo que piensa la mayoría. Lo verosímil no corresponde de manera directa a lo que es, ni lo que debe ser, sino lo que el interlocutor cree posible, independientemente de que sea imposible de forma histórica o real. Por ejemplo, lo que se observa en la publicidad no está justificado por ser una acción verdadera sino por las leyes del género. Su sentido no depende de la conformidad con el modelo, ni con un referente real, sino con las reglas culturales del género. De esta manera, es verosímil en la televisión un mago que limpia cocinas, un mosquito que habla y una mamá que sonríe y no se queja de la ropa sucia, los invitados inesperados o la suegra impertinente. Las imágenes 10 y 11 tal vez parecen extrañas para un receptor mexicano. Un perfume no se asocia con un indígena, ni un nativo se asocia con el saber de la universidad. Los discursos referentes imponen la verosimilitud de la apariencia de un indígena en México.
- *Clave de las acciones.* ¿Cuáles son los comportamientos que se observan? ¿A qué otros discursos van ligados? Las mujeres indígenas son fotografiadas en la mayoría de los casos frente al telar de cintura o cargando agua o leña. Los hombres haciendo artesanía o danzando en ceremonias folclorizadas. Las acciones de los indígenas en la publicidad nacional y en los libros de texto (imagen 14) comparten casi de

forma idéntica estos discursos: folclóricos, naturales, pretecnológicos, de bordados y vulnerables.

- *Clave genérica.* ¿Qué géneros visuales se pueden reconocer? ¿Cómo se han construido y con qué otros discursos se relacionan? Cuando la fotografía no es una totalidad discursiva para el interlocutor es incom-

preensible, carece de respuestas y, por ende, es imposible decir que productor y receptor se comunican mediante la imagen. Comprender el discurso fotográfico (y por lo tanto, construirlo) tiene que ver con el conocimiento del género. La fotografía de indígenas puede seguir las reglas de las variedades científica, comercial, artística o escolar, y puede ser una combinación de varias (Corona Berkin, 2007a).



Imagen 14. Fotografía del libro *K'op a'yej ta ko 'tan, Palabras en mi corazón*, Programa Nacional de Lectura, SEP, México, 2005.

El género fotográfico indígena de la ciencia se observa en las imágenes de viajeros, antropólogos físicos, registros de cárcel y sirvientes, así como en retratos de *freaks* (anormales), circos y zoológicos humanos. Por ejemplo, las tomas de los viajeros a fines del siglo XIX (imagen 1) y principios del XX adoptan los discursos coloniales de la época. En el presente, estos mismos discursos fotográficos se han actualizado con las arengas mediáticas, y se reconocen en revistas, como *Muy Interesante* o *National Geographic*, y canales televisivos, como Discovery Channel (imagen 15).

El género fotográfico artístico podría parecer el más libre, sin embargo, ni están presentes en exclusiva las características personales del fotógrafo, como tampoco la innovación creativa en la ejecución



Imagen 15. Fotografía de National Geographic Society, Washington, D.C., 1977.

del discurso. La imagen del indígena comparte los rasgos del quehacer artístico y fotográfico de fines del siglo XIX a la fecha.

El género fotográfico indígena escolar aparece explícito en los Libros de Texto Gratuitos (emisarios de las políticas masivas de educación del Estado mexicano), compartiendo con el rubro publicitario las acciones “propias” de los indígenas. La imagen 14 obtenida de libros, comparte la actividad considerada propia de los indígenas, con las tomas aparecidas en revistas de turismo, publicidad y arte.

En las imágenes que responden a distintos géneros y épocas en las que se tomaron, se pueden reconocer los rasgos discursivos del indígena mexicano. En las imágenes 10 y 11 también se reconoce el género publicitario; sin embargo, se remiten a otros discursos culturales-nacionales no mexicanos sobre la etnicidad.

Conclusión

En la fotografía de indígenas se reproducen la hegemonía y el poder a partir de discursos que justifican el racismo y la invisibilidad del indígena contemporáneo. El problema mayor radica en que se aprende a mirar de forma natural viendo estas imágenes que han creado “retratos” tan convincentes y que proporcionan la confianza de que se ve el mundo como en realidad es.

El análisis discursivo de la imagen propone reconocer los géneros por sus márgenes y su relación con otros enunciados. Una fotografía comunica a partir de los discursos conocidos por sus interlocutores, quienes comparten un mismo contexto cultural-comunicativo con el productor de la foto. Reconocer estos matices dialógicos es el objetivo del análisis visual. La tarea es identificar los verosímiles, su diálogo con otros discursos y el “efecto de realidad” que se produce en el corpus que se estudia.

Una política de la imagen de los distintos sujetos sociales se debe discutir por lo menos desde la doble particularidad de ésta en las sociedades actuales: su disposición para convertirse en testigo de verdad y la creciente colonización de esa imagen por parte de las culturas hegemónicas.

La imagen de los manifestantes en la fotografía de prensa

Ana Gabriela Bautista Parra

La fotografía se presenta en la actualidad como un elemento primordial del ejercicio periodístico. Una imagen de prensa sirve para corroborar un hecho noticioso. Sin embargo, cada foto mostrada vehicula discursos que la acompañan.

Mijail Bajún (1990) dice que cuando se ejerce el discurso, una serie de enunciados lo acompañan. No hay alguien que rompa el silencio del universo por primera vez. Ejercer el discurso implica una concatenación social e histórica de enunciados que se manifiestan cuando eso se hace. Los enunciados de cada sujeto quieren ser contestados y, cuando llega una respuesta, esos enunciados que se encuentran con los del individuo también están “amarrados” a una serie de discursos.

Cuando se mira una fotografía de prensa nadie es inocente. La historia y los discursos de cada quien van de la mano con la mirada. Asimismo, cuando un diario publica una imagen, una serie de discursos la secundan. Aún más: cuando un fotógrafo elige un acontecimiento para ser retratado, el discurso también lo acompaña y lo ayuda a enmarcar el hecho que después será publicado como fotoperiodismo.

La foto de los diarios ha ganado una relevancia notable en el ejercicio informativo desde que pudo ser publicada. Ésta funciona, en primera instancia, para corroborar el acontecimiento notificado. Sus propiedades de “realidad” anclan la noticia como un hecho.

Por lo tanto, alrededor de la imagen periodística existen reflexiones teóricas y debates epistemológicos que se centran en su capacidad discursiva; su función informativa, social e histórica; sus utilizaciones más comunes; sus usos éticos y estéticos, así como sus funciones artísticas. Y es que no basta con que el obturador se abra y deje entrar la luz de un hecho o acontecimiento. Precisamente esta capacidad de “retratar” una realidad la hace centro de debates y preocupaciones.

El investigador Rasha El-Ibiary (2007) señala que en la actualidad la fotografía de prensa, además de estar en el centro del debate académico, también lo está en el terreno periodístico. ¿Qué retratar y para qué? ¿Qué dejar de lado? ¿Qué mostrar al mundo y cómo? ¿Por qué una imagen es noticia y otra no? Para este analista egipcio, los medios de comunicación han dotado al fotoperiodismo de una especie de poder discursivo: a través de lo que se muestra de manera constante, en los lectores se forman imágenes que conforman arquetipos de los personajes de la noticia. Por ejemplo, unas fotos pueden mover conciencias políticas; otras, estereotipar a los otros, algunas más ocasionarían debates éticos sobre lo que es posible mostrar en los periódicos. Lo que más preocupa a este académico es que la fotografía de prensa se ancla al periodismo, pero la última palabra de su publicación la tiene el mercado.

El-Ibiary dice que los medios de comunicación masiva buscan que la foto de los diarios sea capaz de “conmover al lector”, de ahí que la imagen esté dotada de una enorme carga estética, artística y emotiva. De esta manera, lo que se publica “debe” luchar contra lo que los lectores observan en el cine: una explosión se debe ver espectacular o una persona reprimida debe reflejar en su rostro el sufrimiento. Esto implica que la elección de una fotografía de prensa esté acompañada de un plan de mercado: además de informar, debe impactar. Es posible que exista una sola forma consensuada de hacer noticia entre los medios impresos y más todavía dentro del valor de una foto digna de publicarse: “Las imágenes mediáticas, buscando una ‘economía de la imagen’ se solicitan al reportero lo más poderosas posibles, para que sean difíciles de olvidar

o difíciles de debatir. El objetivo es que sean memorables para siempre” (*ibid.*: 7).¹

Cabe aclarar que lo anterior no supone centrarse en la afirmación de que a la prensa sólo le interesa mostrar lo más escandaloso o “amari- llo” de una noticia. La reflexión que se propone más bien es una preocu- pación: si se ha de creerle a Bajtín (el ejercicio discursivo viene acompañado de otros discursos), resulta fácil entender lo que El-Ibiary advierte: las fotografías de prensa enmarcan visión y conocimiento y, por lo tanto, una imagen específica del mundo; en consecuencia, una forma consensuada de noticia, una imagen constante de los otros. Se pue- den convertir en una especie de “marco para la memoria” porque pueden “dominar el presente” y reconstruir el pasado. Esto hace que la memoria mediática no sólo devenga en distorsión del pasado, sino también en una “desconexión de ésta hacia los lazos que pudieran atarla al hecho pasado” (*ibid.*: 17).²

Timothy Cook (2005) habla de homogeneidad cuando trabaja una hipótesis clara: los medios noticiosos de comunicación son una institución política (que no “instituciones”). Al revisar las constantes en la cobertura de un suceso político, éste termina siendo homogéneo, es decir, los medios ya saben de facto qué cubrir y se llega al extremo de terminar “gobernando a través de las noticias”.

Ya sea vehiculando intereses o cubriendo las demandas ciudadanas, la forma de organización de los medios, lejos de ser independiente de la política, está altamente influida por sus prácticas y decisiones. Las directri- ces favorecen formas particulares de comunicación y moldean los usos en los que ésta es puesta en marcha. Para Cook, lo anterior representa una preocupación importante, pues los medios terminan constituyendo una sola institución de la comunicación y la gobernabilidad.

Esto no quiere decir que los periodistas o fotógrafos sean aliados del gobierno o estén supeditados a éste. Nada como eso. Lo que Cook

¹La traducción es de Ana Gabriela Bautista, y es una traducción del material mimeografiado de la ponencia.

²*Idem.*

dice es que los individuos están acostumbrados a una categorización generalizada: los informadores son actores sociales o, incluso, ciudadanos. Sin embargo, este académico contradice la afirmación anterior señalando que no son actores sociales sino políticos, sobre todo por la forma como sus noticias influyen en los procesos de gobernabilidad. Además, establece que cuando los periodistas se asuman a sí mismos como actores políticos, tendrán otra visión de su responsabilidad en dicho ámbito y entonces se vislumbraría una esperanza de romper con la homogeneidad.

Cook basa sus observaciones en la importancia tan preponderante que los medios de comunicación dedican a la cobertura de las acciones gubernamentales. Es cierto: lo que está en una agenda de gobierno es asunto público y, por tanto, debe ser conocido por los lectores ciudadanos u otros políticos. Pero precisamente en este punto se cae en la homogeneización de la noticia o de la imagen de un acontecimiento: no existen más posibilidades de mostrar otros ángulos o informaciones³ de éstas.

Todo medio que se precie de ser profesional anunciará que muestra “todos los ángulos de una noticia”, sin embargo, las observaciones de Cook lo han llevado a concluir que, como el sistema político es siempre más dependiente de los medios noticiosos y viceversa, se cierran las posibilidades para otros aspectos: “Perseguir y vigilar el proceso de gobierno ha empoderado a esta institución [los medios] que tampoco ha sido bien diseñada para hacerlo” (*ibid.*: 196).⁴

³Agradezco al doctor Carlos Barba Solano este par de comentarios: 1. Como afirma Burke: las imágenes dan testimonio de la mirada de quien las produce, pero son ambiguas y polisémicas, por eso es necesario descifrarlas y contextualizarlas. 2. Desde la perspectiva del análisis semiótico, ningún acontecimiento o ítem desnudo puede ser transmitido a través de un medio (en este caso la fotografía de prensa), sin que antes asuma una forma determinada (profesional) dentro del lenguaje de ese medio; de ahí la pertinencia del enfoque semiótico, que asume que es necesario decodificar los mensajes mostrando justamente cómo se adecua un ítem a un lenguaje profesional [ése es el primer nivel de connotación. Véase Stuart Hall (2004)].

⁴La traducción es de Ana Gabriela Bautista, y es una traducción del material mimeografiado de la ponencia.

La fotografía de prensa forma parte de un enorme discurso y éste es un bien codiciado, a decir de Michel Foucault.

Fotografía periodística

¿Qué es una fotografía de prensa? ¿Cuáles son sus características? Roland Barthes (1995) plantea que cualquiera que sea el origen y destino del mensaje, la foto, además de ser un producto y medio, también es un ser dotado de autonomía estructural. Una fotografía publicada es el resultado de un trabajo colectivo y de una negociación al interior del medio. Gracias a su poder “constativo” ésta delimita cómo ha de ser visto un acontecimiento.

Dolores Marisa Martínez Moscoso señala que una fotografía de prensa constituye un medio en sí mismo cuando está presente en las páginas de un diario informativo. Es decir, sólo cumple su función cuando está publicada como noticia o ejemplo testimonial de una noticia. Además, debe informar, ser verosímil, ser testimonial y ser crítica (2002). Por su parte, John Tagg afirma que la retórica de la documentación establece un halo de conocimiento científico, un formato que intenta establecer efectos de verdad que se contraponen a la retórica de la fotografía comercial o publicitaria (2005: 21-25).

La capacidad informativa supone crear y provocar la noticia y el debate, por lo tanto, la selección de determinado tema en una imagen, el enfoque y preponderancia que se le otorga, revelan cómo cada medio percibe el hecho y cómo debe darlo a conocer.

Además, la foto de prensa tiene un alto valor de comunicación. Este poder es lo que Barthes denomina “constativo”.

- La fotografía puede proporcionar al lector del medio información ágil, pues es de consulta fácil.
- Los lectores cuentan con acceso rápido a distintas imágenes, gracias a los nuevos medios de comunicación y a la accesibilidad a las tecnologías de la imagen (como los teléfonos celulares con cámara).

- La centralidad de la televisión ofrece imágenes de forma cotidiana. La fotografía es un medio “compatible”.
- En la actualidad existe una tendencia importante a la creación de los “objetos icónicos”.

Dado lo anterior, las fotografías se entregan al receptor como una especie de guía de la comprensión de la realidad y, problema epistemológico central, “se vinculan indefectiblemente al compromiso de no modificar y no influir sustancialmente en la realidad” (Claro, 2008: 157).

Toda imagen de prensa debe ir acompañada de un texto que la explique. El llamado pie de foto es su compañero inalienable. A través de él se sabe qué actitud tomar frente a la potencia del icono: se dice cómo mirarlo y qué entender de lo que se muestra.

Estas dos estructuras soportan la totalidad de la información, “pero al estar formadas por unidades heterogéneas no pueden mezclarse”, reconoce Barthes, quien además recuerda que la fotografía de prensa dista de ser una estructura aislada. De esta manera, se debe entender que comprende un poder connotativo y, a la vez, denotativo.

Este problema no se resuelve de manera simple, sin embargo, es posible acompañar al semiólogo francés en su dilema: una fotografía, dotada de su poder constativo (*analogon*, la llama), sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente colmada de un mensaje denotado, es decir, que “la llenaría por completo (...) de plenitud analógica” (1995). Pero esta constatación analógica llega a ser tan intensa que su descripción literal es imposible, porque “describirla” consiste —precisamente— en añadir mensaje! Para este investigador, mirar una fotografía de prensa implica entrar tanto en los terrenos de la denotación como de la connotación.

Una imagen periodística es un objeto trabajado, escogido, compuesto, elaborado, tratado de acuerdo con normas profesionales, estéticas o ideológicas que constituyen otros factores de connotación; por otra parte, esa misma foto no sólo se recibe o percibe, sino que se lee. El público que la consume la remite, más o menos de manera consciente, a una reserva tradicional de signos (*ibid.*: 15).

Para este pensador, la denotación implica que la fotografía envía un mensaje “analógico”, o sea, “privado de código”. Por su parte, el mensaje connotado comprende el plano de la expresión y del contenido, es decir, significantes y significados. Se llega a un “desciframiento”.

El texto amplía la comprensión de la imagen (mensaje “parásito” para Barthes), y “parece participar de la iconicidad”. Además, connotar no implica “duplicar” la foto, sino producir significado.

Problema de la realidad

El fotoperiodismo debe ser veraz y objetivo. Como se planteó con ayuda de Barthes, la denotación de la fotografía es tan impactante que en los diarios impresos se adquiere el compromiso de que lo que muestra es “real”, es decir, “verosímil”, algo que parece “verdadero”. Así, la fotografía:

- Debe ser “real”, es decir, ocurrir en la realidad.
- Debe ser objetiva, con una intención informativa y nada más.
- No haber sido “modificada”, o sea, que no haya ocurrido ningún truco en ella.
- Haber dejado de lado otros acontecimientos porque no caben en lo que encuadra.
- Debe ser emotiva, es decir, vehicular emociones al lector.
- Pretende ser “estética”, contar con elementos artísticos.
- Debe ser negociada, lo que supone ser elegida dentro de varias fotografías tomadas de algún acontecimiento.
- Debe informar, es decir, anclarse al hecho noticioso.
- Debe erigir significaciones, esto es, vehicular discursos.
- Refleja una experiencia de “verdad”, es decir, pretende anclarse a la realidad.
- Es resultado de la visión generalizada de un medio que se traduce en “pedidos” de trabajo para un fotoreportero, quien está entrenado para percibir el acontecimiento “noticioso”.
- Está dirigida a alguien, dotada de dialogicidad.

- Está acompañada por un pie de foto, es decir, un texto que la explica.

El manifestante

Para reflexionar sobre los discursos que es capaz de vehicular la fotografía de prensa, se eligió el retrato del manifestante. El presente trabajo concentró imágenes dedicadas a la noticia de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), un grupo de base bastante grande e importante en el estado del suroeste mexicano. Si se ha de creer a Bajtín, distintos discursos viajarán a través del fotoperiodismo y se podrá determinar la forma más constante en la que es retratado.

Con Foucault (2002 y 2005) se pueden entender los ejercicios de la disciplina y resistencia. Cuando las instituciones buscan “disciplinar”, lo hacen por medio del discurso. Es innecesaria la fuerza o represión. La disciplina se debe apoderar del discurso de los sujetos para que opongan resistencia a las manifestaciones del poder. También con este autor se comprende que poder-resistencia es una relación y que ambos están determinados el uno por el otro.⁵

La fotografía de prensa se construye, así como las páginas de un periódico. No quiere decir que el fotógrafo manipula su trabajo para mostrar lo que desea. Lejos de eso, aquí se entendió que la “construcción” de una foto de prensa se consigue por la confluencia de discursos que ésta puede no sólo reunir sino también vehicular.

La construcción constante y regular de su imagen puede sembrar una idea discursiva en el lector: el manifestante es un ser peligroso y amenazante. Además, nunca dialoga y pelea de forma violenta. En el ejercicio del fotoperiodismo existe una especie de “estética del manifestante” que lo retrata en los contextos enunciativos del peligro y la amenaza. La resistencia expresa un poder en ejercicio; la fotografía

⁵Foucault hace un uso metodológico de esta relación: dondequiera que la resistencia es observable se puede ubicar un poder en ejercicio.

de prensa lo oculta mostrando una acción de resistencia como algo irracional.

El manifestante observado

Para poder observar la imagen del manifestante, primero se formó una categoría. En este caso: fotografías de prensa publicadas en relación con un hecho noticioso. La noticia consistió en los enfrentamientos que sostuvieron miembros de la APPO con elementos de la Policía Federal Preventiva (PFP) entre el 17 y el 28 de noviembre de 2006.⁶

Después, se delimitaron las fuentes de esas fotografías. Se eligieron tres periódicos de circulación nacional de gran relevancia en la vida política de México: *Reforma*, *La Jornada* y *El Universal*. Los tres tienen una historia consolidada, sus fotógrafos ejercen de manera profesional su oficio y, a través del trabajo cotidiano que presentan, es posible ser testigos de las tendencias más importantes que el fotoperiodismo está siguiendo en el país. Nunca se relacionó en lo político a cada diario con el movimiento de la APPO, pues el objetivo era observar el discurso ejercido por la fotografía.

De ese periodo se reunieron 70 imágenes que fueron agrupadas, primero por periódico y luego se construyeron otras categorías de observación de acuerdo con “lo mostrado” en la foto. “Lo mostrado” arrojó constantes que acompañan a la imagen del manifestante.

Las fotografías que aquí se presentan están organizadas de la siguiente manera: según el diario que la publicó, cada imagen tiene, en la parte superior, la descripción de lo que se ve en ella, que es lo que corresponde a un grado denotativo de la imagen. Abajo aparece el pie de foto con el que fue publicada originalmente.

⁶ Si el lector quiere profundizar en el movimiento de la APPO, se recomiendan los libros de Carlos Beas (comp.) (2007), Diego Osorno (2007), Jorge Regalado (comp.) (2007), y Margarita Zires (2007, 2008).

Describiendo la imagen

Como se mencionó antes, la fotografía y su pie son indisolubles. Toda foto de prensa necesita ser explicada de manera forzosa, así como toda noticia escrita puede estar acompañada por una imagen que la respalda, ilustra y constata. Ésa es su función.

Siguiendo la idea de Foucault sobre los discursos que se yuxtaponen, el pie de foto explica lo fotografiado, entonces se tomaron las 70 imágenes y se observó la forma de “describir” cada fotografía.

Se tomó en cuenta que el hecho noticioso se daba en un contexto histórico relevante: no existía diálogo entre la clase gobernante y el grupo que se manifestaba, y la situación devendría en violencia y represión hacia los reclamantes. Cabe mencionar que la información sobre la asamblea ocupó las notas principales en todos los medios de comunicación del país, e incluso saltó a los titulares internacionales. La relación que sostuvo la APPO con la prensa, radio y televisión fue compleja, pues como dice Margarita Zires (2007), el movimiento fue estigmatizado y criminalizado, sobre todo por las televisoras más importantes de México. El contexto de la noticia elegida fue el de un enfrentamiento y creciente tensión, conforme pasaron los días, entre la clase gobernante y el grupo social manifestante. Por lo tanto, no fue raro encontrar que en el corpus de esta investigación las fotografías estaban relacionadas con una pugna violenta y que las descripciones de los pies de foto utilizaban los verbos “atacar”, “enfrentar” o “lanzar”; los sustantivos “agresión”, “manifestante”, “arma” o “peligro”; y los adjetivos “herido”, “peligroso” o “doloroso”. A continuación se presentan algunos ejemplos:

El Universal

Sus fotografías fueron presentadas por grupos de hechos y siempre en pares, seguramente para obedecer a la premisa de “mostrar ambos lados de la noticia”. Así, las imágenes “comparten” composición y muestran lo que ocurría en los dos frentes: el de la APPO y el de la PFP. Si se acude a Foucault (2005) para analizar las lógicas del poder y la disciplina, es



Imagen 1. Elementos de la PFP levantan pistolas al aire. Policías de la PFP lanzan una granada de gas lacrimógeno contra integrantes de la APPO que se encontraban en uno de los accesos a la Universidad Benito Juárez. Foto: *El Universal*, derechos reservados.



Imagen 2. Muchacho con resortera. Otros manifestantes desenfocados al fondo. Estudiantes atacan a la policía con resorteras y piedras durante el desalojo del cruce de Cinco Señores frente a la Universidad de Oaxaca. Foto: *El Universal*, derechos reservados.

posible apropiarse de las categorías de “resistencia” y “poder”, y mirarlas en esta presentación dual (imágenes 1 y 2).

Respecto a lo dicho en los pies de foto, se encontró un sesgo interesante. Los miembros de la APPO “atacan”, mientras que los elementos de la PFP “apuntan” con sus armas. Los segundos “contestan agresiones” y los primeros “intentan hacer frente”.

Por estas mismas fechas, *El Universal* publicó un grupo de imágenes relacionadas con la APPO, una de las cuales ganó la categoría de Fotoperiodismo en el Premio Internacional de Periodismo Rey de España, otorgado por la Agencia de Noticias EFE y la Agencia Española de Cooperación Internacional. La fotografía en cuestión muestra a un hombre amarrado a un poste y con la cara cubierta. El pie de foto explica que este individuo fue sujetado por simpatizantes de la APPO porque presuntamente intentó robar algunas viviendas, y entonces fue golpeado y expuesto como un ladrón (imagen 3).

Otro caso interesante son las fotografías de reporteros heridos que cubrían estos hechos y las que consignan incendios. En todas ellas se responsabiliza a los miembros de la APPO, no obstante, nunca muestran actos en flagrancia.

Reforma

El corpus de este diario lo constituyen 16 fotografías que corresponden a los días 21 y 25 de noviembre de 2006. Un primer grupo incluye una megamarcha, y el segundo, un enfrentamiento. A diferencia de *El Universal*, los pies de foto del *Reforma* están redactados a manera de secuencia. Una imagen conduce a la otra y juntas arman la historia de la noticia. En su mayoría los textos son descriptivos y “guían” lo que los lectores deben comprender de los sucesos consignados. No siempre describen ni explican la foto, sino que cumplen una función editorial que “completa” el relato.

Los elementos de la PFP sólo aparecen en tres fotos y en las 13 restantes se ven únicamente miembros de la APPO; entonces, se deja de mostrar “ambos lados” de la noticia. Otros dos hechos interesantes son que nunca se conocen los rostros de los manifestantes y, según describen los pies, los oficiales de la policía siempre “fueron atacados” por los integrantes de la asamblea.

Las fotografías del periódico *Reforma*, además de querer exponer la noticia, tienen una intención estética: los policías están detrás de cortinas



Imagen 3. Hombre con el rostro cubierto amarrado a un poste. Raúl Estrella, colaborador de *El Universal*, gana el Premio Rey de España por esta fotografía publicada el 19 de octubre de 2006. Fue tomada en Oaxaca de Juárez durante el conflicto magisterial que mantuvo a la capital en estado de sitio. Foto: *El Universal*, derechos reservados.

El Universal



Imagen 4. Sombra frente a auto en fuego. Un simpatizante de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca levanta sus brazos en señal de festejo tras incendiar un automóvil. Foto: *El Universal*, derechos reservados.

Reforma



Imagen 5. Hombre a contraluz. Auto incendiándose. En su retirada, los manifestantes también prendieron fuego a varios vehículos estacionados en calles del centro oaxaqueño. Foto: *Reforma*, derechos reservados.

de humo, o una persona levanta los brazos a contraluz del fuego. Esta pretensión “artística” quiere dotar de “emotividad” a las imágenes, compitiendo con lo que mostraría una película.

Ambos periódicos ofrecen testimonios que, si bien no son iguales, constatan que los reporteros estaban juntos. Los dos diarios y sus pies de fotos reportan que los *appistas* fueron los causantes del fuego y que, al ser replegados, corrieron por la ciudad incendiando edificios y automóviles. Las fotografías, por sí mismas, sólo denotan el fuego y son presentadas como secuelas de la “huida” de los manifestantes (imágenes 4 y 5).

El fotoperiodismo del diario *Reforma* confirma lo que Barthes plantea. La imagen, si bien cumple una función “constatativa”, echa mano de la capacidad de inferencia del lector / observador y deja al azar las asociaciones que éste pueda hacer en el plano connotativo. Se ve que su cualidad de “espejo” de la realidad se pone en duda.

La Jornada

De este periódico se eligieron 22 fotografías publicadas entre el 17 y el 28 de noviembre de 2006. El corpus es diferente, pues presenta más



Imagen 6. Policías con mujer. Elementos de la Secretaría de Seguridad Pública trataron de replegar a los manifestantes oaxaqueños que llegaron a las instalaciones de la Secretaría de Gobernación. Foto: *La Jornada*, derechos reservados.



Imagen 7. Dos hombres. Uno con máscara de luchador, otro con pasamontañas, pasan frente a los restos de un camión. Aspecto de la barricada de Cinco Señores, que la tarde de este martes fue baleada con saldo de tres heridos que fueron detenidos por la PFP. Foto: *La Jornada*, derechos reservados.

variedad en el rostro de los miembros de la APPO, en tanto que los elementos de la PFP aparecen en un contexto de ejercicio institucional. Además, los pies de foto son más explicativos que los de los dos diarios anteriores.

En *La Jornada* se ven imágenes que en *El Universal* y *Reforma* sería difícil apreciar: el manifestante tiene rostro y su grupo es diverso. Asimismo, sus pies de foto amplían la noticia e intentan contextualizar de mejor manera la imagen (imágenes 6 y 7).

El retrato de los policías es más variado. Se les ve entrenando en helicópteros, tapando la cara de una persona lesionada para que el fotógrafo no la capte, o llevando detenidos al helicóptero.

En el recuento de adjetivos, sustantivos y verbos de los textos que acompañan a las fotos, las palabras más frecuentes son “enfrentamiento” y “batalla”. Si se toman las constantes del corpus fotográfico de los tres diarios, es posible deducir que del manifestante sólo se conoce una sola faceta: la de la confrontación y la lucha. Por lo tanto, la imagen de un detenido resulta valiosa (imágenes 8, 9 y 10).

Reforma



Imagen 8. Hombre ensangrentado con policías de la PFP. La PFP reportó 10 agentes lesionados durante el violento enfrentamiento, la APPO aseguró que 38 de sus simpatizantes fueron heridos, dos de ellos de gravedad. Foto: *Reforma*, derechos reservados.

La Jornada



Imagen 9. Hombre ensangrentado es llevado por agentes de la PFP que piden que no se tome la foto. Elementos de la PFP llevan a un detenido sangrando de la cabeza, después del enfrentamiento con miembros de la APPO. Foto: *La Jornada*, derechos reservados.



Imagen 10. Agentes de la PFP, detenidos y helicóptero. La Policía Federal Preventiva trasladó ayer a 141 de los detenidos durante el enfrentamiento del sábado pasado en Oaxaca a un penal de Nayarit, argumentando que no se tienen las condiciones de seguridad necesarias, al considerarlos de “alta peligrosidad”. Foto: *La Jornada*, derechos reservados.

Adentro de la ventana

Otra parte de este estudio se enfocó en los elementos “enmarcados en la imagen”. Para observarlos, se construyeron dos grandes categorías a partir de las premisas de Foucault: poder y resistencia. La primera comprende las formas institucionales de la disciplina, mientras que la segunda, las formas atribuidas a la resistencia de esa disciplina.

Así, en la categoría del poder, se engloban dos subcategorías de observación:

- La batalla policiaca. Las fotografías que muestran a los elementos de la PFP enfrentando a los manifestantes.
- La presencia oficial. Presenta a los agentes de la policía ejerciendo el poder. No se ve como una fuerza represora, sino que “guarda” el orden. Aquí también se aprecia la imagen del detenido.

Por otra parte, en la categoría de la resistencia hay tres subcategorías:

- El fuego.
- Los rostros.
- La batalla y sus instrumentos.

Poder

La batalla policiaca

Del lado de las imágenes de la PFP se aprecia un cuerpo disciplinado. Uniformados todos, homogeneizados, listos para combatir. No se les ve reprimiendo al manifestante. Foucault dice que siempre hay tácticas de guerra organizadas con el objetivo de liquidar al otro. Liquidarlo es imponer el poder, dar por terminada la relación poder / resistencia, y permitir la entrada a la normativización y la disciplina. A la obediencia homogénea y al silencio. Si las enunciaciones vehiculan discursos, como establece Bajún, el del poder viaja a través de las declaraciones de la prensa: se aniquila al otro mediante las descripciones de los pies de foto o de lo que se

elige para ser fotografiado, o sea, el cuerpo policiaco, que es invisible en la mayoría de las imágenes, está “poniendo el orden” sin reprimir ni utilizar la violencia. Los periodistas, al ser observadores “neutrales” de los hechos, colocan sus lentes de un lado u otro, incluso desde la perspectiva neutral. Sin embargo, la ausencia de fotografías de policías reprimiendo de forma brutal (como se reporta que ocurrió en Oaxaca) indica que:

- La policía no pudo ser retratada en las acciones.
- No se quiere (o no se ha podido) difundir una imagen de estos actos.
- No existe interés en mostrar las fotos de un cuerpo policiaco represor.

Es cierto que un par de retratos del corpus muestra a varios agentes de la PFP agotados o rebasados, pero conviene recordar que la imagen del cuerpo policial la describió Foucault (2005) como inquebrantable.

El detenido

Las fotografías del 25 de noviembre de 2006 sólo muestran a un detenido, con el rostro ensangrentado, en los diarios *Reforma* y *La Jornada*. No se consignan más arrestados esa noche. La imagen del herido es utilizada como símbolo del aplastamiento que recibió la APPO por parte de la PFP. Sin embargo, otro día *La Jornada* ofrece imágenes de una gran cantidad de personas detenidas y subiendo al helicóptero, que corresponden a las “acciones” emprendidas por la autoridad. Se les presenta como el cuerpo disciplinado del poder, pues los cautivos se trepan a los helicópteros en perfecto orden. Se borra la memoria (visual) de que esas detenciones fueron hechas en un contexto de guerra, que muchas personas eran inocentes y que el traslado a otro estado de la república delata la complicidad entre gobernantes.

Otra foto de un detenido es la de *El Universal*, que fue galardonada con el Premio Internacional del Periodismo Rey de España. Este sujeto privado de su libertad es diferente a los demás. La crudeza de la imagen habla de un individuo expuesto en el espacio público de la ciudad. No se

le ve cautivo de forma “ordenada”, sino que ha sido amarrado y casi desnudado para someterlo al escarnio colectivo. Esto refuerza la idea del movimiento como violento, injusto e irracional. Un movimiento “indisciplinado” que tiene que ser “disciplinado” a como dé lugar.

Resistencia

El fuego

Toda batalla tiene fuego. Este elemento representa caos y destrucción, y construye una imagen del peligro. Los pies de foto acusan a los manifestantes de la APPO de iniciar incendios, pero ninguna los retrata en flagrancia. El *analogon* de la realidad se rompe. El fuego habla del peligro inminente en la ciudad y del riesgo que ésta corre de ser reducida a cenizas. Ya se expuso, con ayuda de El-Ibiary, que para denunciar, y acaso alterar y provocar acciones, el fotoperiodismo ha de conmocionar. El incendio muestra que todo puede ser destruido y que quienes lo provocan son seres peligrosos. Incluso una persona levanta los brazos en actitud de victoria frente a un automóvil que está quemándose. En el monitoreo noticioso no se sabe en realidad quién inicia el fuego o por qué. Cabe recordar que la fotografía siempre es elegida por alguien y su intención también se puede basar en la espectacularidad. Empero, Barthes dice que el fotoperiodismo no puede ser espectacular o “artístico”, aunque Susan Sontag recuerda: “cámbiese el pie, y la muerte de los niños puede usarse una y otra vez” (2004: 19).

Los rostros-no rostros

Las imágenes del corpus elegido no muestran el rostro del manifestante en el contexto de los enfrentamientos. Sólo se ven las caras de las personas que han recibido o recibirán su merecido. Esto es, sujetos que han sido detenidos y, por lo tanto pueden ser exhibidos de manera pública para que el observador escarmiente.

Por otra parte, Sarah Corona ha dicho que la cara es un invento occidental (2006). La cuestión trascendente es la del rostro en el espacio público. Mostrar el semblante es adquirir una apariencia y existir.

Parece que las fotografías de los miembros de la APPO pertenecen a una especie de “estética” del manifestante: su rostro es desconocido, su atuendo es improvisado, sus ojos son de furia. ¿Habría noticia de la asamblea sin imágenes de los reclamantes sin rostro? ¿Habría *appistas* con rostro si su contexto no fuera el de una detención? El problema no es que la gente recuerde por medio de fotos, sino que tan sólo se acuerda de ellas. El manifestante sin rostro es desconocido (ni siquiera se puede saber si se trata de un indígena o de un joven mestizo) y, por lo tanto, es imposible llegar a él para entablar un diálogo.

El rostro del “líder” sí es posible verlo en este corpus. Por eso a él se le han pedido cuentas por el movimiento y ha sido traicionado y encarcelado.

La batalla y sus instrumentos

Dado que, según Sontag, la guerra es un crimen, en este corpus son más numerosas las fotografías de las batallas, que reflejan la desigualdad de quienes reclaman frente a las fuerzas federales. Los instrumentos de estas conflagraciones son completamente improvisados y hasta sacados de la basura. Un lector “disciplinado” podría interpretar que los manifestantes son ingenuos al querer enfrentarse con esos recursos a la fuerza policial. Un lector más despierto puede comprender que las condiciones de la batalla son desiguales y, al carecer de armas profesionales, inferir que el movimiento no planeaba chocar de manera armada ni llevar a cabo una guerra.

Las imágenes de las luchas siempre impactarán a los lectores porque ocurren en los terrenos de lo público (la calle o la ciudad) y son signo de que las posibilidades del diálogo han sido agotadas y aniquiladas. Foucault dice que “la política es la continuación de la guerra” ([1976] 2005: 172). Estas fotografías de enfrentamientos plantean lo contrario: que la guerra es la continuación de la política.

Se sabe que en toda batalla existen dos partes. Sin embargo, en las fotografías que se reunieron en este corpus predominan las del “guerrero” desarmado, sin rostro y rebelde.

Sontag (2004) considera que las fotos parecen ganar sobre las narraciones complejas. La reducción del conflicto de la APPO a imágenes

de guerreros improvisados, despoja al movimiento de su complejidad política y social.

He aquí la manifestación del poder discursivo. Por ello el discurso es un bien preciado. Para los medios de comunicación, la guerra es la noticia más irresistible y pintoresca.

Para cerrar

La construcción de la imagen del manifestante es una dificultad del discurso. El problema de la “constatación de la realidad” siempre acompañará a la fotografía de prensa.

La dinámica que vive la foto de manera cotidiana la inscribe en la enorme cadena de la comunicación que ejerce discurso y conforma uno más grande que es social e histórico. Gracias a eso comprendemos que una fotografía de prensa no carece de código, sino que vehicula discursos que refuerzan imágenes constantes sobre el otro. Por eso, el de la construcción de la imagen del manifestante es también un problema ético. ¿Cómo retratar al manifestante? ¿Cuál es realmente su noticia: que se enfrentó, que hubo batalla, es decir “alteración del orden público”? ¿En qué medida es el de la imagen del manifestante un asunto público?

En este trabajo quise exponer que el de la fotografía de prensa no es un asunto terminado. Cada objeto enmarcado dentro de una fotografía noticiosa es un reto cotidiano: la fotografía, al mismo tiempo que incluye, excluye. El lenguaje y el discurso saben viajar a través del periodismo y el deber, tanto de los ejecutantes como de los lectores, es estar alerta de la utilización de ese discurso: de las cosas que refuerza, de las cosas que deja de lado. Hemos visto que el lenguaje y el discurso se apoderan de la práctica periodística, pues el periodismo es discurso en acción. Nosotros, como lectores o periodistas, debemos saber que el discurso puesto en práctica refuerza imágenes o enunciados contruidos de manera histórica y que éstos podrían cambiar o reforzar la imagen que se tiene de los otros. Estar conscientes de este poder llevará a otras posibilidades de periodismo y a otras perspectivas para mirar a través de la cámara.

Fragmentos de significación iconográfica: hacia un modelo de análisis discursivo de la interculturalidad

Myriam Rebeca Pérez Daniel

Introducción

El manual o cuaderno de trabajo, como un tipo de libro infantil, aunque de uso escolar, posee un lazo indisociable con la imagen, asegura Istvan Schritter (2005), sólo que en él siempre se presenta la imagen con funciones exclusivamente didácticas y al servicio del tema que trata el texto. Es decir, la imagen nunca ocupa el papel protagónico en el manual, sino que es relegada con todo y sus componentes artísticos y significativos a un segundo plano.

Pese a ser relegados, los componentes iconográficos siguen implicando una serie de recursos gráficos que permiten una segunda lectura, más allá de lo que el contenido textual dicta. ¿Por qué? Porque según Schritter, el uso de ilustraciones en un cuaderno de trabajo escolar siempre resulta algo mañoso. El manual presume de hablar de muchos temas a la vez, pero por lo general el trato que se les da a esos múltiples tópicos es parcial. Por ello, la iconografía suele implicar una estrategia compensatoria, en la que, a falta del dominio de los saberes que maneja, la omisión de temas, la manipulación de información o el manejo tedioso de un contenido, aparece una excesiva saturación de información gráfica. La presencia ineludible de una segunda lectura, hecha desde la estrategia compensatoria del uso iconográfico, sería una de las características principales del manual ilustrado (*idem*).

Si se toma como punto de partida lo anterior, ¿cuál sería esta segunda lectura posible, hecha a partir de las imágenes, en tres textos mexicanos educativos contemporáneos interculturales? Estos libros resultan de manera particular relevantes, pues fueron las primeras herramientas didácticas creadas por sus respectivas instancias para ejemplificar la enseñanza en la interculturalidad, modelo educativo en boga para la atención a la diversidad. El primer texto, titulado *Cuadernos de trabajo para las niñas y los niños de Educación Primaria Indígena*, fue publicado por la Dirección General de Educación Indígena (DGEI) en 2000. Se trata del primer texto educativo creado por una instancia gubernamental para la educación intercultural, aunque en realidad fue editado desde 1996.

En 2000 también se creó la Coordinación General de Educación Intercultural Bilingüe (CGEIB), que editó a partir de ese año decenas de textos con un enfoque intercultural. Entre ellos destaca *Viva México*, el único cuaderno de trabajo de toda la colección dirigido a la misma población escolar primaria que el texto anterior. Siete años después, los educadores de la Unión de la Nueva Educación para México (UNEM), colectivo independiente surgido de las comunidades indígenas de Chiapas, publicaron *Los hombres y las mujeres del maíz*, un cuaderno de trabajo que ofrecía, precisamente, una visión distinta de la interculturalidad.

Los tres textos cumplen el formato de “manual” o “libro de texto”. Además, asumen el modelo educativo intercultural bilingüe como fuente de inspiración de su contenido, están dirigidos a la misma población escolar y tienen ilustraciones que acompañan su información escrita. ¿Qué lectura ofrecen esas ilustraciones? El presente trabajo procura dilucidarlo, esclareciendo a la par, una metodología de análisis discursivo iconográfico.

El estudio del discurso iconográfico

Roland Barthes (2005) aseguró que la imagen es resistente a ofrecerse como un sistema de significación, puesto que posee un carácter analógico, a diferencia del lenguaje articulado, que es digital. Este carácter

analógico está ligado a su manejo espacial por continuidad, lo que acarrea, acorde con los lingüistas, una pobre combinatoria para significar. Pero, a medida que esa significación analógica es tratada por la colectividad, se involucran elementos que no son directamente simbólicos sino interpretativos, y éstos pueden constituir sistemas de significación impuestos al discurso analógico, constituyendo con ello una “retórica”. Así comprenderían un objeto del que se podría hacer la semiología.

En otras palabras, la imagen por sí sola no es objeto de estudio semiótico. Si lo fuera, pasaría lo que ya se ha dicho con anterioridad: se encontraría un sistema de significación empobrecido, reducible a unas cuantas combinatorias y reglas. Sólo mediante la convencionalización de su interpretación es posible su estudio, es decir, sólo a través de encontrar el lenguaje en la imagen.

¿Cómo encontrar el lenguaje en la imagen? Primero sería necesario, según Barthes, trabajar con independencia del texto y tomar de ella los elementos más gruesos de significación, es decir, los estereotipos iconográficos.¹ Éstos revelarían los “connotadores”, esos signos simbólico-culturales impuestos a la imagen. Con ellos entonces se podría hacer un inventario de significaciones, un léxico, y después reconstruir su sistema de funcionamiento. O sea, se podría establecer una especie de retórica o, como dice Barthes, la “hinchazón estereotipada de los mensajes”. El trabajo titulado *El discurso del cómic*, de Luis Gasca y Román Gubern (2001), es ejemplo de un trato analítico discursivo similar.

Otra vía alterna de trabajo sugerida por el semiólogo francés parte de reconstruir la estructura de los relatos manifiestos en las imágenes, suponiendo que hay una amplia red estructural de las situaciones y acciones del relato sostenida por personajes. Cada personaje se define por sus atributos designados por signos. En este caso, la semiología permitiría encontrar esos atributos y, con ello, la estructura subyacente en el sistema iconográfico.

¹ Entendidos también como repeticiones de uno o varios gestos discursivos que dan evidencia de una imagen aceptada en lo social, pero tan mutable como cualquier otro lugar común.

Sin embargo, el corpus de imágenes contemplados para la presente investigación no poseía personajes constantes ni secuencias que sugirieran un mismo relato. Más bien eran ilustraciones complejas, pero aisladas, que encerraban en sí una significación. Dado lo anterior, se optó por la primera vía, sugerida como guía del análisis semiológico iconográfico por realizar.

Modelo metodológico de análisis discursivo iconográfico

Como ya se mencionó, Barthes (2005) advertía que el estudio de la imagen con independencia del lenguaje desembocaría en la recreación de un primitivo y pobre sistema de significación iconográfico. La forma que tiene el discurso para atravesar otras materias significantes que no son la lengua es mediante la lengua misma, es decir, por medio de las cosas que se dicen sobre esa otra materia signifiicante. Por ello, promovió el estudio de las imágenes a partir de lo que se dice de ellas.

¿Cómo se encontró el acceso a lo que se podía decir sobre las imágenes presentes en los tres textos educativos? Mediante lo que el texto escrito circundante decía. Escrito e imagen son parte del mismo texto, pero sobre todo, son parte del mismo discurso; su acompañamiento mutuo dentro del libro educativo, como lo sugiere Jaume Martínez Bonafé (2002), tiene la función de aclarar y reforzar el posicionamiento manifiesto que se tiene ante el objeto discursivo. Lo que las imágenes dicen está contenido en el lenguaje escrito.

El texto escrito que enmarca las imágenes en los cuadernos de trabajo siempre suele sugerir el tema central de la imagen, sus elementos esenciales, su sentido de interpretación. Para encontrar el lenguaje detrás de la imagen, basta con tener como antecedente la misma composición discursiva del texto circundante.

Por otra parte, Barthes sugiere que el análisis de textos iconográficos debe correr con independencia de la reflexión de los textos escritos, bajo la lógica de que llevar a cabo ambos al mismo tiempo resulta muy

complejo. Al observar tal indicación, se realizó el análisis de lo iconográfico con independencia de lo escrito en los tres libros de texto, pero tomando lo escrito como punto de referencia para encontrar el lenguaje detrás de las imágenes.

El siguiente paso metodológico esbozado por Barthes consiste en la segmentación de la imagen misma en unidades de significación mínimas. Este autor sugirió empezar con los elementos más representativos de ciertos estereotipos discursivos. Éstos ofrecen un movimiento reconocible en el escenario del discurso. Sin duda es algo que alguien dice, de cierta forma, sobre algo, a otro. Se trata de un componente comunicativo lo suficientemente reconocido como para que forme parte del acervo social común de imágenes.

Una vez reconocida cierta segmentación iconográfica estereotipada, se le asigna un nombre representativo de su sentido, en semejanza con los apelativos que son asignados a las temáticas de un texto. Éstas adquieren su nombre por el estereotipo de su sentido. Las temáticas o figuras iconográficas también así lo adquieren.

Con esta serie de figuras iconográficas se presenta una especie de léxico conformado por los estereotipos visuales asociados con el objeto del discurso, en el caso ejemplificado, con la “educación intercultural”. El léxico no aclara únicamente el sentido de cada figura, sino su representación visual. Sin embargo, el léxico conformado no es el objetivo final del análisis.

La ubicación de las tópicas (o grandes temáticas convergentes) iconográficas es el siguiente paso, y se consigue por medio de la clasificación de las figuras en categorías globalizantes. Las tópicas son movimientos primitivos en el escenario discursivo y se componen de figuras. Por eso, la forma lógica de su ubicación es la conjunción.

Las tópicas y sus figuras asociadas permiten, a la vez, comprender las “unidades de sentido” que conforman el discurso iconográfico del corpus. Dichas unidades no sólo facilitan concebir la imagería sobre lo intercultural que hay detrás del texto en el plano discursivo, sino también comprender la conformación de posicionamientos ante lo intercultural (traducibles a tendencias políticas educativas). Eso se pretende analizar en esta investigación y éste es el camino metodológico diseñado para hacerlo.

El cuaderno de la DGEI

En las 10 páginas que fueron objeto de análisis, aparecieron 23 imágenes que variaron en tamaño y sentido. Al tomar como criterio de clasificación sólo el sentido asociado de manera común a los elementos que componían dichas iconografías, se determinaron cinco categorías que las abarcaron a todas. El siguiente cuadro recupera tanto las categorías como el número de ilustraciones asociadas con ellas.

<i>Tópica</i>	<i>Figura</i>	<i>Frecuencia</i>
Diversidad	Diferencia	1
	Igualdad	
	Fraternidad	
Indígena rural	Solitario	5
	En grupo	5
Mestizo ciudadano		2
Indígena escolar		3
Mexicanidad		7
<i>Total</i>		23

La mayoría de las imágenes, 13 en total, como es posible observar, se refieren a lo indígena. Sin embargo, reflejan sentidos distintos. En las primeras 10 aparecen con algún rasgo de su vestimenta tradicional que los identifica de forma notable (prenda, accesorio, calzado o ausencia de este último), además de tener tez morena y estar contextualizados en algún escenario natural y ser tomados de cuerpo completo, posando o realizando labores específicas. Se les asignó el nombre de “indígena rural”, pues la impresión que está latente es la intención de reflejar su vida modesta y campesina, aspecto que contrasta de manera marcada con las otras tres imágenes, identificadas también como indígenas (imagen 1).



Imagen 1. Indígena “rural”.



Imagen 2. Indígena “escolar”.

Las otras tres ilustraciones varían en que recortan a los sujetos por el torso, se les quita el contexto natural y sólo se les ve en contemplación de sus propios pensamientos. Permanece la tez morena y una ropa sencilla, aunque ya no tradicional (imagen 2).

El posible sentido de esta variación es que el “saber” propuesto en el texto, atravesado por la lectoescritura, modifica de forma visible al indígena, lo transforma. Ya no posee distintivos físicos de su origen étnico o campesino, como la vestimenta tradicional, los accesorios (sombrero) o el calzado. Ya no se ocupa en actividades tales como las artesanías o el campo, ni vive en contextos rurales. Ahora es un sujeto recortado, desubicado, indistinto y reflexivo. Es un sujeto homogeneizado, más que diversificado.

El siguiente gran grupo de imágenes son las que se refieren a la mexicanidad. El sentido de sus elementos concuerda a la perfección con la idea del Estado-nación trazada en lo escrito. La mexicanidad queda representada por la legalidad que aportan los documentos (el acta de nacimiento y la credencial de elector), lo simbólico de la bandera nacional, el territorio con su riqueza y hermosura natural, las artesanías de barro y los bailes folclóricos. La mexicanidad implica, pues, la identificación con todos esos elementos. A la vez, todos ellos implican la pertenencia al Estado-nación (imagen 3).

Es necesario resaltar que las únicas prácticas sociales que aparecen en este grupo iconográfico son las de las artesanías de barro y los bailes. Sin embargo, dichas prácticas aparecen tan indefinidas y poco peculiares que, en realidad, no refieren a un grupo en particular, sino a la tradición folclórica asociada, como tal, con la imagen de la mexicanidad.



Imagen 3. Mexicanidad.

Llama la atención que otras dos ilustraciones resaltaron por su diferencia física con las ya descritas. La aparición de sujetos nombrados como “mestizos-ciudadinos” reconstruye la existencia de dos grupos distintos, uno en desventaja frente al otro. El hecho de que estos sujetos aparezcan con la tez clara y contextualizados con mobiliario, más que escenarios naturales, así como realizando actividades recreativas vinculadas con la instrucción no sólo lectoescritora sino “cultura”, por así decirlo, los posiciona de manera evidente en una situación privilegiada frente a la representación del indígena rural. Éste trabaja, el mestizo se recrea. El indígena está a la intemperie, el segundo, en la comodidad de un espacio interior. Esta representación de la vida mestiza se asemeja mucho más al “indígena escolarizado”: la inactividad solamente suspendida por la recreación “cultura” los hace iguales. Queda reafirmada la idea de que el “saber” modifica al indígena y lo hace igual a los otros, a los mestizos (imagen 4).

La imagen de la diversidad reitera, por una parte, lo relevante del aspecto físico de las personas. Por otra, se da a entender que la diversidad trascendente en realidad se da entre sujetos de distintas nacionalidades. Los individuos que aparecen en la ilustración están ataviados y poseen rasgos físicos asociados de manera típica con algún Estado-nación en específico: árabe, estadounidense, mexicano, japonés, escocés y brasileño. Por lo tanto, la diversidad no resulta relevante al interior de la nación. Quizás hasta sea inexistente. La que es en verdad notable y distinguible es la diversidad entre naciones. Por cierto, la mexicanidad está representada por el charro amestizado, antes que por el indígena (imagen 5).

Como es posible ver, en este texto el discurso iconográfico enfatizó la cuestión física en todos los sentidos.

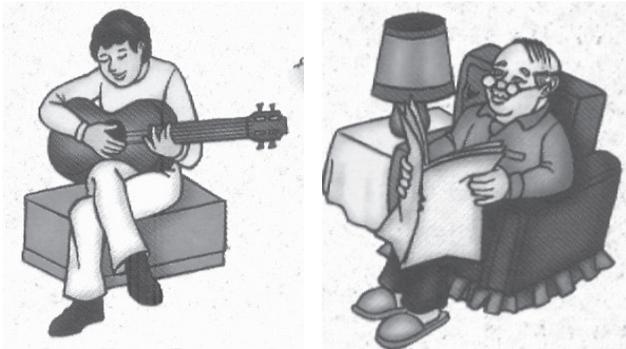


Imagen 4. Mestizo ciudadano.



Imagen 5. Diversidad.

El cuaderno de la CGEIB

En las nueve páginas que fueron objeto de análisis aparecieron 10 imágenes que variaron, de nuevo, en tamaño y sentido. Al tomar como criterio de clasificación sólo el sentido, comúnmente asociado con los elementos que componían dichas iconografías, se determinaron tres categorías que las abarcaron. El siguiente cuadro recupera tanto las categorías como el número de ilustraciones asociadas con ellas.

<i>Tópica</i>	<i>Figura</i>	<i>Frecuencia</i>
Mexicanidad	Historia	6
	Construcciones	
	Personajes	
	Batallas	
	Vida campesina	
	Vestimenta masculina	
Escolar	Comunitaria	3
	Inclusión-exclusión	
<i>Total</i>		10

Más de la mitad de las imágenes evocaron la mexicanidad: el rostro de Hidalgo; la campana de la Independencia (que aparece dos veces a lo largo del texto); el Castillo de Chapultepec con la bandera nacional izada en sus torres; Hidalgo de medio torso con una antorcha en la mano izquierda y con la derecha cobijando a cinco hombres campesinos que tienen un libro en las manos, a espaldas de ellos una ciudad arbolada con una iglesia en el centro, y un grupo de hombres y mujeres que también dan la espalda y se encuentran congregados como si vieran hacia un mismo punto: los hombres con sombrero, las mujeres con rebozo (imagen 6).

La mexicanidad aparece vinculada con la historia y la vida campesina. La parte histórica alude sólo a dos acontecimientos distintos y poco distantes temporalmente entre sí: la guerra de Independencia, en 1810, y la batalla de los niños héroes, en 1847. Ambas luchas coinciden en representar un esfuerzo local por retirar la presencia e influencia de

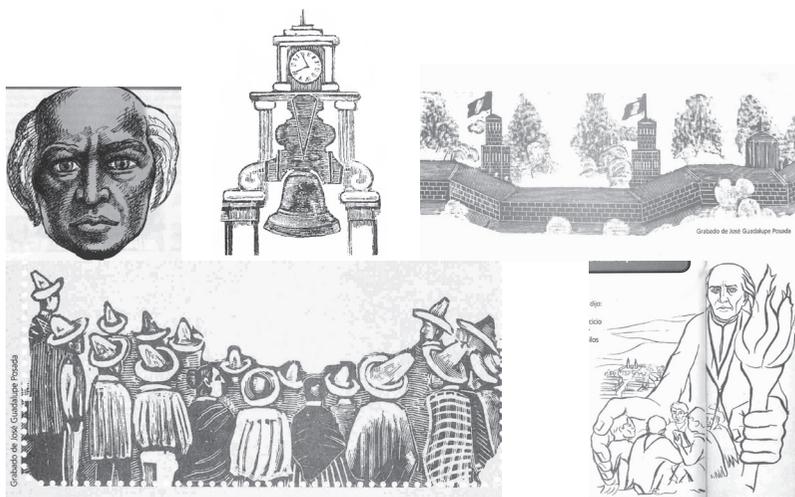


Imagen 6. Mexicanidad.

los extranjeros (españoles en un caso, estadounidenses en otro) sobre este territorio. No se buscaba la defensa de un sentido nacional, sino la autonomía de la administración de los recursos del territorio; no se peleó en favor de la reivindicación de un derecho perdido, sino para conquistar otro del que no había precedente.

No fueron guerras relacionadas con la desigualdad, la discriminación, el rescate del pueblo o apoderamiento del indígena, sino en exclusiva por la disputa de la riqueza territorial y la delimitación entre lo local y lo foráneo. Todo esto antes de que existieran rastros de la imagen del Estado-nación que ahora se reconoce. Son conflagraciones que poco tienen que ver con la trama de la historia que desarrolla el texto de *Viva México* (la cual versa sobre la discriminación de los indígenas en las aulas mexicanas). No ejemplifican una denuncia de discriminación, ni una diversidad interna solucionada por una unidad. Si acaso refieren una diversidad de naciones y el esfuerzo de éstas por distinguirse unas de otras. De nuevo, al igual que en el texto de la DGEL, la mexicanidad queda vinculada en términos ilustrativos con la pertenencia cívica a una nación. Si el desenlace feliz de la historia consiste en que los indígenas puedan celebrar

la Independencia, entonces la recompensa radica en la integración a esa nación.

En dichas imágenes el retrato de Hidalgo, por una parte, aparece recortado, con gesto serio y duro, ojos resaltados y ceño fruncido, absorto de todo contexto o acción. El puro rostro significa eso: dureza, deshumanización y, al fin, caracterización de una causa. Por otra, vuelve a aparecer la figura del héroe recortada, pero esta vez por el torso, con el mismo rostro serio y duro, pero ahora sí contextualizado. De fondo tiene un poblado donde se destaca la vista de la iglesia, los cerros y montañas que la respaldan; con la mano derecha cobija a un grupo de personas en actitud protectora y proveedora, y con la mano izquierda sujeta una antorcha. Hidalgo, pues, sostiene, da luz y calor a las personas del pueblo. El mensaje consiste en decir que la lucha por retirar a los españoles del territorio mexicano no se hizo por la propiedad de las riquezas, sino por la protección de la gente desamparada. El cura se convierte en padre, no de la patria ni de la causa, sino del pueblo. Es un padre católico, religioso, divino, protector y preocupado por la gente.

Hidalgo entonces resulta ser un símbolo de dureza y lucha, y un sujeto protector. El cura de la patria se convierte, al fin, en la imagen del país que pretende unificar a los diversos: es una nación dura y de lucha, pero protectora con su gente. Ante México e Hidalgo no hay distinción: todos son desamparados, católicos, empobrecidos y necesitados, son quienes han luchado para conseguir protección. México e Hidalgo son el símbolo de la unidad.

Otro símbolo independentista son las campanas. Éstas sólo aparecen como parte de una estructura que sostiene, además, un reloj. La referencia a la lucha de 1810 sigue siendo obvia y no aporta más que la descontextualización de las razones, los protagonistas y las consecuencias de aquella historia. De nuevo, no hay referencia a lo indígena.

Por su parte, la muralla aparece como tal, adornada por bosquejos de árboles. Campana y muralla, vistas como unidad, resultan ser elementos de una construcción, tal vez vinculándose así con la solidez, protección y firmeza, aspectos que sólo refuerza la lectura de México como soporte y proveedor de protección de un pueblo.

La vida campesina, como el otro elemento vinculado con la mexicanidad, queda representada por dos imágenes de esta colección: Hidalgo sosteniendo en su palma derecha a unas personas y un grupo de individuos dando la espalda. Ambos colectivos comparten rasgos en sus vestimentas: uno de los hombres de la palma de Hidalgo lleva sombrero en punta, como el de la mayoría de los varones de la otra ilustración; además, todos los señores llevan puesto un jorongo o sarape. Las dos iconografías muestran sujetos reunidos en grupo, quienes no ven a su alrededor, sino hacia un punto inaccesible para el observador. Eso puede denotar unidad entre sí. Todos estos rasgos se han asociado, por lo regular, con la imagen de la vida campesina. La mexicanidad queda determinada por los rasgos de esa vida comunitaria: unida, particular por su vestimenta, y en su mayoría masculina.

Combinados los sentidos inspirados por las cinco imágenes, se encuentra de nuevo esta reivindicación de lo rural sobre lo citadino, que en el texto se menciona. La humildad de la vida campesina, denotada por su ropa raída y por la falta de calzado (de los hombres que están en la palma de Hidalgo) o por su ropa estereotipada (sarape y sombrero), se convierte en la razón de lo nacional. Por ellos fue la guerra de Independencia. Por ellos fue la batalla de Chapultepec. Todo tiene sentido por ellos. Y aunque esto suene muy bien, no deja de resultar una falacia. Falacia por accidente, en la que se confunde la presencia accidental de la gente humilde del pueblo en las luchas independentistas como la esencia de ellas, olvidando el juego de poder entre las fuerzas locales y extranjeras; falacia por sofisma patético, que señala el desamparo del pueblo como la razón del liderazgo protector de Hidalgo, y falacia populista, al asumir que este cura es el padre de la patria y, por lo tanto, de todos, jugando con el doble sentido de padre religioso y padre filial.

El sentido del texto toma matices nacionalistas con el complemento de las ilustraciones. La diversidad que pareciera resultar más relevante es la existente entre países. La condición naturalmente desventajosa del campesino o del indígena (ahora entremezclados de manera confusa e indistinguible) se cura con la promesa de protección que aporta lo nacional. Los sujetos se vuelven pasivos e indefensos, poco apoderados y

dependientes del todo. La nación los cubre, protege, sostiene, une, anula, homogeneiza. No hay indígena y mestizo, sólo pueblo empobrecido.

El otro conjunto de imágenes refieren lo escolar. Las tres ilustraciones vinculadas comparten los siguientes elementos en común:

- Todas las presentes son niñas.
- Todas están apoyadas sobre una mesa.
- Todas escriben o leen.
- Todas tienen el pelo trenzado, menos una.

¿Qué puede implicar esto? Primero, que lo escolar se limita al poder de la lectoescritura. Segundo, que lo femenino resulta pertinente para lo escolar. Y tercero, que lo indígena se reivindica con lo escolar. Si la vida indígena-campesina, vinculada con la mexicanidad resulta de forma predominante masculina, humilde y desprotegida, en oposición, la escolaridad puede ser femenina, apoderada, reivindicativa. Escolaridad y vida campesina se contraponen (imagen 7).

Esto refuerza varios elementos de la argumentación de la historia: la escuela es parte del remedio ante la diversidad, apodera y homogeneiza mediante la lectoescritura, en especial a las mujeres indígenas. El centro de enseñanza está vinculado con la mexicanidad por este sentido de obligatoriedad que permite integrar a todos a la nación. La interculturalidad se relaciona con la escolaridad, homogeneidad e integración en lo nacional a través de la alfabetización.



Imagen 7. Escolaridad.

Esta oposición entre lo femenino escolar y lo masculino campesino resulta en particular extraña, pues en el texto no se aborda la diferencia de género. No es causa de reivindicación ni de apoderamiento. Si bien las protagonistas son niñas, no hay presencia masculina que se convierta en oposición. Así, la única lectura posible de esta feminización de lo escolar nace precisamente de la exclusión de la mujer en el campo. Si éste no es su lugar, la escuela sí, porque ahí es donde se homogeneiza, integra y participa. La mujer encuentra su integración sólo a partir de lo escolar, nunca en su contexto campesino o indígena.

Una última imagen de la inclusión-exclusión posee una definición explícita en el texto: el círculo implica la inclusión de los sujetos. Estar fuera del círculo significa estar excluido. El círculo simboliza unidad, igualdad. Estar fuera de él implica por lo tanto, desunión y desigualdad. La imagen ilustra ambos casos. Los ocho personajes que conforman el círculo forman una unidad, en la que todos son iguales. Están incluidos en esa pluralidad. El personaje que aparece en la parte superior no es igual al resto de los dibujos. Su vestido trae más adornos (encajes) y su rostro posee más detalles (aretes, dientes, cejas, labios). También es distinta porque está fuera del círculo. Por ende, no pertenece a la misma pluralidad, está excluida de ella. Ser distinto, no ser del grupo, es estar excluido. Ser igual y ser del grupo, es estar incluido (imagen 8).

La estructura de toda la narración se refuerza con esta imagen: estar dentro del círculo implica estar homogeneizado, escolarizado, indiferenciado, nacionalizado, mexicanizado, interculturalizado. Estar fuera del círculo implica ser diferente, analfabeto, en desventaja, ajeno, desintegrado, discriminado y nulamente interculturalizado. Dado que la integración tiene que ver con la mexicanidad, la exclusión se emparenta con lo foráneo, lo extranjero, lo ajeno. Así, se remite de nuevo a una diversidad entre naciones y no una diversidad entre ciudadanos.



Imagen 8. Diversidad.

Los textos de la DGEI y de la CGEIB se parecen en muchos de estos sentidos: ambos centran lo escolar como parte de la solución ante la diversidad; ponderan la lectoescritura como mecanismo de apoderamiento; conciben la diversidad como asunto entre naciones; la integración del indígena a lo nacional como síntesis de lo intercultural; lo indígena como algo genérico (es decir, todos los naturales son iguales entre sí), emparentado con la pobreza y el desamparo; la realidad como algo objetivo y dado, ignorado por el indígena y cuyo develamiento todo lo resolvería, y la educación intercultural como una cuestión de saber: saber la verdad o saber lo moralmente correcto. Saber, al fin, que hace la diferencia. El indígena no sabe nada. Eso indica el discurso iconográfico.

El cuaderno de la UNEM

En las 15 páginas analizadas aparecen cinco ilustraciones a color, clasificables en tres tópicos. Una de ellas, la más grande, muestra un mapa multicolor de la región de Tila, donde se desarrolla la historia contada por el enunciador chol. Por las implicaciones en la lectura del plano, dicha imagen se ubicó en la tópica de “propiedad de la tierra”. Otras dos ilustraciones, ambas recortadas, muestran escenas de lo cotidiano. Ellas se ubicaron en la tópica “propiedad de un estilo de interacción”, en referencia a la forma de vida que el texto marca como identitaria y fundamental. Dos imágenes más refieren escenas festivas similares entre sí, por lo que se conjuntaron en la tópica “propiedad de las fiestas”.

Dentro de las tres tópicos se hace énfasis en lo “propio”, dada la lectura que se puede hacer de las ilustraciones en concordancia con el texto. Si este último se caracterizó por definir lo esencial, las imágenes dan cuenta de que eso elemental es suyo y de nadie más. ¿Por qué? Porque pueden enseñar aquella identidad sólo mencionada en el texto. El poder mostrar algo que digo que es mío es ya una evidencia por sí misma de que en efecto es mío, es decir, se convierte en una prueba y no en una ejemplificación. Las ilustraciones funcionan como constancia de

propiedad. Por ello, todas las tópicas inician con ese sentido. El cuadro siguiente resume la lectura de las cinco iconografías.

<i>Tópica</i>	<i>Figura</i>	<i>Frecuencia</i>
Propiedad de la tierra	Conocer Dar testimonio de que se conoce	1
Propiedad de un estilo de interacción	Armonía Sencillez Influencia de la naturaleza Pertenencia a un contexto (imágenes que se desbordan más allá de los márgenes)	2
Propiedad de las fiestas	Religiosas Hogareñas Femeninas Con ofrendas Públicas Sagradas	2
<i>Total</i>		5

La territorialidad aparece en las imágenes en forma de mapa, validando con el dominio de la ubicación de las cosas, su propiedad. Al reconocer el terreno, las historias, los objetos, las distancias, los accidentes geográficos, las personas, los nombres, los lugares donde le dan un mal uso, etcétera, no sólo se da evidencia de lo entrañable que es la tierra para los que hablan, sino de la indiscutible importancia para su vida. El plano es una prueba de que la territorialidad en él representada les pertenece.

El mapa no tiene la función de ubicar, sino de dar evidencia de su propiedad. Por lo tanto, no posee un código abierto para su lectura sistemática. Al contrario, su código está encriptado y únicamente es accesible para aquellos que lo poseen, es decir, para aquellos que han caminado sobre él y reconocen los lugares, las historias, las anécdotas, los sujetos, etcétera; o sea, sólo es descifrable para aquellos que son propietarios. Esto corrobora aún más la idea de que el plano es evidencia de propiedad y no una ejemplificación o ilustración inocente de lo dicho. Hay una intención latente y es demarcar lo propio (imagen 9).

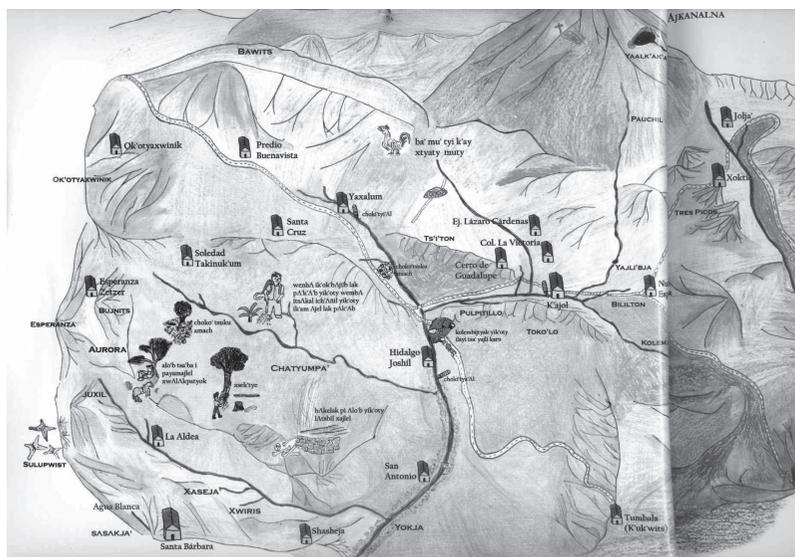


Imagen 9. Propiedad de la tierra.

La cotidianidad representada en las imágenes de la segunda tópica, de nuevo, son evidencia de propiedad más que de ejemplificación de una realidad. La propiedad recae sobre el estilo de vida, no sobre objetos concretos. Ambas imágenes dan muestra de la convivencia armoniosa con la naturaleza (casa abierta, señor sonriente descansando bajo un árbol junto a su caballo), la humildad de sus pertenencias (escasez de objetos en la casa, remiendo en el pantalón del señor, andar descalzo, ropas sencillas), la innegable influencia de la naturaleza en su cotidianidad (árboles y verdor presente en ambos dibujos), y la impresión de pertenencia a un contexto determinado (el dibujo siempre enseña que los límites de él escapan más allá de los bordes). Así, esta tópica no es descriptiva, sino evidencia del estilo de interacción propio de quienes ilustran (imagen 10).

Llama la atención que en estas imágenes se conserva el estereotipo de la vestimenta y la vida rural que se manejó en las iconografías del cuaderno de la DGEI, ubicadas en la tópica “indígena-rural” (sujetos de cuerpo completo cuya sencillez en los trazos hace difícil ubicar su lugar

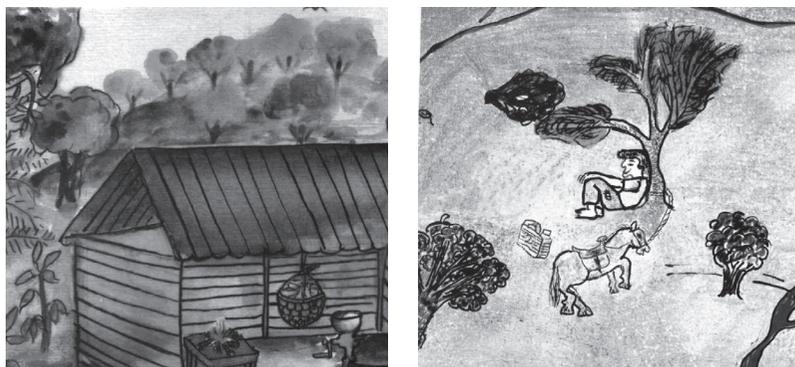


Imagen 10. Propiedad del estilo.

de procedencia, contextualizados en escenarios naturales, con ropas de colores neutrales, sin zapatos y con roturas en la tela), sólo que acá, en el texto de la UNEM, se asumen dichas características como un estilo de interacción propio que lo distingue de otros. Pareciera como si el estereotipo que tienen los no indígenas sobre ellos se asumiera precisamente para definirse. Lo que en el texto de la DGEI era motivo de una lectura de discriminación, acá se refuerza y se remarca como propio, en favor de la demarcación de propiedad en la identidad.

También resalta que ambas imágenes sean recortes de otras, como si el panorama siguiera más allá de la vista del observador. Da la impresión de estar incompleto, segmentado, de atención focalizada sólo en estos detalles, sin importar nada más.

En las siguientes dos ilustraciones, al igual que en las anteriores, se da evidencia de lo propio. La cruz, las velas, los arcos, el incienso en la olla y las mujeres aparecen como constantes. Las fiestas parecen algo propiamente femenino. Difieren en el detalle (una parece parte de una escena recortada, la otra una imagen enmarcada; una muestra el interior de una casa, la otra no indica contexto; en una aparecen cinco mujeres, en la otra solamente dos; en una salen sentadas, en la otra de pie; en una figuran más objetos, en la otra sólo lo enunciado), pero la esencia queda establecida por lo común: se trata de fiestas religiosas, hogareñas, femeninas, con ofrendas, públicas y sagradas (imagen 11).



Imagen 11. Propiedad de las fiestas.

Se vuelve inevitable identificar algunos de estos elementos con el código católico: la cruz, el incienso, las velas, las ofrendas, la distribución en altar. Incluso la insistencia en el respeto a las fiestas es propio de la ética católica. Pareciera que hay un traslape entre los códigos éticos católico y chol.

Resulta importante distinguir que la propiedad radica no en mencionar lo religioso o católico de los festejos, sino en enfatizar únicamente la importancia de su práctica para definir su identidad. Nunca se habló del dios o los dioses que los inspiran, ni del tipo de fe que involucran o los pilares que los sostienen, de los rituales que se practican o del significado de los elementos de la fiesta. De nuevo, eso está encriptado en un sitio inaccesible para quien no practica esos festejos. Sólo se sabe que dichas fiestas son importantes y que se deben respetar, pues son identitarias. El énfasis entonces está en que son suyas y de nadie más, pues ellos las entienden y practican.

Las ilustraciones refuerzan lo dicho en el texto escrito: el enunciador posee un saber que lo define y lo hace distinto al destinatario. Dicho saber se expone para marcar la diferencia y evidenciar que el poseedor es el enunciador, es decir, para distanciar y atribuir propiedad. Las imágenes denotan también eso: muestran un saber encriptado, demarcan pertenencia (en el sentido de que su interpretación no es accesible a cualquiera, sino sólo para aquellos que poseen el código), y validan por sí mismas la pertenencia (muestran cómo dominan ellos ese saber).

La interculturalidad, así entendida, sería inclusiva para los poseedores de ese saber identitario y excluyente para los carentes del mismo. No hay modo de pasar de una categoría a otra. No hay modo de aprender el saber identitario. No hay modo de acceder al código. Se es o no se es. Esto desde el texto de la UNEM.

Hallazgos del análisis discursivo iconográfico de la interculturalidad

Lo que es posible determinar a simple vista con esta lectura de las imágenes es que el discurso intercultural iconográfico no es unitario, aunque se pueden encontrar elementos que sí le son exclusivos y comunes. Barthes (2005) advierte que el discurso es por naturaleza fragmentado. Por ello no es uniforme, ni monosémico, parejo, ni unificado. Pero como es un producto del consenso social, siempre hay elementos culturales que conforman una base común de lectura que posibilita, necesariamente, la interpretación.

En otras palabras, el discurso siempre está compuesto de distintas voces que dicen distintas cosas sobre el mismo objeto, pero que al fin comparten algo. La lectura expuesta de estas imágenes ejemplifica eso: pese a que todas las ilustraciones provinieron de libros de texto dedicados a la interculturalidad, el discurso representado resultó distinto, disparejo, discordante, aunque con elementos en común que traspasaron a los tres cuadernos.

Los puntos comunes que denotan la existencia de un componente discursivo que los agrupa son dos. Primero, en los tres textos es recurrente la oposición entre lo indígena y lo mestizo; al nativo se le atribuye, de forma reiterada, el contacto con lo natural, lo austero, la ropa raída, los huaraches o la ausencia de ellos, la tez morena, la vestimenta que da indicios de bordados o encajes, los colores neutros y la realización de una actividad física específica. Y segundo, la imagen de lo indígena también se contrapuso respecto a lo escolar; en este sentido, lo nativo representaba, de manera invariable, la vida rural. El campo, el trabajo y la natura-

leza están asociados con el indígena rural; la educación, la reflexión, la lectoescritura y la homogeneización, a la escuela. Estos sentidos se encontraron presentes en los tres textos, unos de forma explícita, otros de manera implícita.

La divergencia está en el sentido de diversidad: mientras que para los textos oficiales se vincula lo nacional, en oposición a lo internacional, en el texto de la UNEM se lo hace al saber identitario, oponiendo al que lo posee frente al que no. Se están representando dos tipos de identidad distinta. Y a partir de esta distinción, el discurso se descompone en dos sentidos.

En el sentido oficial, la diversidad tuvo que ver con el Estado-nación al que se pertenece: se es o no mexicano; si no se es, entonces se es de otro país. En este discurso, lo mexicano se vinculó con los símbolos patrios, con el territorio, con la historia y con las tradiciones. También con otros dos sentidos diferentes entre sí: lo mexicano asociado con la legalidad del Estado (texto de la DGEI) o con un pueblo homogéneo en lo desvalido (cuaderno de la CGEIB).

La diversidad en el sentido que ofreció la UNEM está vinculada con el saber identitario: se posee o no. Todos los poseedores son indígenas; la cualidad de cada saber es lo que los hace distintos. Los desposeídos son los no indígenas y ellos son cosa aparte. El saber tiene que ver con demostrar que se sabe y, por lo tanto, con dar testimonio de ello. Las ilustraciones se convierten entonces en evidencia de conocimiento: del territorio, de la vida cotidiana, de las tradiciones y de lo religioso. Éste es otro sentido de diversidad.

De cualquier manera, la interculturalidad, en los tres textos, se intuye en un sentido de integración a la diversidad o a las categorías indígena / mestizo e indígena rural / escolar. Estos sentidos, como se vio antes, tienen representaciones iconográficas recurrentes y el sentido discursivo se teje en ellas de manera sutil e imperceptible.

Por otra parte, en un nivel discursivo distinto, es necesario señalar que los componentes de significación utilizados por los tres textos no son exclusivos de las instancias editoras, sino de la cultura circundante. Lo que permitió una lectura de las imágenes no fue sólo la capacidad de

éstas para representar un sentido, sino el que se asocian de forma social, por consenso, ciertas ilustraciones con ciertos significados. Así, la base discursiva común de las imágenes rebasa la propiedad intelectual de los editores para convertirse en parte de la imaginaria social. Lo que se pueda decir sobre el discurso intercultural no sólo le atañe a estos tres cuadernos, sino a la cultura en sí.

En este sentido, se puede decir que los mexicanos viven en una sociedad donde estos significados parecen estar asociados entre sí para representar la diversidad, la mexicanidad, lo indígena, lo mestizo, lo rural y lo escolar. Se está ante la evidencia discursiva de la construcción social de categorías diádicas excluyentes entre sí, lo cual fomenta la discriminación. Los tres cuadernos coinciden en proponer a la educación como un modo de resolver ese peligro. ¿Cómo? Homogeneizando para uno u otro sentido. ¿Eso es la interculturalidad? De manera iconográfica, sí. Y eso es lo fuerte del discurso iconográfico precisamente, pues no sólo enuncia la diferencia entre estos pares de significación opuesta, sino que los describe, les pone rostro, color, acción: los fija a nivel de lo material y de lo visible.

La metodología de análisis del discurso iconográfico que se propone en el presente artículo no aspira solamente a la descripción de los sentidos, sino al funcionamiento que opera en la práctica social. En la reflexión sobre esa práctica se puede aspirar a la intervención y al replanteamiento discursivo.

Conclusiones

El modelo metodológico permitió desentrañar los sentidos de la imagen, pero sobre todo las significaciones sociales detrás de ella. Lo anterior sucede así dado que la propuesta de Barthes (2005) era hacer semiología, es decir, encontrar las estructuras comunes a todos los sistemas de significación.

Esta disciplina pretende una descripción densa del “imaginario humano”, de todos los esquemas creados por la humanidad para dar sentido a los objetos, concretos y abstractos, que conforman su realidad

inmediata. En otras palabras, busca comprender los mecanismos sociales para dar sentido.

El análisis discursivo iconográfico, por ende, no encuentra su fin en la simple denuncia de las posibles lecturas de una ilustración, sino en el bosquejo de un complejo de significados que se vislumbra apenas en la consistencia de los usos de cierto tipo de detalles visuales. La insistencia en la ropa raída, los pies descalzos o los huaraches, las piedras y el campo rodeando a un sujeto de tez morena y ropa sencilla, no denuncia al emisor que representa así al indígena, sino a la cultura actual que permite a todos, usuarios y lectores de imágenes, asociar esos detalles iconográficos con una condición étnica. ¿Cómo, por qué y en qué momento se construyó este tipo de discurso visual en torno al indígena? ¿Por qué de forma visual se asocia con su representación?

La semiología barthesiana no consiste en caer en el inventario gramatical de la lengua, sino en aspirar a comprender los mecanismos de creación social de sentido que hay detrás de ella. ¿Por qué? Porque detrás de esos sentidos se parecen revelar “disciplinas” sociales, es decir, modos compartidos de entender un tema y actuar conforme a ese entender, como lo supuso Michel Foucault (1987).

El estudioso francés habló de este fenómeno de la siguiente manera:

Me hubiera gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces con encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho señas quedándose, un momento, interrumpida. No habría habido por tanto inicio; y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su desaparición posible [*ibid.*: 9].

También declara la existencia de un orden que preexiste a la enunciación y que estructura el decir. Sin embargo, este orden que el discurso esconde atraviesa al sujeto y se impone a él disciplinándolo en todos sus aspectos y no sólo en su enunciación. Lo disciplina en cuanto a que forma

parte de un orden institucional de poder y, por lo tanto, le dicta qué decir, cómo decirlo, cómo comportarse al decirlo, cómo administrar su cuerpo al ser parte del discurso.

Así lo constata en su estudio histórico sobre la sexualidad (1986). Los textos prescriptivos de la antigua Grecia en los que se basa para su análisis no sólo enuncian reflexiones de antaño sobre el cuerpo, sino que evidencian un campo de prácticas corporales y de uso del placer que fueron y siguen siendo ejercidas por aquellos que participan de la enunciación de las reflexiones. Para Foucault decir es hacer, aunque el que dice no es libre de elegir lo que ha de hacer, sino que lo dicho se le impone y le dicta el hacer.

En cambio, para Barthes (2001a) esta preocupación por saber quién dicta el decir y el hacer no está presente, pero sí su interés por la conexión entre decir y hacer como parte de un mismo sistema de prácticas. El semiólogo francés (2005) parte de la asunción de que decir y hacer de cierta manera forman parte de un mismo código que es compartido: el código discursivo. Dicho código está compuesto por temáticas recurrentes, llamadas tópicos, y actualizaciones concretas en los textos, llamadas figuras, mismas que sirven para decir algo sobre un tema, pero también para posicionarse en todos los aspectos frente a él. Decir, entonces, es parte de pensar, asumir y actuar.

Así, en el análisis realizado, se puede apreciar que el configurar las imágenes de la diversidad en torno a lo nacional no sólo es por así representarlo, sino para enunciar que la imagen de la diversidad parte de la idea del Estado-nación. Representarlo no es el único hecho que acontece en la ilustración, sino darlo por hecho, delimitarlo, afirmarlo, difundirlo y asumirlo. Enunciar es actuar. Por lo tanto, el discurso codifica acciones que configuran el panorama de lo social.

En el modelo barthesiano, los sentidos construidos de forma social rebasan lo textual para enclavarse en el campo de las prácticas sociales, que bien se pueden delimitar a lo discursivo, pero que como tales atraviesan las demás prácticas. La tópica funciona en la práctica discursiva como un centro de sentido cuyo campo vigente depende de la concepción central que lo conforma.

Esa concepción opera como una noción nuclear, imponiendo su lógica metafórica a los distintos rasgos que pueden ser nombrables en un texto mediante oraciones concretas. Esos rasgos son las figuras, las cuales participan de la lógica de la tópica por ser, en sí mismas, descriptoras del concepto central.

Éste es el nivel de significación que el modelo barthesiano de análisis discursivo iconográfico permite asir. Así, el estudio de las unidades de sentido que conforman las múltiples imágenes que circundan en la comunicación actual bien puede ser la puerta de entrada para el estudio de las prácticas sociales en torno a temáticas cruciales, prácticas que no sólo se dimensionan en el ámbito del hacer, sino también del pensar, asumir, enunciar.

En el análisis expuesto, no resultó relevante la lectura en sí de las ilustraciones de los textos, sino el asumir que dicha lectura era posible porque de manera social se estructura el significado de la diversidad, lo indígena y la mexicanidad, en díadas excluyentes que permiten, de cualquier manera, la discriminación. Para cambiar esos sentidos asociados con la interculturalidad, sería necesario modificar el tipo de representación iconográfica que se tiene de lo mexicano, lo diverso y lo indígena. ¿De qué otra manera se puede representar que no sea causante de exclusión? Ése es el reto iconográfico.

*El ciudadano Sánchez, letrado de Compostela.
Elementos para el análisis de la imagen
del patricio*

Arturo Camacho Becerra

El culto a los héroes y los gobernantes tiene su origen en la Antigüedad clásica; su representación se considera la mayor enseñanza de ejemplo moral para una nación o Estado.

En México, el nacionalismo del siglo XIX significó una búsqueda de iconografías de identidad que avalaran su biografía como nación, desde su origen hasta los días de los constructores de la patria. Dar imagen a la figura del patricio representó para los sucesivos gobiernos un problema de interés público. Miguel Hidalgo y Agustín de Iturbide subían y bajaban de los altares cívicos como consecuencia de una época en la que predominaron las batallas y los generales en la silla presidencial.

Correspondió a Maximiliano de Habsburgo iniciar la galería del Palacio Nacional, con la finalidad de impulsar un programa de reconciliación general, y con este propósito encargó a varios profesores de la Academia de San Carlos la realización de los retratos de Iturbide, Hidalgo, José María Morelos, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero e Ignacio Allende.

Los gobiernos posteriores a la guerra de Reforma iniciaron en Jalisco esta tradición; en 1861 se encargó a Felipe Castro (1834-1907) la realización del retrato de Prisciliano Sánchez, y 11 años después el gobierno del estado pagó al mismo artista 400 pesos por pintar 31 retratos (Pérez Lete, 1981, VI: 459). Parte de esta serie se encuentra actualmente en el Salón de Embajadores del Palacio de Gobierno de la entidad. Una fórmula que se observa desde el siglo XIX hasta los años ochenta del

siglo XX en todos los cuadros es incluir, junto a la efigie del gobernante, la obra pública más destacada de su administración.

Se designa como patricios a los ciudadanos que fueron “tocados” por el llamado de la revolución social de 1810 y asumieron en la práctica de sus ideales construir la República para suplantarlo al viejo orden colonial. Se usa la acepción con el significado de senador fundador de la república romana, que se extiende a quienes pretenden reproducir el proceso en los nuevos países americanos. Se trata de la primera generación en la clase política de una nación y, dentro de su genealogía, ocupan un lugar entre los héroes y los ciudadanos anónimos.

Ejemplos de este personaje prototipo se encuentran en la historia de provincias y comarcas de Argentina a México (pasando por Colombia, Cuba, Perú y Venezuela), los cuales pertenecieron a un naciente bloque de liberales americanos y, por lo tanto, patricios. Este título se concedía por igual, sin importar credo o filiación política, fuera fraile o seglar, la única condición era poseer un dominio de las letras.

El primer gobernador de Jalisco, Prisciliano Sánchez, encarna para la región occidental de México a uno de los patricios, un bien fundamentado modelo: autodidacta, empleado en una tienda, pagador del Ejército Insurgente, administrador de la hacienda de Chila y diputado del primer Congreso mexicano, colaborador con José María Luis Mora para redactar la inicial Constitución Federal mexicana, hasta convertirse en gobernador y formular las primeras leyes para el estado libre de Jalisco (formado entonces por las provincias de la antigua Intendencia de Guadalajara que posteriormente se convertirían en los estados de Aguascalientes, Colima y Nayarit).

Este trabajo se propone analizar, con elementos y métodos de la iconología y la historia cultural, dos retratos realizados a Prisciliano Sánchez, uno en 1828 y otro en 1861.

Definiciones de iconología

La iconografía es un método de trabajo que considera, en primer término, la descripción de la obra artística que será analizada, para luego proceder

al análisis, desde su composición, de cada elemento que la integra. El contexto de producción representa un punto de partida para la interpretación. “Los objetos de Historia del Arte sólo pueden ser caracterizados por una terminología que resulte reconstructiva en la misma medida que la experiencia del historiador del Arte es recreadora” (Panofsky, 1998: 34). La iconografía identifica elementos y les busca un “significado convencional”. Para explicar estas representaciones en su contexto histórico y en relación con otros fenómenos culturales, se utiliza la iconología, que entiende las imágenes como representaciones de una cultura y de códigos culturales.

Este proceso supone localizar una genealogía de la imagen en cuestión, reconocer actitudes sociales, religiosas y filosóficas de otras épocas, e identificar particularidades de estilo que deben describirse como testimonio de intenciones artísticas.

La iconología, en su búsqueda de sentidos, los caracteriza a partir de una significación primaria o natural que es posible llamar “universo de motivos artísticos”. En esta primera instancia sólo se identifican objetos o figuras por imágenes conocidas, mientras que en la significación secundaria aparecen las relaciones entre los motivos artísticos y las combinaciones de estos motivos reconocidos como portadores de símbolos convencionales; estas combinaciones dan lugar a historias y alegorías. En una tercera fase, se identifican elementos básicos para considerar su contenido en función de la mentalidad de una nación, época, clase social, creencia religiosa o filosófica, matizadas por el artista y condensadas en una obra.

Para entender el concepto de símbolo, de acuerdo con Erwin Panofsky, las imágenes que transmiten la idea, no de personas u objetos individuales concretos sino de nociones abstractas o generales, son denominadas significaciones o símbolos.

El objeto de estudio de la iconología es el descubrimiento e interpretación de los valores “simbólicos” (*ibid.*: 51). En síntesis, se puede afirmar que la iconografía es una descripción y clasificación de las imágenes y que la iconología se ocupa del sistema simbólico que las sustenta.

La consolidación del circuito de producción de la obra artística, ocurrida durante el Renacimiento italiano, propició el surgimiento de los primeros tratados de pintura y el primero de iconología, obra de Césare

Rippa, en 1593, quien recopila las tradiciones grecolatinas y medievales para las representaciones de símbolos.

El método que se empleará para el análisis de los dos retratos de Prisciliano Sánchez es el iconológico, por lo que interesa esclarecer una genealogía de estilos para el retrato, los significados de los símbolos con los que han sido rodeados ambos cuadros, así como el contexto cultural en que se produjeron.

El ciudadano Sánchez: letrado de Compostela

La biografía de Prisciliano Sánchez es ejemplo de cómo una nueva clase social emergió al finalizar la época colonial, para protagonizar la etapa fundacional de la nación mexicana. Una generación que en algunos casos prefirió la carrera de las letras a la religiosa.

La novel sociedad surgida entre la lucha por la libertad e independencia, más el ideal romántico que postulaba los sentimientos como rasgos esenciales de la personalidad al servicio de la construcción de la patria, dieron origen a nacientes actores sociales.

Sánchez nació el 4 de enero de 1783 en un “ángulo” de la Nueva Galicia, como él llamó a su natal Ahuacatlán, población situada en el camino a Tepic y San Blas. Su familia se dedicaba al comercio de abarrotes: “Su riqueza era mediana y sólo lo suficiente para pagar los estipendios de los trabajadores y dar sustento a su numerosa familia” (Cuevas Contreras, 2003: 34). Las epidemias y malas cosechas que asolaron la Nueva Galicia entre 1785 y 1786 dejaron saldos negativos para el futuro patricio, ya que causaron la disminución de las riquezas de la familia, además de su orfandad a los nueve años de edad.

En el México que despuntaba al iniciar el siglo XIX, un muchacho autodidacta y de pocos recursos tenía escasas opciones para obtener crecimiento cultural y económico: emplearse en una tienda, ingresar al ejército o al seminario.

Su ambición de ser más que un empleado en la tienda de su pueblo lo llevó a San Luis Potosí y Guadalajara, donde ingresó al convento de

San Francisco como novicio asignado al coro el 30 de octubre de 1803, aunque dos meses más tarde abandonó el claustro “por un efecto de veleidat”, según se asentó en el acta.¹

Hasta ese momento Sánchez era un joven criollo inconforme, sin herencias ni rentas, cuya única opción era realizar estudios si ingresaba al Seminario Tridentino de San José, donde antes de recibir las órdenes religiosas podía obtener un título de bachiller en filosofía, válido para ingresar a colegios superiores en la ciudad de México o en la Real y Literaria Universidad de Guadalajara. Este nivel de estudios permitía al estudiante, de no seguir la carrera eclesiástica, emplearse como escribiente, preceptor, o auxiliar en labores mercantiles. De manera que Sánchez rechazó la oscuridad de los claustros y la carrera monacal para emprender “la muy ilustre de las letras bajo diferentes auspicios”, a decir de su contemporáneo y secretario, Victoriano Roa (1827: 3).

Una vez conseguido el grado de filosofía solicitó su ingreso en dicha universidad a fin de realizar el bachillerato en leyes, por lo que necesitó aprobar cuatro cursos de cánones y otros cuatro de leyes para obtener el 17 de agosto de 1810 el título por la Real y Literaria Universidad de Guadalajara.² Al conocimiento adquirido en el tridentino agregó conceptos teóricos en derecho civil canónico, basado en canonistas europeos y los textos de Heinecio. Sobre la enseñanza recibida en la universidad, años más tarde declararía durante un debate en el Congreso, con su proverbial sentido de crítica y modestia: “para leer tanta fruslería no alcanzan los cuatro años, saliendo después de esto ignorantes de lo principal y unos meros casuistas” (Cuevas Contreras, 2003: 51).

Sánchez era un estudiante entre la gente que se arremolinaba para ver a Hidalgo y al amo Torres entrar en Guadalajara, y le entusiasmó ser

¹ Marco Antonio Cuevas Contreras (2003) señala como fuente la Protesta y recepción de don Ignacio Ramón Prisciliano Sánchez, ms. núm. 100, col. de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

² Véase el Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, lib. 6, f. 66, Libro segundo de asientos de cursos ganados en cánones y leyes, que comienza hoy 20 de enero de 1806, en el Archivo de la Real Universidad de Guadalajara.

testigo de la proclama del decreto de abolición de castas y esclavitud.³ Este suceso fue definitivo en sus simpatías en favor de la rebelión insurgente. En su opinión, sólo una revuelta podía cambiar la situación existente, por lo que el graduado en leyes entró a la guerra de Independencia como empleado administrativo, a las órdenes del coronel Rafael Híjar, originario de Compostela, quien se desempeñaba con el grado de capitán en las filas realistas, al ponerse bajo el mando de Hidalgo, y fue ascendido a comandante de la primera división del sur con sede en Tepic. Híjar encomendó a su coterráneo hacerse cargo del reclutamiento y lo nombró director de la división; con esa investidura Sánchez salió entre las tropas insurgentes en diciembre de 1810, y en el trayecto utilizó sus dotes de orador para invitar a los pobladores a tomar las armas y sublevarse contra los españoles. El sacerdote franciscano Antonio Villegas Rojas, testigo de la actividad del ciudadano Sánchez, consideró que por la eficacia y persuasión de sus discursos en muy poco tiempo “se vio por aquellos países, un considerable número de patriotas” (*ibid.*: 62).

Una vez que fue derrotada la primera revuelta insurgente, se negó a aceptar el indulto porque consideraba que “ningún delito comete quien pretende su libertad” (Pérez Verdía, 1981: 92); por lo que fue a refugiarse a la inaccesible costa de Chila, ubicada en la región sur de la bahía de Matanchén.

Para 1822, Compostela era el quinto departamento del séptimo cantón de Tepic, perteneciente a la provincia de Guadalajara, y contaba en toda la demarcación con 10 897 habitantes. Esta típica comarca costera se caracterizaba por las siguientes actividades económicas:

Los del distrito de la capital (Compostela) se dedican a la cría de ganado, labor de sales, y siembras de verano en el río de Autlán; los de San Pedro son todos labradores; los de Zapotán, caleros, colmeneros y gañanes; los de Mazatán, salineros, coquiteros y tiradores; los de los planes de Chila se habían dedicado a las siembras de tabaco; los de

³Al respecto escribió una crónica que fue compilada por Carmen Castañeda (1985: 28-34).

Santa María del Oro a la labor del campo, engorda de cerdos y operarios de minas; y los del Valle de Banderas a la siembra, buceo de perlas y pesca [Roa, 1981: 140].

En este muestrario humano de “gañanes”, “tiradores” (gente armada), mineros, labradores o ganaderos de la apartada comarca del Pacífico central, el ciudadano Sánchez tal vez era el único bachiller en leyes en varias leguas a la redonda, por lo que pronto se convirtió en asesor jurídico de sus vecinos y en consultor legal para los pueblos de la región, al tiempo que es electo para diversos cargos públicos: primero como sacristán y notario de la parroquia, luego como director de correos y, por último, como alcalde ordinario, encargándose de administrar justicia entre los pobladores.

Con esta experiencia de gobierno, el ciudadano Sánchez, letrado prominente del séptimo cantón, fue electo diputado al Congreso Constituyente en 1822. Su elección en gran medida se debió a la singular convocatoria que exigía entre la totalidad de los diputados electos en cada provincia que tres de ellos debieran ser un militar del Ejército Trigarante, un eclesiástico del clero secular y un magistrado juez de letras, o abogado que ejerciera en las provincias, y cumplir con los requisitos de “gozar buena fama, conducta intachable, poseer una buena ilustración, ser afecto a la independencia y haber realizado algún tipo de servicios a favor de ella, antes o después de su consumación” (Cuevas Contreras, 2003: 77).

Como integrante del primer Congreso Constituyente formado por viejos insurgentes, borbonistas, iturbidistas y republicanos, Sánchez se opuso al sainete imperial de Iturbide, replegándose en su carrera, que reanuda en el verano de 1823 con la publicación de *El pacto federal de Anáhuac*, una obra en la que, según Luis de la Rosa: “se hallan ya consagradas las bases que hemos visto desarrollar en la constitución mexicana”(1827: 43). Basado principalmente en la lectura del curso de política constitucional de Benjamín Constant, en unas cuantas páginas esbozó los principios fundamentales del sistema republicano; muy revelador de su carácter resulta la conclusión de su texto introductorio a *El pacto federal de Anáhuac*:

Mis indicaciones llevan consigo el carácter de imparcialidad y el sello del desinterés. No os puede ser sospechoso de ambición un simple ciudadano que por la desconfianza que tiene de si mismo jamás ha figurado en Público, si no es cuando su provincia lo arrancó del seno de su familia, donde vivía contento en un ángulo remoto de la Nueva Galicia. De muy poco he servido en la asamblea legislativa; pero tengo la satisfacción de haberme puesto siempre al lado de la libertad a que genialmente propendo. Alma patria se feliz por siglos indefinidos, que yo no aspiro a otra cosa, que a veros bien constituida y puesta en el goce de tus más preciosos derechos. Vean esto mis ojos y ciérrense para siempre [Sánchez, 1988: 3].

Sacado del letargo a que “lo había condenado el despotismo español y doméstico” (De la Rosa, 1827: 44), sus contemporáneos vieron en él un legislador comprometido en la redacción y discusión de nuevas leyes. Una vez que consideró concluida su participación en la ciudad de México, no obstante privarse de firmar el Acta Constitutiva de la Federación, prefirió regresar a Jalisco para formar parte de su primer Congreso Constituyente.

Después de pasar por una reñida elección que fue decidida por un voto en el Congreso de mayoría liberal, el 24 de enero de 1825 se convirtió en el primer gobernador de Jalisco. Durante su gobierno se interesó por la salud y educación, y fue recordado por su sencillez republicana: “ni en sus vestidos, ni en los muebles de su habitación se vio brillar el oro ni la plata; metales con que en otro tiempo se distinguían los grandes mandarines para deslumbrar e insultar a los pueblos” (Roa, 1827, Miscelánea 306: 11).

Fue un educador del pueblo jalisciense. El año en que tomó posesión del cargo, redactó y difundió una cartilla instructiva para hacer elecciones populares. El introductor de la vacuna contra la viruela en Jalisco murió de tétanos el 30 de diciembre de 1826. Su sorpresiva muerte ocasionó manifestaciones de pesar en las ciudades de Aguascalientes, México y Zacatecas, que fueron impresas en folletos y reunieron biografías, necrologías y poemas dedicados al ilustre ciudadano.

Sus contemporáneos lo llamaron Astro de Luz, Numen de Jalisco, Hijo Ilustre, Patriota Incorruptible. Por lo anterior no es de extrañar que el 30 de abril de 1827 el Congreso del estado ordenó que se colocara en el salón de sesiones un retrato de tan “esclarecido ciudadano”, con una inscripción: *Patriae patri* y que los empleados de gobierno vistieran luto por nueve días (*idem*).

La pintura del Patriae patri

El retrato como género pictórico surgió en sociedades económicamente consolidadas. Los más antiguos que se conservan son los hallados en el valle agrícola de Fayum, del imperio egipcio. Se trata de obras que se realizaron con cera y pigmentos sobre tablas que se encontraron en tumbas cercanas. Trabajos similares también se localizaron en palacios romanos.

La tradición occidental de este género inició con el pintor flamenco Jean van Eyck (hacia 1390-1440), quien con un detallado realismo y una fórmula definitiva del óleo fue uno de los iniciadores del llamado retrato laico o burgués.

Antes del siglo XVI, este género pictórico se consideraba como algo secundario y de dudoso valor estético. No obstante, el Renacimiento italiano lo consolidó como una categoría, al grado que uno de los cuadros más celebrados de la pintura occidental es la *Gioconda*, retrato de una dama realizado por Leonardo da Vinci (1452-1519). Tanto Rembrandt van Rijn (1606-1669) como Diego Velázquez (1599-1660) revolucionaron el concepto de belleza en la pintura y dejaron en claro que el valor de una obra de arte no está en su género, sino en la manera de pintarlo.

En la Nueva España solían practicarse cuatro tipos de retratos: el de dignatarios y nobles, del que se conservan galerías de virreyes, obispos, oidores, etcétera; el de religiosos, que dio lugar a las imágenes de monjas coronadas —ejemplos del barroco mexicano—; el retrato civil, que se desarrolló durante el siglo XVIII, en el que se aprecia el desfile de una élite dentro de la sociedad de la época —encumbradas damas, curas, comerciantes, benefactores, familias y niños—, y el retrato de castas, que

apareció como un género singular derivado del espíritu cientificista de registrar todo desde el punto de vista de la naturaleza que, además de decir cómo llamar a los hijos de las diferentes mezclas raciales, también proporciona un variopinto panorama de oficios y vestuarios, por lo que se convierten en sólidos testimonios de la vida cotidiana. Los retratos de castas junto con los de monjas coronadas son una aportación a la historia de este género pictórico.

Todos los retratos producidos en Jalisco durante los primeros 50 años del México independiente son un testimonio de estilo y costumbres de vida. Constituyen la documentación visual de un tiempo y la evidencia de que, al margen de luchas políticas y guerras fratricidas, la vida siguió los cauces de la memoria visual.

El primer retrato del patricio Prisciliano Sánchez está firmado en 1828 por José María Uriarte, quien cinco años antes había realizado, por encargo del Consulado de Guadalajara, un cuadro del emperador Agustín de Iturbide (imagen 1) en el que, no obstante los antecedentes de Uriarte como alumno en San Carlos y, por ende, conocedor del neoclásico como estilo que exige un manejo riguroso de la materia plástica, sólo observa lo formal en cuanto a la pose del emperador, hija directa de las esculturas de césares romanos y legitimada en Francia con Jacques Louis David (1748-1825).

En la versión de Uriarte, a pesar de utilizar elementos propios del neoclasicismo que aluden al carácter imperial del héroe de Iguala, la pose carece de naturalidad, y la dimen-



Imagen 1. *Retrato de Agustín de Iturbide*, óleo / tela, 200 x 110 cm, Colección Catedral de Guadalajara.

sión espacial de la figura con respecto al fondo en que se sitúa no está bien tratada, ya que resulta en exceso voluminosa: “El artista se ha preocupado más por representar todos estos elementos alusivos a su condición imperial, con todo lujo de detalles, que por lograr una composición equilibrada” (Ramírez y Franco, 1985: 22). Como se probará entre este “adocnado” retrato y el del gobernador Sánchez, la principal diferencia es el marco espacial, de un aparente rincón en la sala del trono al espacio abierto que representa a la aurora. Otra será el atavío del armiño de



Imagen 2. *Retrato alegórico de don Prisciliano Sánchez*, 1828, óleo / tela, Colección Museo Regional de Guadalajara, INAH.

Iturbide a la *jaquette* negra del ciudadano Prisciliano Sánchez (imagen 2). El primer gobernador de Jalisco aparece de pie al centro de un paisaje de colinas, campo seco y parco follaje, donde el cielo se colorea de naranja y verde diluido para figurar luces de la primera hora del día.

Su rostro está enmarcado por una gruesa patilla y peinado de forma neoclásica “a la tito”, que consiste en un fleco sobre la frente, siguiendo la moda romántica de cabellos hacia delante. La nariz mediana y las cejas pobladas marcan sus grandes ojos, que miran al infinito; los delgados labios ¿apretados? completan su expresión apacible. Viste una *jaquette* negra que contrasta con la *cravate* blanca, que cierra la camisa del mismo color y cubre su cuello; calzón corto, medias negras y zapatos de estilo napoleónico de color negro;⁴ la cintura está ceñida con una banda de seda blanca con borlas de hilo dorado, que anuda un moño en su lado izquierdo; su brazo del mismo flanco descansa atrás a

⁴Es un diseño entre militar y civil que Claudio Linati (1978: 46) utilizó para caracterizar un regidor (imagen 5), en sus estampas.

la altura de la cadera; pareciera sostener con su mano un gran bicornio de estilo francés y un esbelto bastón; con su mano derecha muestra una hoja blanca sobre la que están escritas las palabras: Progreso, Constitución, Educación y Liberalidad. Hacia atrás, en el extremo derecho de la composición, la sombra tenue del patricio cubre a dos niños desnudos sentados sobre una basa de columna y un sillar de cantera: uno copia el perfil de un busto grecolatino y el otro traza figuras geométricas; al fondo se aprecia un edificio de cantera en construcción, dos altas palmeras y un escaso follaje. La composición se completa con un peñón que se aprecia en la parte inferior izquierda. La figura del gobernador ocupando las dos terceras partes del espacio de composición le conceden al protagonista una dimensión monumental en celebración al “honesto, justo y sabio” ciudadano Sánchez que condujo a Jalisco en sus primeros tiempos.

El aprecio inmediato que de las virtudes del mandatario hizo el artista pintándolo en la aurora además sugiere la impresión causada por la sorpresiva muerte del ciudadano convertido en patricio, lo que también produjo una primera bibliografía (Roa, 1827, Miscelánea 326). Por la postura del personaje y los elementos simbólicos que lo rodean, remite a los retratos de dignatarios y benefactores de los últimos años de la época colonial. Este periodo de transición estilística también se presentó en artistas de otros países americanos; tal fue el caso de José Gil de Castro, más conocido como el Mulato Gil, a quien correspondió pintar retratos de próceres y notables en las nacientes repúblicas de Chile y Perú.

El modelo más cercano en su entorno es la pintura de Matías de Gálvez (imagen 3), uno de los virreyes que apoyaron la creación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México. La composición realizada por Andrés López, que de seguro Uriarte conoció a su paso por San Carlos, está integrada por la figura del virrey en pose muy estudiada, señalando la alegoría de dos niños desharrapados con útiles para las clases de dibujo y, al fondo, otros niños con mejores vestimentas que estudian una escultura del Gladiador Borghese.

Las mismas disposiciones y elementos iconográficos que empleó López para esta obra fueron usados por otros artistas para representar la imagen de otros protectores de la educación, como se aprecia en el



Imagen 3. Retrato de Matías de Gálvez, Andrés López, Colección Museo Regional de Querétaro, INAH.

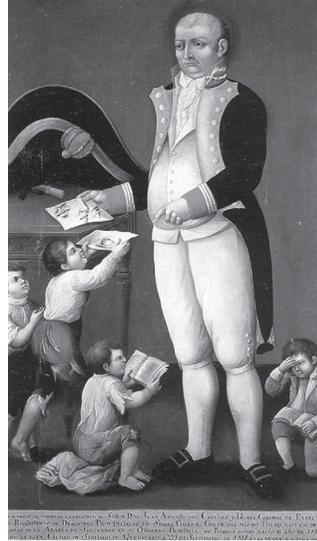


Imagen 4. Retrato del conde de Sierra Gorda, Juan Antonio del Castillo y Llata.

retrato de uno de los patronos de la academia queretana, el conde de Sierra Gorda, Juan Antonio del Castillo y Llata, pintado en 1817 por un autor desconocido, o incluso el que realizó José María Uriarte del mencionado primer gobernador republicano del estado de Jalisco.

El segundo conde de Sierra Gorda, Juan Antonio del Castillo y Llata (1744-1817) (imagen 4) aparece ataviado según la moda francesa, sobre la mesa que está a su derecha, un sombrero napoleónico adornado con una borla roja que denota su posición económica; unos niños desaharrapados le entregan dibujos de partes de la cara, otro parece darle una lección, y uno más a sus espaldas con un libro en la mano izquierda y con la derecha sobre la frente en actitud de estudio. A diferencia del de Andrés López, mantiene la franja inferior o cartela utilizada en los retratos del virreinato para identificar al retratado:

Con el deseo de perpetuar gratitud al señor don Juan Antonio del Castillo y Llata coronel del ejército del Regimiento de Dragones

provinciales de Sierra Gorda, Conde del mismo título, natural de San Cibrían de la Abadía de Santander en su Obispado provincia de Burgos donde nació el año de 1744 y murió en esta ciudad de Santiago de Querétaro a 29 de septiembre de 1817 a las nueve y media de la [...] [Velásquez, 1999: 193].

Los retratos del virrey Gálvez y del conde de Sierra Gorda están ambientados en espacios cerrados, en tanto que el del ciudadano Sánchez está ubicado en un espacio abierto, por lo que cabe la posibilidad de que otros modelos considerados por el artista hayan sido los pintores europeos, desde *sir* Joshua Reynolds hasta Francisco de Goya, quienes utilizaron el paisaje como fondo de sus retratos, en tiempo y espacio indefinidos. Se observa en este cuadro del primer gobernador jalisciense una intención romántica presente en la composición del paisaje, al utilizar gradaciones de verde y naranja para producir el nacimiento de la luz del día y acentuar el significado del inicio de la vida institucional del estado.

La aurora tiene diversos significados para el mundo occidental; dentro del cristianismo marca el nacimiento de la Virgen María y Jesucristo, es el fin de la noche que da paso al sol, “es abundante en variados efectos, todos los cuales experimentamos que se dan de día en día en los buenos por la ciencia, la fe, la gracia y la virtud de la vida” (Picinelli, 1997: 135).

En la versión de Uriarte, como telón de fondo, es la significación del inicio del conocimiento moderno en esta región del mundo, “simboliza la esperanza y toda posibilidad”; en la tradición hermética significa la sapiencia (*sofia*), por lo que se considera a la aurora como el fin de todas las tinieblas y la expulsión de la noche. El campo sin cultivar sugiere el lema *Excolta Veriscit*, “cultivada reverdece”. “Así, la mayor parte de los ingenios exuberantes por la horrible cizaña de los vicios, florecen maravillosamente con el solo cultivo de una buena educación” (1999: 362).

Un escenario adecuado para el impulsor de la enseñanza en todos sus niveles. Sánchez había enunciado en su primer informe de gobierno su política educativa:

La prosperidad de los estados es el resultado preciso de su educación: la felicidad nacional sigue la razón inversa de sus preocupaciones, ignorancia, superstición y fanatismo; mientras esos monstruos, enemigos implacables de la humanidad, no sean enteramente destruidos, es impensable llegar a la opulencia con que la naturaleza brinda a las sociedades bien construidas.⁵

La dura y recta figura del gobernador contrasta con la dinámica de su animado telón de fondo, en el que el artista ha recreado con lirismo las primeras luces del día. Es notable la austeridad del vestuario, si se considera que se trata del primer dignatario de la provincia: las medias se ajustan con un sencillo broche ovalado y los zapatos no tienen la usual hebilla dorada, en cambio sí unas borlas de la misma piel; la única prenda que denota su rango de autoridad es la faja de seda y borlas de hilos dorados, también presente en el retrato de Guadalupe Victoria dibujado por Claudio Linati. El uso de las fajas se generalizó en los diferentes tipos de autoridades hacia la tercera década del siglo XIX. Por ejemplo, en el ejército, la azul celeste estaba reservada a los divisionarios, la verde oscura para los de la brigada, y las rojas para los coroneles (Armella de Aspe, Castelló y Borja, 1989: 17). Otros dos elementos referentes a sus atribuciones de autoridad son el bastón y el sombrero. El primero de madera, con un casquillo dorado en su punta, es muy parecido al que porta el presidente Victoria en la imagen de Linati ya referida. El segundo parece ser de fieltro y es de estilo napoleónico; durante el siglo XIX, el pueblo bautizó la forma de los sombreros de fieltro con los calificativos de “medio queso,



Imagen 5. *Regidor*, litografía de Claudio Linati.

⁵ Véase *Memorias*, 1974: 11.

pavero, empanada, tres vientos, gallina y quesadilla” (Benítez, 1946: 150). En el retrato de un regidor realizado por Linati (imagen 5), se ve que también lleva en la mano un sombrero muy parecido al que se observa en la pintura de Prisciliano Sánchez; de lo que se deduce es una prenda reservada para uso de las autoridades civiles o militares, con la diferencia de que estos últimos se adornaban con listones o borlas.

El gobernador viste según la moda de la indumentaria mexicana de su época, cuya influencia más fuerte fue la francesa, en especial la napoleónica. Cuando Napoleón Bonaparte invadió España, los españoles y las colonias hispanas comenzaron a imitar los usos, costumbres y ropa de los franceses.

La hoja que sostiene en sus manos con las palabras: Progreso, Constitución, Educación, Liberalidad, hacen referencia a su actividad como gobernante; no obstante la brevedad de su periodo, dejó huella en sus conciudadanos.

Fue autor de la Constitución Política de Jalisco en su papel de legislador, y su obra principal fue la Ley General de Instrucción Pública que consideró al Estado como el responsable de la protección de todo el sistema educativo, a decir del cronista de *La Gaceta*: “de día y de noche se le encontraba con la pluma en la mano, extendiendo minutas oficiales y dictando reglas de economía y buen gobierno” (Roa, 1827: 10).

Su estancia compostelana fue favorable para el estudio y la lectura, entonces formó una biblioteca en la que se encontraban obras en francés de Charles Montesquieu y Claudio Helvecio, de los ingleses Adam Smith y Thomas Paine, así como de Pedro Rodríguez de Campomanes, Francisco Cabarrús y Gaspar Melchor de Jovellanos, escritores de la ilustración española.⁶ Un libro que influyó en sus ideas fue *Los derechos del hombre*, de Thomas Paine. En este ensayo, el intelectual inglés consideró a la Revolución francesa como un medio para alcanzar un prototipo de gobierno que reconociera la igualdad entre los hombres, por lo que propuso a la república como modelo de organización política y a los Estados Unidos de América como ejemplo a seguir.

⁶Cuevas Contreras señala como fuente: “Inventario y Avalúo”, 1826.

También interesa destacar el uso de imágenes simbólicas, como los niños desnudos, y desde luego la obra en construcción; respecto de los primeros, su antecedente se remonta a bajorrelieves romanos: la figura del genio simbolizaba tutela y conservación, por cuya razón asignaban uno a cada ciudad, así como a cosas o lugares que requerían protección. Dado lo anterior:

Se puede pintar bajo la forma de un niño alado, haciéndosele así símbolo del pensamiento, que siempre en el interior de nuestra mente se dirige volando hacia aquello que atrae a nuestro gusto y fantasía. En las manos habrá de llevar objetos o instrumentos que sirvan para comprender en particular en qué radican sus preferencias [Rippa, 1996, t. I: 458].

En el cuadro de Uriarte, los niños desnudos son una sencilla referencia a la educación artística de la infancia. Esta imagen, que alude al acto fundacional de la Academia de Bellas Artes como undécima sección del Instituto del Estado, representa también el mensaje del conocimiento; la circunstancia de que aparezcan sentados en la basa y el sillar marca su intención de mostrar como base de las artes a la geometría y la copia de “perfecciones” de la civilización grecolatina, y así señalar de manera directa su fuente de enseñanza. Los infantes desharrapados que buscan la transformación y el ascenso social por medio de la educación, en el retrato del virrey De Gálvez, han sido cambiados por Uriarte a genios laicos. En todo caso esta mínima muestra de imágenes de protectores de la educación: “Ponen en evidencia cuanto apostaban las ideas ilustradas a la educación, ideas vigorizadas por liberales y conservadores en sus postulados durante la primera mitad del siglo: la educación era uno de los medios fundamentales para alcanzar el anhelado estado de un país culto y progresista” (Velásquez, 1999: 193).

Los muros de piedra medianamente elevados y los andamios de madera pintados al fondo del cuadro tienen un significado notable en la masonería: “La construcción y la talla de la piedra son el ordenamiento del caos, la armonización de la materia bruta” (Chevalier y Gheerbrant,

1995: 337). Así, esa interpretación del “maestro constructor” también es referente del progreso material y hace alusión a la obra pública: la terminación del Hospicio Cabañas, la adecuación de una sede para el Congreso del estado, la reparación del Hospital de Belén, la edificación del cementerio de Santa Paula, obras ordenadas por el primer republicano de Jalisco, que serán concluidas después de su muerte. Un contraste marcado con la roca sin labrar del lado izquierdo. El gobernador Sánchez tuvo simpatías por las logias masónicas, según se desprende de un informe dirigido al “Supremo Gobierno”, el 5 de octubre de 1826:

Mi juicio en el particular, ya que el Ecsmo. Sr. Presidente tiene la bondad de consultarlo, es: que las dos logias de yorkinos que se asegura haber en esta capital no presentan hasta el día la menor sospecha contra nuestras instituciones ni comprometen de manera alguna la tranquilidad pública, ya porque los sujetos que se dicen pertenecer a ellas son patriotas muy juicios [*sic*] y marcados, como porque los efectos de las operaciones que se les atribuyen son enteramente favorables al sistema federal republicano [Iguíniz, 1955, t. I: 35].

La logia yorkina de la ciudad de México, con motivo de su muerte, publicó un *Canto elegíaco*. En el último verso lo reconoce como fuente de inspiración: “Fue filosofo sabio perfecto, / defendió con prudencia a la Patria, / fue de Luz Masónica antorcha...” (Roa, 1827: 34).

Este retrato fue realizado por José María Uriarte después de la muerte del gobernador Sánchez, como lo sugieren la firma del pintor y la fecha apenas distinguible de 1828. Es una alegoría del primer gobierno constitucional de Jalisco. Hasta la actualidad se desconocen documentos de su origen. Por el Decreto 96 en cuyo Artículo 5° señala que “el gobierno encargará el retrato del ilustre ciudadano”, se puede atribuir por igual al Congreso o al Ejecutivo. Uriarte fue el único pintor que participó como profesor en esta época federalista de la Academia de Guadalajara. El censo de 1822 lo registró como originario de Nueva España. Se tiene localizada obra suya firmada en la ciudad de México,

en 1804. A Guadalajara llegó invitado por el general José de la Cruz, en 1817. Uno de sus primeros trabajos consistió en hacer los dibujos de la recién remodelada sala del tribunal de la Real Audiencia, en los que dio muestra de su conocimiento de la emblemática y cobró 55 pesos.⁷

Uriarte entabló relaciones con el cabildo eclesiástico y comenzó a realizar las pinturas que rematan los nuevos altares neoclásicos de la catedral. Por los retratos del obispo Ruiz de Cabañas y del emperador Agustín de Iturbide, así como otros de tema religioso en templos de Guadalajara, es probable que su principal patrocinador haya sido la Iglesia.

El retrato de Prisciliano Sánchez, sin duda, por su intención entra en la temática romántica de “la causa de la libertad”, señalada en el arte como la construcción de imágenes de héroes y patricios que se significaron en la lucha por la independencia de las nuevas naciones. Esta pieza de la galería de los fundadores de la república es el retrato del patricio cívico, en el que no hay lugar para espadas, sino para el símbolo del conocimiento y el progreso en el primer día del estado de Jalisco.

Disolvencias cívicas

Los restos del ciudadano Sánchez fueron trasladados a la capilla del Palacio de Gobierno en marzo de 1828. Parte de la decoración de la carroza fúnebre incluía en dos de los ángulos del pedestal en “actitud de sentimiento el genio de la libertad y la diosa Minerva y por delante estaba puesta la América llorando”. En este momento fue confirmada su veneración al llevarlo de la humilde tumba por él solicitada a un lugar de privilegio. No obstante, poco duró el reposo del patricio, pues el 12 de agosto de 1834, con motivo del Plan de Cuernavaca que propugnó la república centralista, surgió la turba amotinada:

⁷ Cfr. Fernández Sotelo y Mantilla Trole (eds.) (2006: LXI).

A quienes se había hecho creer que las reformas liberales acabadas de abolir por la revuelta habían sido iniciadas desde diez años antes por don Prisciliano Sánchez se arrojaron sobre el palacio. Lo invadieron tumultuariamente, introduciéndose en el salón de sesiones del congreso, en donde destruyeron haciéndolo pedazos, el retrato de aquel gran ciudadano [Rivera, 1926: 5].

Los restos se salvaron de ser tirados a una presa por la oportuna intervención de Cornelio Peña, antiguo servidor de Prisciliano Sánchez, quien con la anuencia del gobernador José Antonio Romero, junto con otros testigos, entre ellos su hijo, los enterraron de nuevo en el camposanto del Hospital de Belén, permaneciendo en secreto el sitio exacto de la sepultura hasta que el 31 de agosto de 1846, cuando a petición del regidor Juan José Tames, el ayuntamiento de Guadalajara formó una comisión “con el objeto de averiguar el paradero de las cenizas del ilustre ciudadano Sánchez y en caso de que aún sean conservadas en algún punto, fueran colocadas en el lugar que las leyes les tenían designado de antemano” (*ibid.*: 6).

Sabás Sánchez Hidalgo, durante la oración cívica pronunciada con motivo de la celebración del aniversario del 16 de septiembre, en las fiestas patrias de 1846, había exaltado la memoria del patricio, de manera que el 17 de octubre el único testigo sobreviviente por entonces, José María Peña, dio santo y seña del lugar donde estaba enterrado y las características del cadáver: “después de tres días en los que se hizo una gran excavación por cuatro mozos, expensados de mi bolsillo, tuve la satisfacción de encontrar los restos del hombre ilustre de Jalisco” (*ibid.*: 8). El hallazgo confirmó que Sánchez había sido enterrado como patricio: “Entre los huesos había unas hojas de laurel, y el cráneo que estaba para el oeste, tenía algunas vendas de lienzos finos unidos al hueso” (*ibid.*: 7). Los restos quedaron olvidados más de un año en la capilla del camposanto, hasta que fray Isidro Gazcón, comendador del Convento de la Merced ofreció depositarlos en su iglesia. El acto se verificó el 27 de septiembre de 1847 y fueron colocados en un túmulo de la Sala De Profundis del citado

convento.⁸ De manera que se optó por la iglesia como un espacio neutral para asegurar que las cenizas fueran respetadas por “los gobiernos que se sucedan”.

La imagen de Sánchez se disuelve en la memoria cívica hasta que al final de la guerra de Reforma, en el breve respiro del triunfo liberal; el 25 de junio de 1861, el Poder Ejecutivo de Jalisco reivindicó su ejemplo, por medio de una circular en la que recordaba sus eminentes servicios en la construcción del estado; entonces se manda poner su retrato en las principales oficinas de gobierno, con el fin de que “la presente generación agradecida a los servicios del patriarca de la libertad en Jalisco, tenga siempre ante la vista para imitarlo el más acabado modelo de toda suerte de virtudes cívicas” (Pérez Verdía, 1981: 155).

Consecuencia de este resurgimiento al culto del patricio, Felipe Castro realiza su retrato en 1861 (imagen 6). En la versión solicitada para la galería de ilustres del estado,⁹ el gobernador Sánchez está de pie en una actitud dinámica marcada por su pie izquierdo adelantado y la postura de sus manos; sus bien alineadas patillas y peinado le dan el aspecto de un hombre de 30 años, mira al espectador y sonríe; la *jaquette*, el pantalón y las polainas aparecen definidos; la *cravate* blanca está anudada en forma de moño, la banda de seda que ciñe su cintura está anudada de forma discreta en el extremo izquierdo de su cintura; su mano izquierda la descansa sobre una silla que tiene a su lado, la derecha presiona sobre la mesa trípode de un papel con el encabezado: “Constitución Política del Estado Libre de Xalisco”. Sobre la mesa, el sombrero napoleónico, los guantes y el bastón; al pie de la misma, un globo terráqueo, un libro abierto, una cabeza de yeso, una paleta con pinceles y escuadras; las cortinas descubren un claro

⁸En la actualidad se encuentra la capilla del Santo Niño de Praga, no obstante, nunca se han localizado vestigios ni lápida de dicho monumento, por lo que el misterio respecto al lugar que guardan los restos del patricio persiste hasta el presente.

⁹En el catálogo de la Tercera Exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes (1861), en la que se exhibió con el número 147, al calce el pintor anotó: “Este cuadro ha sido encargado a su autor para el salón de recepciones del Supremo Gobierno” (Camacho, comp., 1998: 54).



Imagen 6. *Retrato de Prisciliano Sánchez*, Felipe Castro, óleo / tela, Palacio de Gobierno de Jalisco.

por el que se aprecia la sede del Congreso construida por el arquitecto José Gutiérrez, iluminada por la luz del amanecer. Un cortinaje de damasco rojo y una alfombra estampada en amarillo y verde enmarcan la escena en la que el primer gobernador constitucional de Jalisco parece hacer una pausa en su ardua tarea de gobernar y deja su silla para mostrarse con una expresión limpia y afable al espectador.

Este cuadro de Felipe Castro marca el breve triunfo del liberalismo en la década de guerras de 1857 a 1867. Mandado a hacer por el gobernador Pedro Ogazón en 1861, obedece a la necesidad de

restaurar la figura del fundador constitucional del estado como adalid moral; tal vez a eso se deba que el pintor haya colocado al gobernante en su gabinete de trabajo. El propio artista lo describió así:

La figura en pie tiene la mano apoyada en una mesa y sobre la Constitución Política en aquella época, con su famoso artículo 7° (establecía al estado como administrador de los gastos para el sostenimiento del culto católico) que él hizo y que defendió con tanto vigor en la legislatura. El grupo de objetos artísticos y científicos que se encuentra al pie de la mesa aluden a la fundación del Instituto de Ciencias y Academia de Bellas Artes, que fue obra suya; dispensando a ambos establecimientos, toda la protección de un gobierno ilustrado. Su mano izquierda se apoya sobre el respaldo de un sillón. A la espalda y en retiro, se ve la fachada del edificio llamado la Universidad, en donde él mandó construir el magnífico salón de sesiones del H. Congreso, una de las mejores obras de arquitectura conocidas en esta

ciudad; alto, 2 varas 27 pulgadas; ancho 1 vara 33 pulgadas [Cama-cho, 1998: 54].

Por el tamaño de la figura se privilegia la dimensión humana del gobernante feliz por emplearse al servicio de sus conciudadanos. El atuendo no difiere mucho de la primera versión: las diferencias mínimas son la faja sin borlas doradas, la *cravate* que anuda en moño y las hebillas doradas de los zapatos. El uso de los símbolos se simplifica en objetos como el globo terráqueo y los libros en referencia a su promulgación de la Ley de Educación en 1826. El cortinaje recorrido deja ver la representación de la obra pública, mostrando un extremo de la parte superior del frontispicio que representa la transformación del Antiguo Templo de Loreto, perteneciente a los jesuitas, en el templo de las leyes que sería el Congreso del nuevo estado. Mantiene como atmósfera la luz de la aurora que en el retrato de Uriarte inundaba la escena y en éste aparece sólo como muestra del horizonte. El excelente dibujo y la fina expresión en el rostro del patricio de Castro denotan el conocimiento académico del maestro del Liceo de Varones; no hay novedades, aunque sí convenciones elaboradas de manera cuidadosa.

En el retrato del gobernador Sánchez en su despacho, se muestra al gobernante ilustrado en una escena cercana al realismo, en la que las colinas se convierten en pesados cortinajes de damasco y el campo seco en una elegante alfombra importada de Europa. La imagen del patricio en la sede del poder es la del legislador.

Las leyes simbolizadas en esta versión, tanto por la hoja encabezada con la leyenda “Constitución Política del Estado Libre de Xalisco” como por el edificio donde se legislan, son los elementos de mayor carga simbólica, porque acababa de terminar una guerra en favor del cumplimiento de la Constitución promulgada en 1857.

Sin duda, es un modelo iconográfico inspirado en *Napoleón y su gabinete*, de Jacques Louis David (1812), pero que el maestro Fausto Ramírez juzga poco factible que la hayan conocido los pintores mexicanos en virtud de estar excluida de los circuitos de exhibición y reproducción gráfica por haber sido el encargo de un particular. Sin embargo, Ramírez

reconoce como fuente las alegorías de la *Iconología* de Gravelot y Cochin, publicada en París en 1796, y que llegaron a México vía la Academia de San Carlos, por lo que es posible sugerir la de la *Experiencia* como inspiración para la obra de Castro (imagen 7).

La iconografía del primer gobernador de Jalisco se resume en estos dos retratos, más otro de busto pintado en 1903 por Mariano Nieto. Se trata sólo de un retrato de la cabeza y parte del torso que muestra al muchacho “autodidacta de Ahuacatlán”. Es evidente que el pintor únicamente rejuveneció los rasgos fisonómicos planteados por Uriarte.

Los dos retratos en los que aparece de cuerpo entero muestran al fundador del estado; son memoria y homenaje al diputado Sánchez, principal promotor de las leyes hacendarias de la Constitución de 1824.

Por último, cabe aventurar una conjetura respecto al sentido político de ambos: el primero, como el gobernante libre y su obra como pasaporte a la inmortalidad, es la imagen del patricio para el álbum histórico de Jalisco, pues está el personaje y también el acto fundacional. En el segundo, la veneración al ciudadano legislador, es un símbolo del triunfo de la ley, la institucionalización de la autoridad encarnada en el ciudadano Sánchez, el vecino de Compostela que llegó a ser gobernador, una reivindicación necesaria en la breve tregua del triunfo liberal, antes de la Intervención francesa. En uno se representan los principios fundamentales, en el otro, el código constitucional.

La representación del patricio en un primer retrato mandado a hacer seguramente para presidir las sesiones del Congreso, y que por circunstancias políticas es pieza del museo, sintetiza un estilo pictórico



Imagen 7. *Experiencia*, según Gravelot y Cochin.

acorde con las tipologías conocidas en su época; por su espontaneidad representa un acercamiento a la personalidad del gobernante y sus atributos, es prueba de que al año de su muerte los primeros ciudadanos jaliscienses lo erigieron en patricio por medio de este retrato para su permanente veneración.

La antigua capilla del Palacio de Gobierno, convertida en oficinas, alberga el retrato académico realizado por Felipe Castro. Por lo demás, los únicos vestigios del ciudadano Sánchez, letrado de Compostela, son una calle que la gente conoce como P. Sánchez en la ciudad de Tepic, otra calle céntrica de Guadalajara que lleva su nombre y una deslucida escultura que se erige en unas oficinas municipales tapatías localizadas al oriente de la ciudad.



SEGUNDA PARTE
NARRAR



Entre María Mercedes y Rubí: las mujeres según Televisa, 1992-2004

Agustín Vaca

Introducción

Aunque las transmisiones televisivas hayan empezado en vísperas de la segunda guerra mundial en Inglaterra (1936) y ya en plena conflagración (1939) en los Estados Unidos, en realidad no fue sino hasta después del término de este conflicto bélico internacional cuando los programas de televisión se regularizaron en la mayoría de los países, y desde principios de la década de 1950 ya se habían integrado a la vida cotidiana en una buena parte del mundo.¹

Casi de inmediato, la también conocida como “pantalla chica” empezó a llamar la atención de los interesados en el análisis del comportamiento humano en sociedad al percatarse de que, aún más que los medios de comunicación en general, la televisión en particular podía propiciar cambios de índole variada, más o menos profundos y de durabilidad imprecisa en la conducta social.²

¹Fernández y Paxman (2000). Esta obra no es sólo una biografía de Emilio Azcárraga Milmo, sino también una bien documentada historia de Televisa desde sus orígenes hasta prácticamente el momento actual. Se puede recurrir a ella con bastante confianza.

²Thompson (1998), véase en especial el capítulo 5.

No pasó mucho tiempo antes de que tales especialistas se dieran cuenta cabal de la importancia que tenía el nuevo medio de comunicación, cuyas características lo dotaban de alcances insospechados, de los que carecían los demás medios que hasta entonces se habían inventado y estaban en uso, y de los cuales, hasta cierto punto, constituía un compendio.

Desde los análisis de los medios masivos de comunicación que Marshall McLuhan hizo públicos a partir de la década de 1960, pasando por los que han divulgado otros autores a lo largo de los años que siguieron hasta llegar a los actuales, ha ido consolidándose cada vez con mayor consistencia la importancia de la televisión en la vida cotidiana de las sociedades contemporáneas, debido a la amplísima gama de aspectos que la conforman y que van desde los puramente técnicos hasta los que se refieren a cuestiones simbólicas en primerísimo lugar, como lo han puesto de relieve Francesco Casetti y Federico di Chio.³

Estos autores italianos han destacado que “a pesar de que [la televisión] constituye el centro de continuos estudios, sigue siendo un objeto de investigación *complejo y elusivo*” (Casetti y Di Chio, 1999: 13. Las cursivas vienen en el original). Primero, porque

es un dispositivo tecnológico, productor de información y de espectáculo, una realidad económica e industrial, un instrumento de influencia y de poder, un archivo de formas culturales, una presencia que incide en el ritmo de nuestra vida cotidiana y muchas otras cosas más [*idem*].

Luego, porque su calidad elusiva, en tanto que objeto de investigación, se debe a que es

algo que se escapa o que incluso desborda hasta el punto que casi no se puede definir de modo instantáneo, ni tampoco se puede retratar de modo sintético. Todo esto se produce, en primer lugar, porque no

³Cfr. Casetti y Di Chio (1999).

hay “una” televisión, sino diferentes modos de ser que se suceden unos a otros, se superponen y se sustituyen en función de diferentes tiempos y lugares [*ibid.*: 14].

A esto es necesario agregar la imposibilidad de aislar a la pantalla chica de los otros medios de comunicación, de los acontecimientos concretos, de la producción y reproducción de discursos sociales y del mercado de bienes de consumo (*idem*).

De tal suerte, la televisión no sólo es omnívora sino también bulímica. Su hambre de novedades parece que nunca se sacia y tiene una capacidad que se antoja infinita de registro, consumo y almacenamiento de sucesos y productos culturales externos a ella, los cuales rumia y regurgita de forma alternativa y sin cesar.

Ahora bien, en México, después de una serie de discusiones, cuyo resultado fue que los intereses económicos privados consiguieran que se les aliara el propio presidente Miguel Alemán para rebatir los argumentos que Salvador Novo y Carlos Chávez proponían al Estado para establecer un monopolio sobre la televisión y ponerla al servicio de la creación y difusión de la cultura, se adoptó el punto de vista de Guillermo González Camarena según el cual la industria televisiva debía regirse por medio de concesiones a particulares, de acuerdo con el sistema que ya se había instalado en los Estados Unidos. Con esto se desechó el modelo británico y europeo, en general, en el que los distintos Estados se atribuían por ley el monopolio del ya importante medio masivo de comunicación (Fernández y Paxman, 2000: 51-54).

La primera concesión fue a parar a manos de Rómulo O’Farrill, gracias a su amistad con el presidente, y “el 31 de agosto de 1950, la HX-TV (canal 4) (...) realizó su primera transmisión oficial, que convenientemente, fue el cuarto informe presidencial de Miguel Alemán”. Por su parte, Azcárraga Vidaurreta “inició transmisiones por la XEW-TV (canal 2) en marzo de 1951” (*ibid.*: 54).

Para el entonces Telesistema Mexicano (TSM), que se había fundado en marzo de 1955, las telenovelas representaron, desde que se transmitió la primera de ellas (*Senda prohibida*, en 1958), uno de sus productos

mayores. Hacia 1972, 50 por ciento del comercio que la compañía realizaba con los Estados Unidos, Centro y Sudamérica consistía en estas producciones (*ibid.*: 166). Para el 8 de enero de 1973, TSM se convirtió en Televisa (Televisión vía satélite) (*ibid.*: 187).

Así pues, el lugar que ocupa Televisa como industria de comunicación masiva en México y el mundo, el sitio que tienen las telenovelas en la producción de esta compañía y en la preferencia del público nacional e internacional, vienen a sumarse a las características de la televisión en tanto que objeto de investigación.

Análisis de contenido del entretenimiento

El presente trabajo se circunscribe a las telenovelas. Sin embargo, no significa que se teorizará en torno de esa forma de narración televisiva para ofrecer como resultado final una caracterización de la esencia del género “telenovela” que establezca la naturaleza y las leyes que lo rigen. De esto ya se han ocupado con éxito y en beneficio de otros estudiosos, autores como Jesús Martín-Barbero (1987), Germán Rey (1999), Nora Mazziotti (1996), Mayra Cue Sierra,⁴ Jorge A. González y muchos más que se han interesado en el análisis de las peculiaridades de la televisión como fenómeno social, entre las que se cuenta ese género melodramático.

Lejos de eso, se intenta un análisis de contenido, más o menos comparativo, con el que se pretenden destacar similitudes y diferencias entre dos telenovelas que en su momento constituyeron notables éxitos para Televisa, productores, directores, guionistas, actores y actrices que encarnaron a los personajes y cuyos nombres se darán a conocer más adelante.

Esta elección responde a que las telenovelas son el ejemplo más acabado, en México y Latinoamérica, del eclecticismo indiscriminado y voraz al que se hizo referencia antes como una de las principales características de la televisión, aspecto que a la vez es su principal defecto y virtud esencial.

⁴Cfr. Cue Sierra (en prensa), “Hoy como ayer: la telenovela mexicana”.

La telenovela latinoamericana es una monumental y compleja matriz cultural que involucra, dialécticamente, otras de gran arraigo en los públicos y posicionamiento en el mercado como el folletín europeo, el melodrama, el cine, la *soap opera*, la radionovela, la historieta y hasta lecturas de tabaquerías y la saga de Corín Tellado, que al fundirse a las estrategias propias de su lógica comercial, ha generado que sea aun hoy una de las formas narrativas de la ficción audiovisual preferida por los públicos, pese a las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones del siglo XXI [Cue Sierra, en prensa].

Justo este amalgamamiento indiferenciado de géneros y propósitos permite a las telenovelas cumplir con una de las principales obligaciones que se ha asignado a la televisión: ofrecer entretenimiento, pero a la vez les posibilita constituirse, si no en el mejor, por lo menos en uno de los productos mejor provistos de contenidos que permiten observar el funcionamiento social de tres de los aspectos más sobresalientes entre los que ofrece la pantalla chica para su análisis: como instrumento de influencia y de poder; como productora y reproductora de discursos sociales transversales, es decir, aquellos que provienen de las más diversas prácticas sociales y culturales, y que la sociedad recoge, transforma y difunde atravesando todas las capas que la componen, y como archivo de formas culturales.⁵

Edward Sapir ha dado una de las definiciones más breves y comprensivas de lo que es la cultura: “el conjunto tradicional de hábitos sociales”,⁶ por lo tanto, el escrutinio del origen y las transformaciones de las relaciones sociales habituales entre hombres y mujeres pertenece con toda legitimidad a la historia de la cultura, actividad intelectual que sin discusión alguna tiene en el análisis del discurso⁷ una herramienta

⁵ Para el concepto de transversalidad del discurso social, véase Robin y Anagnot (1985: 53-82).

⁶ Cfr. Sapir (1971: 9). Si se prefiere una definición antropológica más elaborada de “cultura”, véase Bonfil Batalla (1997: 29).

⁷ Por análisis del discurso se entiende más bien el trabajo interpretativo o hermenéutico, que es menester realizar con el auxilio de cuantas disciplinas sea necesario,

teórico-metodológica que se destaca para desentrañar el sentido oculto detrás de la superficie del mensaje, cualquiera que sea el vehículo utilizado por el emisor para difundirlo.

Aun cuando se hayan hecho adelantos notables en la reivindicación de los derechos de las mujeres, tanto en la esfera de lo público como de lo privado, esa mitad —ligeramente mayor— del género humano continúa cargando con una serie de prejuicios sociales que la ponen en el lado de los marginados. Por eso no es de ninguna manera incoherente que para el análisis propuesto se hayan elegido a *María Mercedes*, telenovela que se transmitió en 1992, y a *Rubí*, que se pudo ver a lo largo de 2004, en el horario nocturno preferente del canal 2 de Televisa, “el canal de las estrellas”.

María Mercedes más que *Rubí* da fe de la proclividad de los realizadores televisivos a hacer refritos de refritos una y otra vez.⁸ Desde fines de la década de 1960, uno de los productores de telenovelas con mayor éxito en Televisa —tanto que Fernández y Paxman (2000) sostienen que es el verdadero Mister Telenovela y no el mexicano ya fallecido Ernesto Alonso—, el chileno Valentín Pimstein, se dio a la tarea de buscar historias que hubieran comprobado su éxito en otros países de Latinoamérica. Tal parece que en Inés Rodena, escritora cubana de guiones radiofónicos residente en Miami, encontró una cantera casi inagotable, y muchos de sus argumentos Pimstein —quien le “hizo una compra masiva de sus guiones”— los convirtió en telenovelas mexicanas de gran

para facilitar al público la comprensión de un determinado producto cultural, mediante una interpretación coherente y racional, en consecuencia, válida y convincente. Al respecto, es necesario ver los trabajos de Gadamer, Ricoeur y Van Dijk. Aunque los tres autores tienen puntos de partida distintos, seguro que ofrecerán elementos que satisfarán las necesidades e inclinaciones teóricas que cada quien tenga.

⁸A pesar de que los productores de telenovelas prefieran el término inglés *remake*, el extranjerismo no les proporciona originalidad, ni aumenta su talento para alcanzarla, como parece creerlo De Llano. Cfr. *Público*, 2009: 45. Cue Sierra (en prensa) llega a afirmar que en México el refrito “constituye ya una práctica continuada por más de cinco décadas”.

éxito, entre ellas *Rina*, en 1977, y las dos partes de *Los ricos también lloran*, en 1989 (*ibid.*: 216).

Una versión de la primera se había llevado ya a la televisión en 1973, en Venezuela, con el título de *La italianita*, y después de la mexicana *Rina*, de nueva cuenta en 1989 se hizo en Venezuela como *Rubí rebelde*. En 1992, se mexicanizó otra vez y apareció *María Mercedes*; 12 años más tarde todavía estaba en México y se transmitió bajo el nombre de *Inocente de ti*; lo más reciente es que en 2007 resucitó como *Maria Esperança*, en Brasil.⁹

En las dos versiones mexicanas más recientes los papeles protagónicos femeninos se asignaron a miembros de la misma familia. La de 1992 la protagonizó Thalía, cuyo nombre real es Ariadna Sodi Miranda, y su media hermana, Laura Zapata Miranda, interpretó el papel de su insoportable y malvada suegra. En 2004, a Camila Sodi, una sobrina de Thalía, le tocó encarnar a la “inocente”.

Rubí ha sido menos socorrida tal vez porque se trata de la historia de una mujer muy poco inocente, más bien mala, es decir, que evidencia su desapego y hasta desprecio por las convenciones sociales no escritas, pero cuyo funcionamiento, temiblemente preciso, tuvo que padecer. Historia original de la escritora mexicana Yolanda Vargas Dulché, el éxito que alcanzó este melodrama mediante su publicación en episodios semanales en la revista ilustrada *Lágrimas, Risas y Amor*,¹⁰ llevó a Televisa a convertirla en telenovela por primera vez en 1968, con la mexicana Fany Cano en el papel protagónico. Dos años después se realizó otra versión, esta vez cinematográfica, cuyo elenco encabezó la española Irán Eory, y en 2004 Bárbara Mori —uruguaya que adoptó la nacionalidad mexicana— dio

⁹ Véase *María Mercedes*.

¹⁰ Éste fue el nombre completo de dicha publicación periódica ilustrada, pero como la palabra “amor” tenía un tamaño mucho menor que el de las otras dos y estaba ubicada debajo de éstas, el público sólo reparó en “lágrimas y risas”, título que poco después se convirtió en el oficial al suprimir la palabra “amor”. Tal parece que el interés del público se centraba más en las contrariedades de los protagonistas que en el desarrollo de una historia de amor feliz.

vida al personaje de Rubí en la versión más reciente que se ha hecho para la televisión. En los tres *remakes*, la historia conservó el mismo título, decisión de los realizadores que indica la seguridad que tenían en el éxito del producto sin verse forzados a presentarlo al público bajo otro nombre con el que se pretendiera ocultar que se trataba de la misma historia.

Por eso, que hasta ahora *Rubí* sólo haya sido objeto de dos “versiones” para la televisión y una cinematográfica, no quiere decir que las telenovelas con esos temas hayan sido un fracaso en cuanto a la aceptación del público se refiere. Al contrario, aunque los televidentes hayan reprobado la conducta moral de mujeres tales, su respuesta ante estos melodramas los ha constituido en éxitos.¹¹

De tal suerte, es posible advertir algunas de las funciones sociales que Casetti y Di Chio asignaron a la televisión y que figuran en el capítulo 12 de su libro, intitulado “Estudios culturales”, con el que concluyen la exposición de los distintos métodos que estos autores han reunido en su libro para analizar la televisión, en general, y algunos de sus productos, en particular (Casetti y Di Chio, 1999: 292-321).

De esas funciones interesan sobre todo tres: “construir historias”, “la función barda”¹² y “construir modelos”, que se cuentan entre las que apuntalan y posibilitan a la televisión ejercer como instrumento de influencia y poder, como productora y reproductora de discursos sociales transversales, y como archivo de formas culturales, fortalezas que caracterizan a este medio de comunicación masiva y que ya se han mencionado antes.

¹¹ En tanto que la pobre, trabajadora, generosa, enamorada y enriquecida *María Mercedes* obtuvo 6.07 puntos de *rating* en 1992, 12 años después la también pobre y enriquecida, pero malvada, interesada, egoísta y calculadora *Rubí* alcanzó un puntaje de 22.8.

¹² En épocas pasadas, el bardo transformaba en versos los hechos más significativos de una comunidad y los propagaba en distintos lugares. Para Casetti y Di Chio (1999: 309-310), la televisión cumple esta función social que en la actualidad “consiste en convertirse en mediadora de lenguajes, en situarse en el centro de la cultura, en remitir las situaciones de vida social a valores y símbolos compartidos por los miembros de la sociedad”.

Cabe tomar en cuenta que las formas narrativas primigenias eran orales, y es la estructura serial de la oralidad que se ha apropiado la televisión, en general, pero que en las telenovelas cobra mayor contundencia. McLuhan (1977) puso de manifiesto desde 1964 esta “oralidad” de los relatos televisivos, asunto en el que ha coincidido la gran mayoría de los que se han dedicado al estudio de este medio de comunicación (Payne, 2004). Al respecto, John B. Thompson advierte que

en general, el componente lingüístico del programa [de televisión] se realiza con un estilo de conversación más que en el de una forma literaria, y se acompaña casi siempre de un componente visual, de manera que los símbolos que están a disposición del sujeto son complejas construcciones audiovisuales [*ibid.*: 246].

Para complicar todavía más este medio, en el que por lo general los contenidos se transmiten en un lenguaje coloquial, la imagen, el “componente visual”, cobra en la televisión calidades que no le confiere ningún otro sistema audiovisual. De acuerdo con McLuhan, la imagen televisiva es “una extensión del sentido del tacto [más] que del de la vista”, porque exige una “participación activa y creativa” del telespectador, fenómeno que tiene una doble causa. La primera se refiere a cuestiones técnicas y fisiológicas, pues debido a la baja definición de la imagen, si se la compara con la del cine o la fotografía, el espectador se ve obligado “a llenar los espacios del mosaico de líneas y puntos para formar las imágenes”.¹³

La combinación de esto con el carácter coloquial del lenguaje obliga al televidente a un alto grado de participación emocional en la acción que se desarrolla en la pantalla, peculiaridad que llevó a McLuhan a definir la televisión como un “*mass media* frío”, pues “cuando se le caldea con escenificaciones y aguijoneadores da resultados menos buenos debido a que hay menos oportunidad de participación” (McLuhan, 1977: 380).

¹³ Cfr. Casasús (1973: 13-14). “Entrevista con Herbert Marshall McLuhan”. Aunque se hayan hecho notables adelantos en la definición de la imagen, ésta sigue teniendo la característica que McLuhan destacó.

Con “escenificaciones y agujoneadores”, este investigador canadiense se refiere a la transmisión televisiva de realidades tales como la guerra, pobreza, política, educación y problemas sociales semejantes, en los cuales el televidente tiene poquísima oportunidad de participar de forma activa e inmediata desde donde se encuentra, aspecto que conlleva un distanciamiento emocional que hace al espectador desinteresarse de dichos programas, produciéndose un efecto contrario al esperado.

En cambio, en programas de ficción producidos de manera especial para la televisión, sobre todo en las telenovelas, los diálogos en lenguaje coloquial y lo táctil de la imagen, contribuyen a lo que Martín-Barbero definió como la “retórica de lo directo”, la cual construye “el dispositivo que organiza el espacio de la televisión sobre el eje de la *proximidad* y la *magia del ver*”, es decir, que “el espacio de la televisión está dominado [...] por una proximidad construida mediante un montaje no expresivo, sino funcional y sostenida con base en la ‘toma directa’, real o simulada”, todo lo cual “produce la sensación de *inmediatez*” (Martín-Barbero, 1987: 235. Las cursivas vienen en el original). Por eso “los rostros de la televisión serán cercanos,¹⁴ amigables, ni fascinantes ni chabacanos. Proximidad de los personajes y los acontecimientos: un discurso que *familiariza* todo, que torna ‘cercano’ hasta lo más distante” (*idem*. Las cursivas vienen en el original). Todo, pues, casi al alcance de la mano, ofrecido al tacto.

Este conjunto de particularidades de las imágenes televisivas produce la sensación de que la condición de espectadores mudos a que obliga el cine, se desvanezca para adquirir la de testigos, de acuerdo con el sentido que Marc Bloch ha dado a ese término, es decir, impone la ilusión de ser participantes en las vidas ficticias de los personajes de las

¹⁴ Ésta es una de las razones por las que el discurso televisivo prefiere el primer plano como medio de expresión, pues “El tamaño corta la figura humana aproximadamente desde la altura del hombro. Atrae la atención sobre las reacciones (respuestas y emociones) de los personajes. Acentúa la información y proporciona un énfasis en la narración”, según Sánchez-Escalonilla (coord.) (2003: 236).

telenovelas.¹⁵ Esto conduce, casi obliga, aunque sea por unos minutos, a postergar problemas reales propios para participar en los “virtuales ajenos” como si fueran propios, o bien, a hablar de ellos como si se tratara de los que pudieran aquejar a familiares o amistades cercanas o, por lo menos, a “gente real”; lo mismo, por supuesto, se hace con las alegrías y momentos de gozo de los personajes de las telenovelas. Para decirlo con brevedad, los melodramas fascinan, como las serpientes a las aves, y aunque sea de forma brevísima, llevan a vivir de manera vicariante las vicisitudes de los personajes que pueblan ese mundo ficticio.

Martín-Barbero y Rey han definido la telenovela clásica como aquella que

a partir de la radionovela cubana, da forma a un género *serio*, en el que predomina el desgarramiento trágico. Género moldeado por un *formato* que pone en imágenes únicamente pasiones y sentimientos primordiales, elementales, excluyendo del espacio dramático toda ambigüedad psicológica o complejidad histórica, y neutralizando con frecuencia las referencias de lugar y tiempo [Martín-Barbero y Rey, 1999: 98].

En este caso, *Rubí*, que se realizó en 2004, cabe mejor en esa categoría que *María Mercedes*, que se transmitió 12 años antes. En ésta, en medio del tono de farsa surrealista que a menudo ha dado Valentín Pimstein a sus telenovelas, se puede encontrar una ligera referencia, superficial y simplista si se quiere, que a menudo adquiere el tono de enseñanza moral, a algunos problemas sociales que por entonces empezaron a preocupar con mayor seriedad a las instituciones gubernamentales, como el alcoholismo, aspecto que en *Rubí* no se advierte por ningún lado, con lo que se deja el campo libre para la exhibición de las “pasiones y sentimientos primordiales”, aspecto del que, necesariamente, también participa *María Mercedes*.

¹⁵De acuerdo con Bloch, testigo es quien participa de manera activa en la hechura de la historia; por eso sólo puede ver quien la hace, y no quien únicamente ve a la historia pasar frente a sus ojos (1990: 29-30).

Aunque las categorías espacio-temporales no estén del todo neutralizadas, las referencias a la realidad sociohistórica que enmarca a esta telenovela se vuelven casi opacas. Esto sucede en los dos melodramas analizados, pero ninguno deja lugar a dudas de que sus respectivas tramas se desarrollan en la ciudad de México, principalmente, y en la época contemporánea.

En cambio, la carencia de complejidad en la trama y el carácter de los personajes, la exhibición casi impúdica de pasiones y sentimientos elementales y el “desgarramiento dramático” enfatizan la calidad de *mass media* frío de la televisión, es decir, que al favorecer la ilusión de participación en la cotidianidad de los personajes de la telenovela, se acentúa la sensación de proximidad y se desvanece la mediación entre las pasiones de los personajes ficticios y los sentimientos del telespectador. Al poner los sentimientos por encima del razonamiento, se levanta un obstáculo a la reflexión, aspecto que impide el conocimiento objetivo de la realidad social,¹⁶ y remite de nuevo a la calidad táctil, poco apta para favorecer una posición crítica por parte del espectador en la recepción de la imagen televisiva.

Respecto de esto último, en 1944, aproximadamente un decenio antes de que la televisión se expandiera por el mundo, José Gaos ya había advertido y dado a conocer, en una serie de cinco conferencias, algunas características de la facultad y actividad del tacto, así como de sus consecuencias:

La filosofía de nuestros días, precisamente, ha puesto al descubierto como nada ni nadie lo había hecho antes los alcances de esta facultad y actividad: metáforas táctiles o “hápticas”, están, al par con las ópticas, a la base etimológica de los términos que designan el conocimiento y sus operaciones; habría ciencias y hasta culturas enteras radical y por ende predominantemente hápticas, como justo la nuestra, la occidental

¹⁶Cfr. Elias (1990), con respecto del papel que juegan las emociones en el conocimiento.

moderna, si hay otras radical y predominantemente ópticas, como la griega [Gaos, 2003: 140].

Se trata, pues, de trazar el “trayecto que va de lo visible a lo tangible, de la profundidad de la visión a la superficialidad del tacto” (Vázquez, 2008: 56). A conclusiones parecidas llegaría McLuhan 20 años después con base en sus análisis sobre la televisión: “al prolongar el poder visual hasta la organización uniforme de tiempo y espacio el alfabetismo confirmó el poder de desinteresarse y no implicarse”, lo cual favorece el predominio de la reflexión frente a los sentidos, sobre los sentimientos en última instancia. Por el contrario,

el modo iconográfico [de la televisión] no es una representación visual ni la especialización del énfasis visual [...] El modo táctil de perfección es súbito, pero no especializado. Es total, es sinestésico e implica todos los sentidos. Penetrado por la imagen de la televisión, el niño de la televisión se enfrenta al mundo con un espíritu antitético al alfabetismo [McLuhan, 1977: 408-409].

O para decirlo con las palabras finales de la *Historia de nuestra idea del mundo*, obra de Gaos que se publicó de manera póstuma:

La historia de esta idea es, pues, parte de la historia del reemplazo del complejo eidético por el háptico; lo que quiere decir esta sorprendente conclusión de nuestro curso de Historia de la idea del mundo: la historia de la idea del mundo es la de la progresiva e inminente extinción de esta idea: del reemplazo de un mundo con una *idea* del mundo por un mundo sin *idea* del mundo [Gaos, 1973: 744. Las cursivas vienen en el original].

Tal vez la televisión, en general, y las telenovelas, en particular, sean el producto en el que cobre mayor concreción esta predominancia que han alcanzado “la inteligencia técnica, el tacto, la mano” por encima de “la

inteligencia de la vista [...] la inteligencia especulativa, la de las ideas” en la sociedad occidental contemporánea (Gaos, 1973: 744).¹⁷

Antes de proseguir con el análisis de los teledramas, conviene dejar claro que a tal efecto se revisaron las versiones evidente y necesariamente abreviadas de ambas novelas que Televisa puso a la venta, en 2000, *María Mercedes*, y en 2005, *Rubí*. Sin embargo, tales abreviaturas —de éstas y de otras telenovelas— son material de estudio válido por completo, pues si bien algunos personajes secundarios fueron de plano eliminados y el papel que juegan otros de los que sobrevivieron a la edición resulta un tanto incomprensible, tanto los excluidos como los comprimidos, no hacen sino reafirmar los modos de conducta ya expuestos por los protagonistas y demás personajes principales.¹⁸

Por fortuna, no se eliminaron secuencias importantes, sino sólo las que constituyen una de las características del género del teledrama: cada episodio lo conforma un acontecimiento relevante que a lo largo del mismo va difundiéndose mediante discusiones y chismes al respecto entre todos los demás personajes de la telenovela, a quienes, aunque no presenciaron ni tomaron parte en ese acontecimiento, sí les atañe de manera directa o indirecta.

En suma, este análisis se limita al mundo que crean las telenovelas; y se centra, principal y casi exclusivamente, en intentar dar respuesta a preguntas tales como: ¿Qué ofrece el mundo ficticio de las telenovelas en cuestión? ¿Cómo se relacionan las mujeres y los hombres en esos mundos ficticios? ¿Cuáles son las principales motivaciones de las mujeres para actuar? ¿Qué guía la acción de los hombres? ¿Cómo se presentan las relaciones entre mujeres y cómo las que mantienen los hombres entre sí? Creo que las contestaciones a estas interrogantes permiten encontrar

¹⁷ Es necesario aclarar que para Gaos la mano es una exclusiva del hombre porque es el vehículo para la caricia, prerrogativa exclusivamente humana en tanto que en la caricia se concentra la expresión muda e inequívoca del más profundo sentimiento amoroso, con lo cual el tacto encuentra su dignificación más alta y se llena de significado y de sentido humanos. Cfr. también Gaos (2003) y Vázquez (2008).

¹⁸ Se afirma lo anterior porque fue posible seguir ambas telenovelas de manera casi cotidiana cuando se transmitieron en 1992 y 2004, respectivamente.

algunos de los valores sociales sobre los que se construyen las historias de las telenovelas, los modelos de conducta que pretenden imponer mediante sus distintos discursos, y cuál es su relación con pautas culturales aparentemente caducas. Lo anterior se responde al intercalar algunos de los temas afines entre *María Mercedes* y *Rubí*, destacando las similitudes y diferencias, para luego intentar una conclusión que contenga a ambas telenovelas.

Mujeres de teledrama

Tanto en *María Mercedes* como en *Rubí* los créditos se despliegan al compás de una canción popular de ritmo tropical cuya letra es un burdo resumen del argumento de cada una de las telenovelas. En el caso de la primera, el título de la canción es igual al del melodrama y la interpreta Thalía, quien también es la protagonista; Viviana Pimstein escribió la letra y la musicalizó Francisco Navarrete. La melodía cuenta, en primera persona del singular, la historia de una mujer joven que mantiene a sus hermanos porque la madre los abandonó, pues el padre falló en el cumplimiento de sus obligaciones familiares. Por los estribillos de la canción, que se emiten en segunda persona del singular, el escucha se entera de que la suerte de María Mercedes pronto cambiará y será feliz, rica y amada, predicción que se cumple a pie juntillas.

Por lo que toca a “La descarada”, pieza que compuso e interpreta Reyli [Barba], con arreglo de Yosué Godínez, para acompañar los créditos de *Rubí*, no es tan explícita como *María Mercedes*, pues sólo dice que se trata de una “mala mujer, una mujer mala”, que no entiende nada del amor, pero al darse cuenta de esto el hombre que la ama, que sí sabe entregarse por completo a la mujer elegida, antes que seguir sufriendo prefiere despedirse de ella. Esta despersonalización de un aspecto del problema amoroso que forma parte de la trama de la telenovela, se compensa y complementa con un texto que la propia Vargas Dulché decía, casi declamaba, en *off*, al final de la primera adaptación televisiva que se hizo en 1968:

A ti, mujer, que has seguido paso a paso el desarrollo de esta historia, que ella te sirva de ejemplo para evitar que tu belleza física desvanezca la belleza de tu alma. A ti, hombre, que has visto el engaño y la perversidad ocultos bajo la hermosura, no te detengas ante unos labios encendidos y unos ojos fascinantes, conoce primero a la mujer que has de amar. Te lo dice tu amiga Yolanda Vargas Dulché.

En el *remake* de 2004, el texto de Vargas Dulché, un poco abreviado, con ligeras modificaciones, personalizado y a cargo de una voz masculina, en *off*, se ha puesto al principio de la acción,¹⁹ y la línea inicial sirve para informar, más que de la apariencia, del carácter moral de la protagonista: “Ésta es Rubí, tan bella como perversa”; el resto permanece casi igual y conserva el mismo propósito doble: advertir a los espectadores masculinos de la capacidad que dan a las mujeres sus atributos físicos naturales para ejercer la maldad, a la vez que personifica esta maldad en Rubí. A las mujeres las previene de los prejuicios que puede ocasionarles seguir una conducta inmoral dictada por la ambición y apoyada en la vanidad que puede incubar la belleza, como sucede con Rubí.

Tanto la descriptiva y adivinadora canción de *María Mercedes*, como “La descarada” de *Rubí* y la advertencia que le sigue, revelan las intenciones moralizadoras y el apego de los autores de ambas telenovelas a los convencionalismos sociales tradicionales. Pero si el eje de este análisis son las mujeres que pueblan el mundo que crean las telenovelas, es necesario fijar la atención en “la manera en que han sido dispuestos los ‘hechos’ y los relatos que las ponen [a las féminas] en escena” (Fraisse y Perrot, 1991: 17).²⁰

Casi como para confirmar lo que se ha dicho en repetidas ocasiones: que las telenovelas se hacen en torno de mujeres y para mujeres —sin que esto signifique que sean feministas—, en los dos relatos son ellas las que primero entran en acción. Las secuencias iniciales de *María Mer-*

¹⁹Recuérdese que este recurso se utilizó durante la Época de Oro del cine mexicano.

²⁰Fraisse y Perrot (1991).

cedes presentan, de una por una, a tres damas cuyas preocupaciones vitales forman un tejido de relaciones sociales, que se estrechan todavía más debido a que habitan unas viviendas minúsculas en una casa-vecindad que puede estar ubicada en cualquier barrio de la ciudad de México. Las tres están aquejadas por una penuria económica que sólo pueden remediar de forma parcial mediante las precarias actividades remunerativas que realizan día con día. Doña Filogonia o Filo (Carmen Salinas)²¹ vende comida a la puerta de la casa-vecindad, edificio del cual Chonita (Meche Barba) es la portera, responsable de asear las áreas comunes y recolectar a tiempo la renta correspondiente a cada uno de los inquilinos, en tanto que María Mercedes Muñoz (Thalía) lava parabrisas, hace malabarismo disfrazada de payaso y vende billetes de lotería y flores, todo esto en cruceros de avenidas importantes o en recorridos por las calles de colonias adineradas de la ciudad de México. La más pobre de las tres es María Mercedes, cuya vestimenta consiste en una especie de suéter de color indefinido de tan usado y un pantalón azul demasiado holgado, hecho jirones en las rodillas, y que ata a la cintura con un trozo de mecate; calza unas botas masculinas también muy usadas. Pero el tiempo en que no se ocupa de resolver sus problemas económicos y familiares, lo dedica a pensar en el amor ideal y en las pocas posibilidades que tiene de concretarlo algún día.

Por su parte, Rubí (Bárbara Mori) es la primera que aparece en pantalla mientras —vestida a la moda con una falda corta de cintura baja a cuadros rojos, camiseta roja y sobre ella una blusa blanca sin abotonar, anudada a la cintura, y botas negras con tacón alto que le cubren casi media pantorrilla en inmejorable estado, con andar cadencioso— se dirige hacia el estacionamiento de la universidad privada a la que asiste, donde la espera un lujoso auto cuya portezuela mantiene abierta un chofer uniformado. A lo largo del trayecto, sus acompañantes son sólo la sentenciosa voz en *off* que ya se ha mencionado y las miradas de sus compañeros fijas en ella, quien sonríe con profunda

²¹ Entre paréntesis aparecerá, sólo a la primera mención, el nombre artístico de quien encarna a cada uno de los personajes ficticios.

satisfacción, a la vez que aparenta indiferencia, ante la manifiesta admiración masculina y la envidia femenina. Nada parece ensombrecer a la radiante Rubí.²²

Sin embargo, este rutilar que enmarca a Rubí Pérez Ochoa es aparente. El auto que la espera pertenece a su amiga y compañera de estudios, Maribel de la Fuente (Jacqueline Bracamontes), hija del empresario millonario Arturo de la Fuente (Roberto Vander), quienes habitan una lujosa mansión y tienen un vasto personal a su servicio, entre los que destacan Francisca “Pancha” Muñoz (Josefina Echánove), nana de Maribel, y Cayetano Martínez (Luis Gatica), chofer de los De la Fuente. No pasa mucho tiempo para que los telespectadores se enteren de que Rubí —quien vive en un pobre departamento de una casa-vecindad en compañía de su hermana Cristina (Patty Díaz) y la madre de ambas, Refugio Ochoa viuda de Pérez (Ana Martín)— sólo cuenta con su belleza impactante y juventud, a las que aúna sus notables inteligencia y voluntad inquebrantable para alcanzar lo único que desea en la vida y que envidia de la coja Maribel, como ella la llama: dinero.

María Mercedes y Rubí son mujeres jóvenes que intentan solucionar los problemas que trae consigo la carencia de dinero. La primera se ha echado a cuestras la obligación de proveer lo indispensable para la manutención y educación de sus dos hermanos y una hermana, y hasta la del padre alcohólico, causa esta última de los problemas familiares que la madre no pudo soportar y por los que se fue sin dejar rastro. Las circunstancias de Rubí son bastante menos apremiantes. Su hermana Cristina es la que se encarga de hacer frente a las necesidades económicas, además de pagar los estudios de Rubí en la universidad privada donde ésta ha hecho amistad con Maribel.

²²Debido a las características que ya se han comentado de las imágenes televisivas, por una parte, y a la naturaleza textual del trabajo que se presenta, por otra, creo que es evidente la dificultad para acompañar éste con imágenes en las que se puedan apreciar de forma plena los componentes móviles, visuales, auditivos, táctiles, etcétera, de ellas. Por eso se ha decidido prescindir de imágenes, pues en este caso poco, por no decir nada, ilustrarían lo que se sostiene.

En ambas telenovelas las protagonistas —aunque en rigor Rubí, en tanto que la “mala”, sea en realidad una antagonista— sirven de vasos comunicantes, de bisagras, entre pobres y ricos, las dos capas sociales en que se dividen con toda claridad los mundos ficticios de los dos melodramas.

Aunque en *María Mercedes* aparecen algunos personajes secundarios con los que se pretende representar una cierta movilidad social, ascendente lo mismo que descendente, como Rogaciano, El Latas (Arturo García Tenorio), abarrotero que gracias a su trabajo ha alcanzado cierta holgura económica, y doña Blanca (Virginia Gutiérrez), rica tan venida a menos que ocupa un cuarto en la vecindad, donde, aislada de los demás, intenta “elevar” a María Mercedes al nivel de la capa social superior a que ella pertenece enseñándole “buenos modales”, las diferencias culturales entre El Latas y doña Blanca sólo sirven para acentuar la división y las dificultades para insertarse con éxito en uno u otro grupo socioeconómico.

A partir de esta división se entiende por qué contrastan de manera tan dramática las formas de vida femenina de acuerdo con el medio en que se ubican. Las que tienen una posición económica holgada viven en el ocio constante; salvo en el caso de la psicóloga Fabiola Mayerling Sanromán (Diana Golden), no desarrollan ninguna actividad profesional ni muestran más intereses vitales que los de conseguir un marido adecuado, dinero o los dos a la vez. Es evidente que las mujeres pobres trabajan duro para solventar los gastos más necesarios y la supervivencia cotidiana, pero más que pensar en un marido, sus ideales están puestos en el amor.

Como quiera que sea, en *María Mercedes* es posible observar una mayor interpenetración de esas dos capas sociales y hasta se puede interpretar esto como cierta intención de dar a la pobreza el carácter de problema social y a considerar asuntos tales como la delincuencia, el robo a pequeña escala, la prostitución, el alcoholismo, entre otros, casi consecuencias exclusivas de dicha condición. Por el contrario, en *Rubí* problemas sociales similares prácticamente desaparecen, y se sustituyen con delitos como la corrupción, fraude, robo, asesinato, adulterio y actos semejantes que cometen algunos personajes que pertenecen a las clases poderosas, y a los que se les da más bien un carácter individual, motivados por pasiones,

como celos profesionales, ambición, lujuria, envidia y hasta maldad pura y gratuita, entre otras. Del mismo modo, los problemas económicos de los pobres sólo existen de manera individual, por lo que se hacen presentes sólo cuando atañen a Rubí y a su familia o vecinos. Por eso la mayor parte de la telenovela se desarrolla en escenarios más bien lujosos.

Lo que sí tienen en común los dos melodramas es que tanto la riqueza como la pobreza se presentan como circunstancias que han sido fijadas de antemano por quién sabe qué voluntad ajena y superior a quienes disfrutan la primera o padecen la segunda; cualquiera que sea el caso, la mayoría de los personajes aceptan sus propias condiciones con toda naturalidad, y aunque los desposeídos sueñan con cambiar la adversidad de su estado económico, más o menos saben que las posibilidades de lograrlo son mínimas y que están en las manos de la “Divina Providencia”.

En el caso de María Mercedes, los cambios se efectúan por azar, es decir, por voluntad divina, según la protagonista, en tanto que Rubí debe poner en juego su inteligencia malévol, su voluntad de poder y su enorme deseo de cambio para lograrlo, lo cual deja de lado a la Divina Providencia que de cualquier manera hará sentir su existencia.

El destino lleva a María Mercedes al exclusivo distrito residencial donde, al intentar vender un billete de lotería a Santiago del Olmo (Fernando Ciangherotti), enfermo terminal que descansa en el jardín exterior de su lujosa mansión, éste entabla una relación amistosa con ella, y en poco tiempo se las arregla para despertar su compasión hasta lograr que acepte casarse con él. Incapaz de sentimientos amorosos, a Santiago no lo mueve sino el propósito de nombrar a María Mercedes heredera de la enorme fortuna familiar y evitar que, a su muerte, la aristocrática Malvina²³ (Laura Zapata), tía política de Santiago, lo suceda en los derechos a tan codiciado y cuantioso legado, además de humillarla obligándola,

²³ Algunos nombres de los personajes de *María Mercedes* denotan el carácter o el papel que juegan en la trama, como la evidente correspondencia entre Malvina y la maldad unívoca que la caracteriza, o el de Cordelio Cordero Manso (Roberto Ballesteros), mayordomo de los Del Olmo, quien resulta el chivo expiatorio de las maldades de su patrona, por mencionar sólo dos ejemplos.

mediante algunas cláusulas testamentarias, a convivir en la “Mansión del Olmo” con una pobre y “mugrosa billetera”, como Malvina y los personajes que la rodean se refieren a María Mercedes.

Con el matrimonio y viudez inmediata, empiezan a agudizarse los sufrimientos de María Mercedes. Enamorada de Jorge Luis del Olmo (Arturo Peniche), hijo de Malvina, a quien ha conocido en la calle también en una transacción de compraventa, éste trueca en desprecio la simpatía y atracción incipientes que sentía por María Mercedes, pues no acepta que ella ignorara el parentesco que lo unía con Santiago y la animadversión que los separaba, ni que se hubiera casado con su primo por pura compasión. De tal suerte, el amor con el que sueña María Mercedes, encarnado en Jorge Luis, se aleja cada vez más de ella. Para empeorar las cosas, al empezar a disfrutar de su fortuna, de la cual no puede revelar su existencia sino hasta un cierto periodo y después de cumplir con otras disposiciones testamentarias, su familia y amistades empiezan a sospechar que María Mercedes, si no se ha echado a la calle como La Zafiro (Rosana San Juan), por lo menos ha encontrado un amante viejo y rico que le proporciona todo el dinero del que de repente empieza a disponer. El desprecio de Jorge Luis, la desconfianza que provoca el distanciamiento de su familia y amistades, y el rechazo del círculo familiar y social del ser amado ponen a María Mercedes en una posición marginal que la hace llorar con bastante frecuencia.

Rubí también llora, pero lo hace con toda premeditación para vencer la firmeza de los hombres que se resisten a sus deseos cuando sus encantos no son suficientes para hacerlo, o bien, a solas y por pura rabia e impotencia cuando sus planes se frustran, lo cual no sólo sucede rara vez, sino que además ella tiene la inteligencia necesaria para concebir de inmediato otro que remplace al fallido y la audacia de ponerlo en práctica por más descabellado que parezca. Por completo incapaz de aceptar una derrota, Rubí se atreve a desafiar de manera consciente todas las convenciones sociales para alcanzar sus metas. La primera de éstas, a semejanza de las mujeres con una posición económica holgada en *María Mercedes*, es conseguir un marido adecuado que, para Rubí, esto significa rico, joven y guapo, características que reúne Héctor Ferrer (Sebastián Rulli), arqui-

tecto huérfano, heredero de una fortuna que administra su padrino, Genaro Duarte (José Elías Moreno). Héctor se ha comprometido en matrimonio con Maribel de la Fuente, quien sufre de una cojera permanente a consecuencia de un accidente. Rubí, a su vez, se ha enamorado de Alejandro Cárdenas (Eduardo Santamarina), amigo íntimo de Héctor, ortopedista brillante, pero pobre, razón por la que Rubí decide abandonarlo y casarse con Héctor, a quien convence de que plante a Maribel al pie del altar.

Si como estudiante y amiga íntima de la millonaria Maribel era considerada una arribista por parte de sus compañeras y compañeros que sólo la admitían por su belleza, con esta traición, la máxima que una mujer puede cometer en agravio de otra, sobre todo si se trata de su amiga íntima, Rubí se pone, por su propia elección, en la marginalidad completa. Su familia y el grupo social al que pertenece por nacimiento la expulsan debido a la inmoralidad de su comportamiento, y el grupo social del que tanto desea ser parte la rechaza continuamente por las mismas razones, a las que se agregan las diferencias de estrato socioeconómico. De allí que la única compañía de Rubí sea otro marginal, Loreto Echagüe (Miguel Pizarro), más que homosexual, “loca” que se dedica al diseño y confección de ropa para mujeres de alta posición social, y admirador incondicional de “Rubí, tan bella como malvada”, como lo declara tantas veces como puede a lo largo de la telenovela. Por ello, Loreto se convierte en su cómplice y consejero; a la vez que juega el papel de pregonero que celebra sus hazañas amorosas por todos los ámbitos sociales, es el bufón que le sirve de alcahuete, la obedece y la divierte.

En principio, llama la atención que se haya preferido al personaje de un homosexual sobre el más que natural de una mujer como el único sostén anímico de Rubí, sin embargo, creo que este aparente desatino se entiende si se toma en cuenta que uno de los discursos que intentan difundir las telenovelas es el de la solidaridad femenina a que el acatamiento de las convenciones sociales obliga a las mujeres. De hecho, en uno y otro de los melodramas, no sólo son las féminas las primeras en hacer acto de presencia en pantalla, sino que a lo largo de las dos historias casi siempre aparecen en grupos más o menos homogéneos en cuanto a

posición socioeconómica y cultural, pero hay una diferencia notable: en tanto que entre las mujeres que ocupan la parte superior de la escala económica se establecen más bien alianzas coyunturales y pasajeras, los grupos de mujeres que se ubican en la escala inferior se caracterizan por una intensa comunicación intragrupal de los problemas vitales que deben resolver de manera individual las integrantes. Esto favorece la comprensión mutua y la cohesión del colectivo, que redundan en la protección y consuelo para cualquiera de sus miembros, pero también propicia la reversión en contra de la integrante que rompa las reglas no escritas, infracción que da paso al chisme, la maledicencia implacable y al aislamiento inapelable del resto del grupo.

En el caso de María Mercedes la función social que se asigna a la solidaridad entre las mujeres se desarrolla de forma normal, con sus claros momentos de rechazo al que la condena el grupo al que pertenece, sobre todo por parte de las féminas, quienes la hacen objeto de intrigas y hablillas debido a una infracción de las reglas que resulta infundada: la pérdida de la virginidad y, en consecuencia, del honor y de la integridad que aquélla garantiza a las damas. Pero en lo que toca a Rubí, la solidaridad, que se pretende presentar como una característica del género femenino, se imposibilita debido a que ella se las arregla para quebrantar, en búsqueda de su propio beneficio, casi todas esas reglas que se acaban de mencionar. En una palabra, el comportamiento de Rubí está mucho más cerca del que se atribuye a los hombres que del que se intenta imponer a las mujeres, de acuerdo con los prejuicios sociales que evidentemente son la base para las representaciones que de ambos sexos ofrecen estos teledramas.

De allí que una mujer resultaría inadecuada para comprender, mucho menos para aprobar y apoyar la conducta de Rubí, ni siquiera alguien como Malvina, la malvada suegra de María Mercedes, cuyo deseo de riqueza la impulsa a intrigar en contra de ésta, pero no siempre cuenta con la complicidad de otros para cometer los actos inmorales que se propone. Su avaricia alcanza tal magnitud que llega a convertirse, para el espectador, en objeto de risa más que de temor. En cambio, Rubí no se limita a desplegar una maldad dirigida a la sola consecución de la

riqueza, su maldad es multidireccional, no reconoce límites y en muchas ocasiones tampoco necesita de motivos para ejercerla. De allí que Rubí lo mismo recurra a la mentira que al chantaje o al asesinato, y no se detenga para hacer uso consciente de su belleza y atractivo sexual sin restricciones ni remordimientos para lograr, además de riqueza, prestigio social, el amor pleno y la venganza desmesurada por cualquier agravio que haya recibido, real o imaginado. Por eso seduce, traiciona y abandona a los hombres de la misma manera en que éstos lo hacen con las mujeres.

En consecuencia, la mejor manera de presentar a Rubí es como un caso único y así evitar que la fuerza, inteligencia y libertad con que ella actúa pudiera confundirse con una exaltación a mujeres tales por parte de Televisa y se tomara esto como la propuesta de un ejemplo de conducta adecuada para las telespectadoras. Es decir, primero se le da la categoría de excepcional, y como no hay otra igual, ni de malvada ni de bella, se le proporciona un cómplice por completo anodino, impotente, revestido de todos los lugares comunes de un hombre al que supuestamente su naturaleza le obliga a despojarse de los rasgos de carácter que se reconocen como masculinos al mismo tiempo que le impide ejercer los propiamente femeninos.

Sin embargo, esto se corresponde con la misma tendencia, común al género de la telenovela, de esquematizar a sus personajes y presentar de ellos sólo las aristas que menos entorpezcan la comprensión inmediata de ellos y de las vicisitudes que deben enfrentar.

Este mismo mecanismo se pone a funcionar en el caso de María Mercedes, quien, al menos por un tiempo, también se convierte en un personaje social y afectivamente marginal, sólo que la generosidad y limpieza de corazón que la caracterizan la han puesto en posición de víctima y, a diferencia de Rubí, se limita a sufrir con mansedumbre y resignación el desprecio y las maquinaciones que urde Malvina para despojarla de la herencia familiar y apartarla de su hijo, Jorge Luis.

Si hasta aquí ha sido un compendio de las relaciones entre mujeres y sus formas de actuación, es porque así como el mundo de estas telenovelas ofrece una estricta división entre pobres y ricos, esta separación

también opera entre mujeres y hombres, por lo menos en lo que toca a sus formas de comportamiento.

En principio, a los hombres parece caracterizarlos un individualismo extremo. Casi siempre aparecen en un estado de soledad autosuficiente que les permite resolver sus problemas sin recurrir a sus semejantes, lo cual hace superflua la solidaridad que prevalece entre las mujeres, y más bien se encuentran en una situación que los convierte en rivales, de hecho o potenciales, en distintas áreas de la vida cotidiana, pero sobre todo en la profesional y amorosa. Cuando mucho cuentan con un amigo que les sirve de apoyo anímico y moral, y a veces hasta de conciencia alterna, como es la relación que mantienen, en *María Mercedes*, Jorge Luis del Olmo y Ricardo (Rafael del Villar), quien además de ser su amigo más cercano es su compañero en la Facultad de Arquitectura, lazo similar al que une, en los inicios de *Rubí*, a Héctor Ferrer y Alejandro Cárdenas.

Como compensación a esta ausencia de solidaridad intragenérica, grupal, que es común a los hombres en una y otra telenovela, los protagonistas, y no pocos de los hombres que desempeñan personajes secundarios, están dotados de varias cualidades materiales y morales de las que por lo general carecen las mujeres. Son ellos, casi de forma invariable, los que poseen la riqueza económica, y en caso de no tenerla cuentan con una inteligencia y talento poco comunes que los conduce siempre al éxito, es decir, a la fama y a la fortuna, como sucede en *Rubí* con los mismos Héctor Ferrer, en su carrera de arquitecto y constructor de hoteles, y Alejandro Cárdenas, cuya dedicación e interés científico en la ortopedia lo lleva a las cumbres más altas de su profesión. El caso de Jorge Luis del Olmo en *María Mercedes* es similar, pues a su linajudo apellido se suma un gran talento arquitectónico que, todavía siendo estudiante, también lo lleva a la cima de su profesión. Según parecen indicar las dos telenovelas, quién sabe si por pura coincidencia, la arquitectura es una de las profesiones con mayor prestigio social.

A lo anterior hay que añadir la generosidad y desinterés en cuestiones materiales con que se caracteriza a los hombres —salvo a los que tienen el papel de antagonistas, quienes siempre reciben el castigo que merecen—, así como su capacidad de pasar por alto las diferencias socioeco-

nómicas y culturales. Únicamente así se explica que Marco Rivera (Gustavo Cárdenas Ávila, Jan), médico con una brillante carrera y envidiable posición económica, no sólo se haya enamorado de Cristina, la pobre secretaria hermana de Rubí, sino que haya esperado de manera paciente y amorosa hasta la muerte de Cayetano, el chofer de los De la Fuente y marido de Cristina, para casarse con ésta y adoptar a María Fernanda (Kristel Castele), hija de Cristina y Cayetano. Todo esto con la bendición de éste, quien en su lecho de muerte reconoce la lealtad de Marco hacia él y la devoción hacia Cristina, cualidades que recompensa cediéndole de forma expresa a su esposa e hija.

Pese a todo este conjunto de virtudes, de manera general se puede decir que los personajes masculinos presentan todavía menos aristas de personalidad, menos profundidad psicológica, en una palabra, son mucho más lisos y despiertan menos interés que los femeninos. Quizás esto se deba a que la fortuna que poseen los hombres parece no tener origen, como si la riqueza fuera su estado natural, es decir, desde el principio los presentan como personajes ya acabados, completos, como si hubieran nacido ya con todo hecho, o por lo menos a punto de cruzar el umbral del éxito y la fama seguros; por ello, son mínimos los obstáculos que deben vencer para demostrar la entereza de carácter necesaria para lograr el éxito y la fortuna de que gozan, peculiaridad que los exime de la lucha cotidiana y los reviste de cierta pasividad de que sólo los abstrae el amor hacia una mujer o una pasión desorbitada por el poder, en el caso de los villanos.

Por el contrario, las mujeres siempre están en continuo movimiento, al filo de convertirse en otra cosa distinta de la que son, en lucha constante por realizar sus deseos y aspiraciones, cualesquiera que sean. Esto que pareciera ser un reconocimiento a la capacidad de lucha femenina —tanto en el caso de la casi analfabeta, trabajadora, ingenua y virginal María Mercedes, como en el de la inteligente, emprendedora y perversa Rubí— se convierte en un medio más para incidir e insistir en la natural superioridad de los hombres sobre las mujeres.

Así, aunque María Mercedes y Rubí sean el centro narrativo en cada una de estas historias, todo el desarrollo de ambas tramas no es más

que una manera de evidenciar que el eje alrededor del cual se desenvuelve la vida de una mujer es de manera invariable un hombre. No se trata sólo de las dos protagonistas, sino también de la mayoría de las mujeres que figuran en partes secundarias de ambos melodramas. Tal vez por eso en las dos historias abundan las mujeres jóvenes, y otras ya no tanto, solteras, abandonadas o viudas, pero solas, cuyo punto de unión, más allá de la posición socioeconómica o cultural, es el interés que tienen en un hombre, o más bien, en despertar el interés de un hombre hacia ellas; poco importa que el sujeto en cuestión sea un bebedor consuetudinario y nada trabajador, pero con una simpatía arrolladora, como le sucede a doña Filo con Arturo, El Chupes (Raúl Padilla, Chóforo), en *María Mercedes*, o a doña Lola (Leonorilda Ochoa) con Onésimo Segundo (Manuel Flaco Ibáñez), el fontanero poco eficaz pero bueno para enamorar que aparece en *Rubí*, por mencionar sólo dos de los muchos ejemplos de mujeres solas que al final de una y otra telenovela han encontrado pareja definitiva.

De tal suerte, las mujeres dan cierto relieve a los personajes masculinos, es decir, los hombres cobran una mayor importancia en la narración a medida que las féminas los convierten en el centro de su interés, sea éste amoroso o económico. Pero esto no cambia en nada el hecho de que ellos sean los motores inmóviles de donde irradia la energía que absorben las mujeres para vencer cualquier obstáculo, individual o socioeconómico, que se oponga a la realización de sus deseos. En última instancia, las mujeres constituyen el lado activo en la conformación de la pareja o en su disolución.

En *María Mercedes* aparece con mayor claridad que en *Rubí* este lugar que se pretende dar al hombre como el objeto más importante del deseo femenino, como el ideal más alto por alcanzar. Casi al comenzar la novela, asesinan a la novia de Jorge Luis del Olmo al salir de la iglesia en que acaban de unirse en matrimonio. A partir de ese hecho, a Jorge Luis se le insinúan de diversas maneras Mística (Nicky Mondellini), Fabiola Mayerling Sanromán y Esther, compañera de estudios de Jorge Luis. Ninguna de ellas tiene éxito. Las tres, en su oportunidad, postergan sus planes de vida y actividades normales, para centrar toda su atención en lograr la de Jorge Luis. En tanto que Mística aprovecha una borrachera

de él para hacerle creer que tuvieron relaciones sexuales, Fabiola pone en juego todos sus conocimientos de psicóloga profesional para convencerlo de que ella es la mujer ideal para él: moderna, profesional e independiente en todo sentido; y si como había observado ya antes, la infracción de las reglas no escritas es motivo de sanción para la culpable, la solidaridad femenina desaparece por completo cuando se trata de la competencia por un hombre. Entonces se desata entre las interesadas una guerra en verdad sucia, despiadada y sin tregua posible, como bien ejemplifican los encuentros violentos verbales que María Mercedes sostiene con Fabiola y otra mujer, y el que se da entre la misma María Mercedes y Mística, que llega hasta los golpes.

Sin embargo, si la solidaridad femenina se disuelve ante la presencia de un hombre, en su lugar aparecen las alianzas estratégicas, en este caso las que establece Malvina, primero con Mística y más tarde con Fabiola, ambas dirigidas a provocar el distanciamiento o rompimiento definitivo entre Jorge Luis y María Mercedes, y propiciar el inicio de una relación amorosa con alguna de ellas, quienes sí responden al ideal de esposa que Malvina se ha forjado para imponérselo a su hijo.

Todo esto sucede ante un Jorge Luis impasible frente a la evidente manipulación de que es objeto por parte de las mujeres que lo rodean. Él mismo declara a su madre que “soy como un trompo loco sin voluntad ni coraje para oponerme a tus designios ni a los de María Mercedes”. Pero en tanto que ésta sólo piensa en el amor, en realidad es Malvina el agente más activo en impulsar a Jorge Luis a cometer actos que chocan con los principios morales de éste. Sin embargo, sus escrúpulos son bastante peculiares. De acuerdo con una cláusula testamentaria, María Mercedes perdería toda la fortuna que ha heredado si contrae matrimonio antes de un determinado plazo, cláusula que se anularía si el casamiento se efectuara con Jorge Luis.

Malvina consigue que su hijo acceda a casarse con María Mercedes, pero lo que no logra es convencerlo de que se divorcie de inmediato, pues según él, el divorcio es una “lacría social” que atenta contra la moral pública, frase que contradice por completo la inmoralidad que entraña la conducta individual de Jorge Luis al empeñarse y conseguir, por indi-

caciones de su madre, el enamoramiento absoluto de una mujer con el sólo objetivo de despojarla de sus posesiones.

Esta ambivalencia de Jorge Luis permite trazar otra diferencia entre hombres y mujeres que establecen estas telenovelas y que si bien es más evidente en *María Mercedes* que en *Rubí*, está presente en ambas: a los primeros se les ha conferido la responsabilidad, casi el monopolio, de difundir, hacer respetar y condenar a quienes infrinjan las normas sociales que atañen a la moral pública que provienen, principalmente, de las instancias gubernamentales, la Iglesia católica o de ambas instituciones;²⁴ en tanto que las mujeres únicamente deben sujetarse a ellas o sufrir las consecuencias, como se ha visto en el caso de la condena del divorcio por parte de Jorge Luis, y como sucede con Magnolia (Gabriela Goldsmith), la madre de María Mercedes, a quien su segundo marido, el también arquitecto Rodolfo Mancilla (Jaime Moreno), repudia al enterarse de que ella no cometió solamente el pecado de divorciarse, sino también el todavía más grave de abandonar a sus hijos y a su marido alcohólico, situación que ella debió no sólo haber aceptado, sino haberse dedicado con resignación a remediarla, antes que romper el vínculo sagrado del matrimonio y contravenir los subsecuentes deseos de los organismos gubernamentales de mantener a la familia unida.

Puestos en juego reglas y prejuicios semejantes, María Mercedes se ajusta a ellos, y una vez casada con Jorge Luis, se somete a todas las convenciones sociorreligiosas que la obligan a hacer lo que su marido le indique y a permanecer unida a él. Bajo la influencia y manipulaciones de Malvina, éste finge una fuerte depresión nerviosa que le impide tener relaciones maritales con María Mercedes; más tarde se aplica a convencerla de que firme un documento dándole el poder suficiente para que él disponga de toda la fortuna, pues es el varón quien debe hacerse cargo de administrar el patrimonio familiar. Para que ella acepte todo lo anterior,

²⁴ En estos casos, los emisores del mensaje lo hacen desde un primerísimo primer plano o *close-up*, con la mirada en clara dirección al teleauditorio para enfatizar la importancia de dicho mensaje e inducir su aceptación total. Cfr. Sánchez-Escalonilla (2003: 236).

juega un papel definitorio el profundo amor que María Mercedes siente por él y que tiene toda la certeza de que es correspondida, a lo cual se agregan los prejuicios sociales y mandamientos religiosos.

Pero además, Malvina, por su parte, intenta volver loca a su nuera para asegurarse de que la fortuna de los Del Olmo pase a las manos de su hijo y luego a las de ella, pues tiene una clara conciencia del dominio absoluto que tiene sobre él. Lo que Malvina no prevé es que su hijo se enamorara realmente de la “mugrosa billetera”, la embarazara y se negara a apoderarse de la riqueza que legalmente le pertenece. Aunque la hija de María Mercedes muere, Jorge Luis decide irse a vivir con ella. Esto enloquece a Malvina, quien se transmuta en la “mugrosa billetera” y se lanza a las calles a lavar carros y vender billetes de lotería, mientras su hijo y María Mercedes deciden sellar su amor, ahora sí correspondido, con un matrimonio que se celebra en la Basílica de Guadalupe, con lo cual queda despejado el camino para ser felices por el resto de sus vidas

A continuación se plantea una pequeña digresión: a pesar de que las normas católicas constituyen el discurso transversal, es decir, el que atraviesa todos los ámbitos sociales en ambas telenovelas, no deja de llamar la atención que en ambas tienen un lugar bien establecido las artes adivinatorias, a las cuales la Iglesia católica considera dañinas e incompatibles con la fe católica. A pesar de esto, doña Filo, mediante la cartomancia, es la que advierte a María Mercedes de las desdichas que sufrirá antes de encontrar la felicidad definitiva, mismas que acepta angustiada, pero con resignación. Por su parte, Rubí desoye y hasta se burla de los vaticinios que un vidente famoso le comunica respecto del futuro desdichado que la espera si no corrige el rumbo que ha dado a su vida.

Ahora bien, si el castigo a la maldad de Malvina es la demencia que la lleva a convertirse en “billetera” y así lograr la fortuna que se le negó como dama de la alta sociedad, a Rubí no le hizo falta enloquecer para purgar sus muchas contravenciones voluntarias y conscientes, tanto a las leyes divinas como a las humanas.

Desde el momento en que decide seducir al casi esposo de su mejor amiga y abandonar, debido a su pobreza, a Alejandro Cárdenas, el hombre que en verdad ama, Rubí empieza a quedar prisionera de las deudas

morales y sociales que contrae a medida que aumentan y se combinan letalmente su audacia al mentir y la conciencia de su belleza y atractivo sexual, hasta llegar el momento en que su vida se convierte en una continua confabulación contra aquellos que se interponen en su camino, y no vacila en chantajear, tender trampas o seducir para obligar a otros a ayudarla a conseguir sus propósitos o, por lo menos, hacerlos sus cómplices involuntarios.

No hace falta enumerar todas las fechorías y truculencias de Rubí, cuya maldad, muchas veces gratuita, la lleva a cometer injusticias que destrazan las vidas de muchos de los personajes de la telenovela. De hecho, la inclinación de Rubí a ejercer la maldad por la maldad misma recuerda, de manera vaga, con toda proporción guardada y sólo en la frialdad, distanciamiento y premeditación con que comete los actos más perversos, a la *Eva* que realizó en 1962 Joseph Losey y a la *Mademoiselle* (1966) de Tony Richardson, ambas con Jeanne Moreau como protagonista. Las dos películas son coherentes de principio a fin: ni la trama concede al espectador motivo alguno para que conserve la ilusión de que la maldad siempre recibe el castigo que merece, así como tampoco ninguno de los dos personajes que Jeanne Moreau interpretó a la perfección muestra un solo indicio de culpa, mucho menos de arrepentimiento.

Es cierto que tampoco Rubí se arrepiente de sus actos y que no la doblega ni siquiera el castigo a su maldad que cualquier televidente experimentado espera como algo natural: la pérdida total de sus bienes materiales —cuya causante es Elena Navarro (Yadhira Castillo), la ex secretaria de Lucio Montemayor que termina casándose con Héctor y dándole un hijo— y de su integridad física, pues no sólo se le desfigura el rostro sino que también se le tiene que amputar una pierna, es decir, queda de manera irremediable coja —estado que deja de atormentar a Maribel a partir de la exitosa operación que le practicara el brillante y ahora rico ortopedista Alejandro Cárdenas— como resultado de un accidente que se produce durante el último enfrentamiento violento que tiene con Alejandro.

El motivo de este altercado es que Alejandro se ha dado cuenta de que el hijo que Rubí le dijo que esperaba de él, preñez que se unió al

todavía vivo amor que sentía por ella y que lo había convencido de convertirla en su esposa, había dejado de existir ya hacía algún tiempo debido a un accidente automovilístico. Rubí intenta retenerlo con el argumento de que ya ambos son ricos y que con esto se había terminado el principal obstáculo que se interponía entre ellos. Pero Alejandro no está interesado en el dinero, sino en la formación de una familia tradicional, asunto que para Rubí no tiene ninguna importancia. En el forcejeo que se da entre ellos al calor de la discusión, Rubí cae por el cubo de la escalera con los resultados que ya se han mencionado.

Este episodio acaba de excluir a Rubí de los lugares comunes con que se ha querido definir al género femenino. En este caso se trata de la suposición de la existencia en todas las mujeres de un instinto materno que se sobrepone a todo otro sentimiento y que acaba por convencerlas de postergar las metas que se hayan fijado en la vida. Éste es un sacrificio que hacen a cambio del bienestar del hijo, cualquiera que sea el estado en que éste se encuentre: en el vientre materno, en la cuna o en plena edad adulta.

De hecho, a lo largo de toda la telenovela, Rubí se niega al embarazo con el fin de no procurarse ella misma obstáculos a sus placeres. Esto fue lo que empezó a dañar sus relaciones con Héctor, quien al igual que Alejandro, lo que más desea es ser padre, y si Rubí no se alegró ni siquiera al enterarse de que su gravidez era resultado del amor obsesivo que sentía por Alejandro, sí fue capaz de utilizar su ya inexistente preñez para doblegar las últimas resistencias de éste para unirse a ella.

Llama la atención que sean los dos galanes quienes tengan como una de sus metas vitales la de tener hijos, misma que se ve frustrada justamente por la mujer que aman y que tengan que alcanzarla con mujeres —la ya mencionada Elena, en el caso de Héctor, y Maribel, en el de Alejandro— que responden de manera más cabal a las reglas sociales no escritas y que ordenan a las mujeres casarse y tener hijos, pues son éstos los que más contribuyen a estrechar los lazos amorosos y dan cabalidad a una familia.

Desfigurada, coja y pobre, Rubí se recluye en un cuarto de vecindad a pasar el resto de su vida, no sin antes intentar asesinar a Maribel durante su matrimonio eclesíástico con Alejandro. Pero que se haya apar-

tado de las miradas indiscretas, condenatorias o compasivas, no significa que las pasiones malsanas de Rubí se hayan apaciguado. Su deseo de venganza la lleva a aleccionar y educar a su sobrina María Fernanda, quien ha heredado de Rubí la belleza, maldad y gusto por la riqueza, y es quien servirá a ésta de instrumento para vengarse de todos. La maldad femenina no tiene fin, ni reposo.

A manera de conclusión

Como se ha visto, la elección de estas dos novelas no ha sido fortuita, sin embargo, es necesario decir que si bien en apariencia se trata de féminas con las que se pretendía ejemplificar casos opuestos de personalidad moral, en realidad no son más que la representación del funcionamiento de los prejuicios sociales que se han creado en torno de las mujeres.

En principio, ambas narraciones televisivas están centradas en dos mujeres fuertes, aunque su fortaleza sea de distinta índole: el trabajo, la lealtad y la generosidad, en María Mercedes, y si se considera como fuerza la capacidad de renuncia, también se le puede conceder; por su parte, Rubí exuda egoísmo, fuerza de voluntad, inteligencia, perseverancia y poder de razonamiento. Es decir, en tanto que María Mercedes refuerza las cualidades que tradicionalmente se han atribuido a las mujeres casi como consustanciales a su género, Rubí sobresale por características que se acercan más a las que se supone son inmanentes en los hombres.

De tal suerte, María Mercedes se define por su maleabilidad ante las presiones sociales que van transformándola en otra distinta de la que es, sin desearlo en realidad. Por su parte, Rubí también experimenta cambios radicales, pero ella lo hace de forma voluntaria, y su principal característica es el constante trastrocamiento de su naturaleza femenina en conducta masculina a que la obliga el permanecer fiel a sí misma, actitud que la margina de manera definitiva de la sociedad. En tanto que María Mercedes, al someterse a los cambios a que la obligan las presiones sociales, logra la admisión colectiva que no buscaba.

Así, en ambas telenovelas no sólo se muestra el funcionamiento de las reglas sociales sin escribir que regulan la vida femenina, sino que también revelan la capacidad de los melodramas televisivos de reproducir discursos transversales que tienden a reafirmar o corregir las pautas de conducta que rigen a la sociedad o a imponer otras nuevas. Lo anterior es indicio claro de que las relaciones de la telenovela no son con los problemas del mundo real, sino con las formas discursivas institucionales, cualesquiera que éstas sean, cuyo vehículo de difusión son las compañías televisoras. De allí que ciertos valores morales y culturales aparezcan como si fueran atemporales, ahistóricos, sobre todo los que se refieren a las relaciones de género, a la integridad de la familia y a los males que acarrea la transgresión de las reglas a quienes las cometen.

Como quiera que sea, lo más seguro es que se hagan sendos refritos de estos teledramas con elencos distintos y ligeras variaciones en la trama, cambios que no siempre resultan en mejoras, y lo más seguro es que el público de nuevo los convierta en éxitos como si se tratara de novedades. Así es la televisión, y sobre todo las telenovelas.

El consejo práctico, un motivo lector

María Alicia Peredo Merlo

En este trabajo se quiere destacar el carácter social de las prácticas de lectura y su manifestación visual en medios impresos, como las revistas dirigidas a las féminas. Se parte de unas preguntas iniciales: ¿Las imágenes sobre estas prácticas de lectura que se identifican en las publicaciones femeninas son una expresión de lo que en realidad ocurre en el grupo social de referencia o, más bien, éste es un medio mercadológico que promueve cierto tipo de motivaciones lectoras? ¿Es posible identificar algunas concepciones culturales sobre qué es la lectura y qué valores sociales se le asignan?

Durante un tiempo se sostuvo la idea de que hablar del comportamiento lector remitía en exclusiva a los estudios psicológicos de tipo conductual, motivacional e, incluso, cognitivo. Varias explicaciones teóricas se referían a la comprensión, al procesamiento de la información y, algunas otras de tipo sociológico, se dirigían al consumo cultural. Sin embargo, de forma más reciente, a partir de la década de 1960, el estudio de la cultura escrita incorporó diversas disciplinas en el marco de las ciencias sociales y las humanidades. Por principio se empezó a considerar que la cultura escrita es un fenómeno contextualizado de manera social, que se puede documentar y mostrar cómo se logra, disemina, valúa o devalúa, asimismo es posible documentar la presencia cotidiana de textos y lo que las personas hacen con ellos (Kalman, 2008). Antropólogos, sociólogos y lingüistas, entre otros, empezaron a documentar las

prácticas alrededor de la lectura. Un grupo de estudiosos en Lancaster, que encabezó David Barton, los denominó *new literacy studies* (nuevos estudios del alfabetismo),¹ y consideró seis grandes principios:

- El alfabetismo se entiende como un catálogo de prácticas sociales.
- Existen diversos alfabetismos asociados con diferentes dominios de la vida.
- Las prácticas están mediadas por instituciones sociales y relaciones de poder, de manera que algunas son dominantes, visibles e influyentes en otras.
- Las prácticas están enmarcadas en objetivos sociales y culturales.
- El alfabetismo está históricamente situado.
- Las prácticas son dinámicas y cambian de sentido por medio de procesos de aprendizaje informal (Barton y Hamilton, 2000: 8).

Estas prácticas de lectura incluyen formas populares y preconcepciones ideológicas, es decir, muestran algunos referentes sobre las tendencias de un grupo social o de una colectividad ubicada históricamente. Se pueden analizar si hay diferencias de género, edad, escolaridad, religiosas, entre otras categorías que permiten clasificar y comprender algunos comportamientos lectores. Por ejemplo, de forma reciente hay un incremento en los libros denominados de autoayuda, entonces es posible estudiar quiénes los consumen, las razones para leerlos y cómo se interpretan los consejos vitales que contienen.

Una forma de análisis observable de forma empírica pueden ser las imágenes personales o aparecidas en medios masivos, como la prensa o las revistas que muestran elementos para el estudio sistemático de los usos sociales del lenguaje escrito, en concreto de la lectura. Unos son visibles y son captados por la cámara, y otros invisibles, entonces se deben inferir.

¹ El término “literacidad” se ha utilizado como una forma de traducir el vocablo inglés *literacy*, que se refiere a la capacidad de leer, escribir y manejar la numeralidad; sin embargo, no se ha aceptado aún como una traducción consensuada en español, por eso se prefiere emplear la palabra “alfabetismo”.

Mary Hamilton (2000) estudia la fotografía de personas cuando utilizan diferentes textos para entender las prácticas de la lectura en esos contextos, y afirma que hay los siguientes elementos visibles (*ibid.*: 17):

- Los participantes: las personas que interactúan con el texto.
- Los escenarios: características físicas y circunstancias que tienen lugar en la interacción.
- Los artefactos: materiales y accesorios que rodean la interacción.
- Las actividades: la acción del participante con el texto.

Y los no visibles:

- Los participantes no visibles son otros grupos, relaciones sociales de producción, interpretación, circulación y ciertas formas que intervienen en la escritura de esos textos.
- El dominio de la práctica donde tiene lugar el evento, y que toma sentido y un objetivo social.
- Los valores, modos de pensamiento, emociones y conocimiento que incluye esa práctica.
- Las rutinas que regulan la acción, reglas, quién hace y quién no, quién puede y quién no puede participar en esa actividad particular (*idem*).

En realidad, se verá que estos elementos corresponden a los niveles denotativo y connotativo de Roland Barthes, que más adelante son abordados. Otros autores más dedicados al estudio documental de las fotografías en la prensa, las toman como un documento informativo de carácter social e histórico y no las escinden del texto o narrativa que a veces las acompaña: un pie de foto o material visual o textual complementario y que muestran relaciones entre la imagen y su contexto.

Desde que se reconocen las dimensiones social y contextual de las prácticas lectoras, cobran un carácter eminentemente histórico, por lo que también el análisis de diferentes medios impresos podría evidenciar algunas transformaciones. Si se toma a las mujeres como un caso de estudio,

es posible plantear la siguiente pregunta: ¿Qué concepciones de lectura se observan a través de las fotografías de mujeres lectoras en revistas femeninas? Se supone que estas imágenes traducen las motivaciones sociales asociadas a ciertos contextos sociales que enfatizan algunas prácticas lectoras. Si además se analizan estas tomas a la luz de algunos datos históricos, es posible observar la transformación no sólo de una práctica lectora, sino de los discursos que la han enmarcado.

La transformación de una práctica

Tiempo atrás, la lectura fue considerada un peligro, en especial para las mujeres, que debían estar dedicadas a labores domésticas y religiosas. Desde luego, suponiendo que sabían leer, dado que históricamente ha habido una mayor incidencia de analfabetismo entre las mujeres en comparación con los hombres.

Para mediados del siglo XIX, Anne-Marie Chartier y Jean Hébrard dicen que

el progreso de la alfabetización [...] hace mella en los bastiones del catolicismo tradicional y hace temer por las almas más frágiles, particularmente las de las mujeres y los niños [...] En la primera categoría de los libros peligrosos están las novelas y, sobre todo, las novelas de gran tirada, baratas, vendidas en los quioscos, en los puestos de las avenidas o en las estaciones de ferrocarril. Esos son los lugares abiertos a todos y frecuentados por un público frágil: en primer término las mujeres y los niños que, aunque pertenezcan a los medios más burgueses, ya no están confinados en el espacio cerrado del hogar; y luego el pueblo que siempre corre el peligro de la lectura [...] las publicaciones de moda y revistas de mujeres, tan numerosas, tan difundidas, tan diversas, tan generalmente malsanas y dañinas (15 de abril de 1913) [*sic*] comparten el mismo oprobio porque son grandes proveedores de modelos mundanos y de seductoras futilidades [Chartier y Hébrard, 1994: 29, 73-74].

La jerarquía católica definió las “buenas lecturas” como las que no atentan contra la moral y las buenas costumbres. Sólo la lectura pía estaba permitida; la que exaltaba los sentimientos y pasiones era nociva para el orden social, por lo que no es de extrañar la censura que surge a fines del siglo XIX y se instala a principios de la siguiente centuria en las familias francesas, y que también abarcara las de América, debido al dominio de la religión católica. Sin duda, esta censura se hacía visible en las familias mexicanas de “buenas costumbres religiosas”.

Chartier y Hébrard no son las únicas que advierten del control que se hacía de la lectura, sobre todo la que realizaban las féminas. Durante siglos se dificultó el acceso de la mujer a la lectura y se le prohibieron determinados libros. En 1523, Luis Vives aconsejaba a los padres que no permitieran a sus hijas y esposas leer de manera libre. “Las mujeres no deben seguir su propio juicio (...) dado que tienen tan poco” (Tusquets, 2006: 15). Esther Tusquets incluso comenta que a muchos hombres les parecían sospechosas las mujeres que leían, y que todavía a mediados del siglo XX a muchos no les parece que lean con frecuencia. Stefan Bollman (2006) advierte del temor que prevaleció mucho tiempo en el imaginario social respecto del poder emancipador de la lectura, sobre todo, del credo religioso y del dogma de fe. En el Medievo, la lectura era privilegio de los hombres y de preferencia iba dirigida al diálogo con la divinidad. Leer por placer se impondría hasta el siglo XVIII con la Ilustración; no obstante, ya desde los siglos XVII y XVIII, las mujeres lectoras se multiplicaron en Francia, y a decir de Tusquets, les enseñó que la verdadera vida no es aquella que les hacen vivir sino la que está afuera, en el espacio imaginario que media entre las palabras que leen y el efecto que éstas producen; el libro se convierte en iniciación (Tusquets, 2006: 17). La lectura permite que la mujer se forje a sí misma su propia visión del mundo y de las cosas.

La industrialización, democratización y alfabetización masiva (Parsons, citado por Bollman, 2006) harán que la lectura se generalice. Bollman hace una clasificación interesante que se puede resumir de la siguiente manera y que será útil para el análisis del corpus aquí estudiado, aunque se proponen otras categorías de análisis que no son propiamente una clasificación:

- La lectura peligrosa. Relacionada de manera íntima con el problema de la moral en el siglo XVIII, hizo que se preconizara una lectura “útil” que transmitiera valores de virtud, sobre todo para las mujeres, pero coexistió la idea de que cualquier tipo de lectura era funesta y acarrearía desgracia a la vida privada de los hombres (*ibid.*: 25). Hasta los racionalistas creían que la práctica inmoderada de la lectura constituía un comportamiento perjudicial para la sociedad.
- La lectura silenciosa. Tiene la connotación hacia el mundo de lo privado en oposición a la que se hacía pública, pero sobre todo será la que sirva para escapar del control de la sociedad, la familia y la religión. La población ilustrada no se limitó a la lectura religiosa sino también a la profana:

las mujeres que aprendían a leer en esa época eran efectivamente peligrosas. Porque la mujer que lee conquista no sólo su espacio de libertad al que sólo ella tiene acceso, sino que consigue al mismo tiempo un sentimiento de autoestima que la hace independiente [*ibid.*: 28].

- La lectura femenina. La ilustración y la lectura silenciosa hicieron entrar en crisis la confianza y el sentimiento de seguridad que proporciona la fe, y los libros dejan de ser una verdad incuestionable.
- Lectura anárquica. La lectura no reglamentada pasó por un proceso largo y complejo. Se conforma por grupos que buscan comprenderse y definirse a sí mismos, tanto en el ámbito privado como en el social, por lo regular jóvenes burgueses intelectuales. Era indisciplinada y salvaje porque se destinaba a incrementar la imaginación del lector y la experiencia emocional que desencadena y que nunca los roles sociales asignados podrían hacer sentir.
- La intimidad de la lectura. Leer es un acto de aislamiento amable. Las mujeres han escapado de la intimidad de sus espacios protegidos para vagar sin rumbo, como los hombres, en lugar

de esperar de manera paciente el regreso de su amado o la llegada de la carta que tal vez él escribirá, lo que queda después de la lectura es la intimidad entre el libro y el lector (*ibid.*: 36).

Por otra parte, la condición de la mujer no sólo se restringe al control de su intelecto sino incluye al de su cuerpo, que se convierte en receptáculo de una idea abstracta del honor; el hombre es el vigilante de su conducta, sobre todo la que se refiere a la virginidad como un valor incuestionable (*ibid.*: 53). La sociedad le ha impuesto la idea de que su cuerpo no es propiedad suya y, por lo tanto, no es lícito disponer de él. Las mismas ideas de Vives ahora afirman: “la educación es hacer de la muchacha no tanto una letrada ni bien hablada, como una buena y honesta mujer (...) cuando la enseñen a leer será en libros virtuosos” (*ibid.*: 54). Además de dirigir las lecturas pías, “éstas de nada sirven si no se respaldaban con la virginidad, la cual está unida a la sabiduría” (*ibid.*: 55). La lectura de vidas ejemplares y de santos se asienta en la sociedad mexicana, al igual que el estereotipo de la mujer esposa y madre, poco lectora, pero apta para el matrimonio. La lectura para las mujeres en México, desde el siglo XIX, se proponía siempre y cuando se sujetara a reglas precisas, no debía pervertir su corazón ni desviar su alma de la religión y las prácticas piadosas (Staples, 1988: 105-106). Manuel Payno afirma: “Una mujer que lee indistintamente toda clase de escritos, cae forzosamente en el crimen o en el ridículo. De ambos abismos sólo la mano de Dios puede sacarla” (*ibid.*: 106). Y agrega que la lectura de tipo romántico es pernicioso, tanto para las casadas como para las solteras, porque se compone de maridos traidores, padres tiranos, amigos pérfidos e incestos horrorosos. De ahí que se apoyara todo tipo de censura que lograra conservar la virtud de las mujeres. La Iglesia católica elaboraría un índice de libros prohibidos y se esforzaría por impedir su circulación e implementaría diferentes acciones, grupos y clubes de promoción de las lecturas religiosas (Ceballos Ramírez, 1988: 153-204). Este índice se revisó por última vez en 1948 y se publicó hasta 1966. Pero no sólo se cuenta con el índice católico, surgido en Francia, sino que en Nueva York, Anthony Comstock fundó la Sociedad para la Erradicación del Vicio, con la que precisamente

inició una campaña para la confiscación de libros que consideraba obscenos (Manguel, 2006).

Este panorama sucinto invita a formular la pregunta: ¿cómo se observan las prácticas de lectura de las mujeres de fines del siglo XX y principios del XXI, toda vez que han incursionado en las universidades, el mundo del trabajo, de la política y se han apropiado del espacio que les fue restringido por muchas décadas? Ahora bien, en la actualidad, a pesar del acceso público y generalizado a libros y materiales de lectura, hay una tendencia a afirmar que, en las sociedades modernas, los jóvenes en general leen poco, y las amas de casa, aún menos. Aunque esta aseveración es confusa porque remite a un tipo de lectura “legítima” o a consumos culturales estereotipados, deja ver en claro que hay una especie de mutación en el modelo de práctica lectora porque ya no se refiere a la censura o a la apropiación de los textos, sino a la significación social de la lectura, del tipo de materiales y las motivaciones sociales que se observan a través de ciertos referentes empíricos, por ejemplo, la producción o circulación de significados que reflejan modos de vida y formas de concebir el mundo y, sobre todo, reflejan concepciones y usos potenciales de la lectura (Bonfil Batalla, 1994).

Las revistas como una muestra de consumo lector

Las revistas son una muestra del consumo no sólo lector, sino de los productos que en ellas se publicitan. Los modelos de jóvenes o mujeres —según cada publicación— se pueden analizar a partir tanto de los artículos que se supone leen las compradoras, como de las imágenes que muestran la moda, así como de los estereotipos de compra de cosméticos y otros artículos que establecen una meta: que la impresión se compre para saber el dictado de la mujer “moderna”. También se observa el consejo como un elemento importante que atrae lectoras. Lo mismo se aconsejan remedios para el cutis que para la sexualidad y la vida sentimental. Adriana Santa Cruz y Viviana Erazo afirman que:

Por medio de las revistas [...] se lanza la carta de presentación del modelo femenino. Ese diseño [...] define las características visibles del tipo ideal de mujer [...] logrado en imágenes, promovido e impuesto por imágenes [...] es el foco utilizado por el sistema para sintetizar e irradiar los aspectos más psicológicos y ocultos de la identidad del ser femenino requerido [...] las revistas le van indicando a la mujer la manera como debe percibirse a sí misma y a su entorno; le crean aspiraciones y le dan “recetas” de cómo satisfacerlas [Santa Cruz y Erazo, 1980: 149].

Durante las primeras cuatro décadas del siglo XX surgen varias revistas femeninas que en general se preocupan por dar una imagen a la mujer (Marín González, 1996: 529-538). De hecho, ya desde fines del siglo XIX la mayor parte de éstas mostraban en sus páginas el modelo de mujer que se debía circunscribir a la esfera privada como madre, esposa o novia (Palacio, 2007). Lo interesante es que este objetivo no cambia mucho con el transcurso del tiempo, pues a partir de la década de 1990 proliferan y diversifican la población a la que se dirigen, ya sean jóvenes adolescentes, mujeres maduras, madres novatas, etcétera (Rodríguez, 2007). A continuación se verá que en efecto, aunque se dirijan a mujeres de diferentes edades, el estereotipo que se promueve es visible entre sus páginas e imágenes.

Acercamiento metodológico

El corpus se conformó con tres revistas femeninas que habían servido para otro estudio:² *Cosmopolitan*, *15 a 20* y *Tú Internacional*, las dos últimas se dirigen a adolescentes y la primera a la mujer moderna que ha incurrido en el mundo del trabajo y busca el éxito profesional. Se revisaron 32 ejemplares, 20 de *Cosmopolitan* y seis de cada una de las otras dos revistas. De este material se obtuvieron 42 imágenes, las cuales se clasifi-

²Se estudiaron los buzones sentimentales en estas y otras revistas femeninas. Cfr. Corona Berkin y De la Peza (coords.) (2007).

caron y analizaron.³ Para efectos de este trabajo, se incluye únicamente la descripción de las imágenes.

La perspectiva metodológica que se asumió parte fundamentalmente de la propuesta de Barthes, en específico la que se refiere al análisis de la fotografía en la prensa. Se retoman a Hamilton y Félix del Valle (2001), los cuales en realidad se apoyan en el mismo Barthes. Estos autores coinciden en los niveles denotativo, connotativo y lingüístico (Barthes, 1986).

Por principio conviene especificar que se tomaron dos tipos de imágenes: dibujos y fotografías. Para Barthes, es indispensable considerar las diferencias metodológicas para su análisis, así como el canal de transmisión, es decir, el portador de la imagen. En la revista *Cosmopolitan*, es evidente que se dirige a mujeres jóvenes profesionales o al menos activas en términos económicos que buscan el éxito profesional; las otras dos revistas, *Tú Internacional* y *15 a 20*, se dirigen a mujeres más jóvenes, por lo regular colegialas adolescentes preocupadas más por su incursión en la vida amorosa, la moda y su presentación personal.⁴

³Al final del presente trabajo se puede consultar el apéndice que contiene los datos completos del corpus.

⁴*Cosmopolitan* es una revista editada por Televisa que se autodefine como divertida, atrevida y apasionada, dirigida a la mujer que quiere y sabe elegir lo mejor en cada aspecto de su vida. Ofrece temas de vida, trabajo, sexo, amor, hombres, salud, ejercicio, belleza, moda, estrellas y mundo del espectáculo. Sus páginas reflejan los deseos y sentimientos más íntimos de la lectora, por lo que la lectura se transforma en una experiencia de reencuentro con ella misma. Tiraje catorcenal de 300 mil ejemplares y dos lectores por ejemplar: www.editorialtelevisa.com. La revista *15 a 20* es una publicación mensual editada por Notmusa. Los objetivos expresados por la editorial son: "Enriquecer la vida de los lectores y fortalecer la actividad de los comerciantes". En específico establecen que la publicación busca ser la amiga y confidente que acompaña al adolescente en esta etapa de la vida, la cual le ayudará a resolver dudas e inquietudes. Tiraje de 193 462. La revista *Tú Internacional* es una publicación mensual editada para México por editorial Televisa, S.A de C.V. Por lo regular consta de 96 páginas, su precio actual en el mercado es de 20 pesos. En sus estudios de mercado establecen que en México circulan 275 mil ejemplares, con un promedio

Barthes propone tres niveles de análisis: connotativo, denotativo y lingüístico. En este último, cabe precisar que la mayoría de las imágenes que se analizaron, por lo general están acompañadas de texto que puede ser un pie de imagen o el artículo donde se inserta e, incluso, el título que se relaciona directamente con la imagen. Para el semiólogo francés, éste es un texto parásito porque no explica la imagen, sino que le añade peso (*ibid.*: 22), no obstante, hay diferentes tipos de textos, como lo menciona Del Valle (2001); dentro de estas diferencias algunos requieren de un nivel de conocimiento cultural, dado que además la lectura siempre depende del saber del lector. El texto amplifica el nivel connotativo. En el caso de las revistas, este texto a veces se refiere al título del artículo que acompaña a la imagen e, incluso, se pueden encontrar ambos, el pie de foto y el título del artículo. Si bien dice Barthes que “el mensaje lingüístico (...) constituye una suerte de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regiones demasiado individuales” (Barthes, 1986: 5), cuando se refiere a imágenes publicitarias, este texto constituye un anclaje aún mayor porque guía al lector, de cierta forma le induce a interpretar. Imagen y texto se fusionan en una unidad de significado.

Para Valle, el pie de foto coadyuva en la transmisión de significados. El texto unido a la imagen produce efectos que son a la vez lingüísticos y narrativos. Los primeros se refieren a que la palabra aporta cierto número de informaciones que la imagen es incapaz de vehicular: guía al lector, sugiere un sentido, porque da ciertas consignas para la interpretación de lo que se está viendo, nombra lo que la imagen no puede nombrar (lugares, tiempo, emociones, estados de ánimo). Ayuda a la identificación del contexto.

Los efectos narrativos se refieren al complemento que el texto otorga para reconstruir el universo representado en tiempo y espacio; incluso construye caracteres de los personajes. Presenta una interpretación dentro de la que la foto se hace verosímil. Resume y construye una narración que intenta rebasar la detención del tiempo, característico de la fotografía, por

de seis lectores, dando un total de un millón 650 mil jóvenes que en promedio leen esta revista.

lo tanto, también permite la identificación e interpretación del contexto interno de la imagen. De hecho para Susan Sontag (2006), una fotografía cambia según donde esté insertada y el contexto donde se le ve.

A partir de las narrativas visuales, el lector puede relacionar figuras, objetos y secuencias que de forma conjunta aparecen en la imagen y contribuyen a ubicar un tema, argumento, significado, o lo abstracto y lo concreto, lo cual también culmina con la ubicación del contexto donde se produce la imagen.

En el nivel denotado, todas las propuestas parten, hasta cierto punto, de la descripción elemental y literal. Responde a qué es lo que se mira en la imagen. La expresión de la denotación surge de una lectura descriptiva de la imagen y señala con claridad lo que en realidad aparece en ésta. En el campo de la semiótica se entiende por “denotación” la indicación que se desprende de la relación directa entre un significante y un significado. El significado denotado sería aquel contenido de manera explícita, reconocido de forma unívoca, tanto por el emisor como por el receptor. En una imagen donde una mujer lee un periódico, el diario es tal y no puede ser otro portador. Muy diferente es interpretar los motivos de esa lectura. De ahí que la connotación es lo simbólico, lo que no aparece en la foto de forma referencial y, sin embargo, la imagen sugiere los aspectos religiosos, míticos, el inconsciente, la ideología, los valores, etcétera, es decir, lo que la fotografía hace pensar al lector.

Ahora bien, Barthes advierte que describir un dibujo (como se verá en el corpus estudiado) es una estructura ya connotada porque ha sido trabajado para obtener un significado codificado. El carácter codificado del dibujo está dado y exige una serie de transposiciones históricas, no reproduce todo y exige de inmediato una división entre lo significante y lo insignificante. Entonces, la denotación del dibujo es menor que la de una fotografía. En suma, el dibujo es una estructura ya connotada, trabajado para obtener una significación, sobre todo en la prensa.

Sin embargo, cuando se hace referencia a la fotografía en las revistas, éstas también constituyen de hecho ya un nivel connotativo, porque es un objeto trabajado y escogido para un determinado fin publicitario. En el caso del corpus estudiado, se detectaron de forma nítida algunos

mensajes mercadológicos que remiten a ciertos usos sociales de la lectura que se desea promover, como la lectura de la revista misma donde aparece la imagen.

El nivel de la connotación se refiere a un mensaje de segundo nivel, como un metasignificado que corresponde al nivel interpretativo y que para Barthes es histórico, mientras que para Barton y Hamilton está ligado de manera íntima al contexto no sólo de producción del texto que se lee, sino al lugar donde se lee y a los significados culturales que se relacionan con los objetivos. En este sentido, para el análisis de las prácticas de lectura resulta de suma importancia considerar dos elementos: las situaciones modelo de un texto en un contexto típico, por ejemplo, un menú en un restaurante supone culturalmente que la carta de alimentos (el texto típico) no sólo está ordenada para ofrecer los servicios a los comensales, sino que además puede dar información acerca del nivel socioeconómico de los mismos y hasta del tipo de restaurante que la produce. De la misma manera, en una revista típica para mujeres adolescentes, se suponen ciertos contenidos típicos propios de sus intereses, lo que remite al segundo elemento importante que es la motivación fenomenológica, es decir, las motivaciones sociales impuestas por el grupo o por el medio y que subsumen una cierta concepción de los valores asociados con la lectura.

Barthes además advierte que este nivel connotativo no es totalmente anárquico, pues no deja de intervenir la cultura y el conocimiento del mundo que tiene el lector. Es posible afirmar que el “ojo experto” o el “ojo educado” otorga significados más elaborados o profundos que un saber incipiente, sobre todo cuando se habla de la fotografía estética. Sin embargo, también este tipo de conocimiento interviene para otorgar significados particulares a grupos sociales definidos, como el de los jóvenes.

En suma, se obtiene una nueva retórica que es preciso descifrar para captar el significado profundo, sobre todo el que está presente en un medio masivo como las revistas que formaron el corpus del presente estudio. Al reconocer que una imagen o fotografía tiene un tema, argumento o significado, se está aceptando que representa algo y trata sobre algo. Una cosa es lo que aparece en la imagen, lo que se ve, concreto y

objetivo, y otra lo que la imagen sugiere, aquello sobre lo que la imagen trata, abstracto y subjetivo. Esto conduce a tematizar las imágenes y encontrar una posible categoría analítica.

De este modo se tienen tres niveles: descriptivo, connotativo y lingüístico, que contiene tanto al contexto como a la expresión narrativa.

Análisis de las imágenes de mujeres lectoras

Un primer nivel de análisis llevó a observar que en el corpus estudiado la mayoría de las imágenes corresponden a mujeres jóvenes, tal vez porque el contexto donde se publica es precisamente una revista para este tipo de mujeres. Los objetos de lectura son los más tradicionales: libros, periódicos, revistas, algunas cartas, en menor presencia documentos. La mayoría leen en su casa; a pesar de que se observen materiales escolares, el escenario corresponde a lo que se hace con la lectura en soledad, acaso en una mínima interacción, pero no se observan lecturas colectivas propias de instituciones educativas o laborales. Casi se podría decir que se muestra una lectura asociada con estados de aislamiento, excepto cuando la lectura es apropiada para las relaciones amorosas, como se verá más adelante.

De suma importancia resultó analizar el pie de página y la ubicación de la imagen dentro del contenido de un artículo, del cual sólo se tomó el título, ya que fue suficiente y podía servir, incluso, como un pie de fotografía.

Finalmente, el nivel connotativo llevó a la clasificación y análisis de las concepciones sobre la lectura que se muestran. Desde luego que hay imágenes más claras que se prestan a menos interpretación, otras están acompañadas de un pie claro que no da lugar a dudas; pero algunas otras son menos nítidas y hasta contradictorias con el texto que las acompaña.

Las primeras categorías que emergieron se ubican dentro de una gran dimensión: las relaciones sociales, lo cual invita a pensar que la lectura no puede estar escindida del contexto. Ahora bien, parece que se está frente a una posible paradoja: la lectura es un acto solitario, pero enmarcado dentro de las relaciones sociales. A su vez, estas relaciones se

pueden ordenar en subcategorías, en este caso, se proponen las siguientes: relaciones entre los mismos jóvenes, relaciones sentimentales, relaciones existenciales y relaciones escolares. El peso que se encontró en cada una de éstas da información importante. La tendencia puede mostrar no sólo el valor social asignado a la lectura, sino también la concepción que se tiene de qué es leer, al menos visto desde estas revistas (véase el cuadro).

<i>Revistas</i>	<i>Total de ejemplares</i>	<i>Total de imágenes</i>	<i>Relaciones entre pares</i>	<i>Relaciones existenciales</i>	<i>Relaciones institucionales</i>	<i>Relaciones amorosas</i>
<i>Cosmopolitan</i>	20	23	4	8	0	11
<i>15 a 20</i>	6	6	1	1	3	1
<i>Tú Internacional</i>	6	7	3	1	2	1

Entre la frustración y el relajamiento

La cultura de los grupos contemporáneos se produce en circunstancias en que los jóvenes, como generación, son distintos a la generación de sus padres, abuelos y otros precedentes.⁵ En este sentido, los jóvenes establecen cierto tipo de concepciones acerca de las prácticas de lectura, es decir, qué valor le otorgan y cómo premian o censuran a los que la practican con mayor o menor frecuencia. La actitud que muestran no sólo para leer ciertos materiales, sino también para incorporar o rechazar a los jóvenes según su propia concepción, define la legitimidad de los materiales y las formas de lectura. Cabe revisar un caso de la revista y los significados que se pueden inferir.

En el artículo “En tono bajo”, de Helen Pickles,⁶ se encuentra la caricatura de una mujer (participante), sentada en un sofá, con vestimenta de descanso: bata y pantuflas. Cómodamente apoyada la espalda sobre un cojín (escenario), lee un libro (artefacto). La dama se ve sonriente, tal vez disfruta de la lectura. Frente a ella, a solamente unos pasos de distancia,

⁵ Cfr. Margaret Mead (1990).

⁶ Véase *Cosmopolitan*, junio de 1991: 2.

hay una mesita de sala, en la cual se encuentran de manera escalonada tres libros más, una bebida con popote incluido en la esquina inferior izquierda, un contenedor repleto de palomitas de maíz centrado en la parte superior y dos discos compactos, uno en cada esquina superior de la mesa. Al lado derecho de la mujer, en el piso, está la figura de un gato adormilado que complementa la tranquilidad que refleja el espacio, que por cierto es una salita o salón de descanso, en armonía con la tranquilidad del personaje. Hacia su perfil izquierdo se encuentra una enorme ventana con las cortinas abiertas, lo suficiente como para observar que van pasando por la calle unos jóvenes a gran velocidad en un carro sin capote en gran algarabía, en clara señal de que van de “reven”. En la parte superior izquierda de los jóvenes y del auto aparecen tres estrellas rodeando una media luna, por lo cual se confirma que es de noche, cuando la gente prefiere salir de “antro”. La tranquilidad de la mujer, reflejo de la comodidad y el acogimiento de su espacio (escenario), reforzado por el quehacer que está realizando, la lectura (actividad), contrasta con la algarabía que muestran los personajes del auto convertible de la calle.

Ya se dijo que para Barthes, dado que es un dibujo, la denotación es bastante limitada porque hay muchos elementos de la connotación. De acuerdo con Barton y Hamilton, los participantes dan idea de que se trata de gente joven, pero que realizan actividades totalmente antagónicas, mientras la chica que lee está sola, sin arreglar, en pantuflas para quedarse en casa, los otros jóvenes se dibujaron con las manos en alto haciendo muestra de música, canto, baile, juego, algarabía. Los escenarios también son contrastantes: la chica que lee está en casa, en un lugar de reposo, en tanto que los otros jóvenes van en un auto deportivo, propio de un estatus económico que permite ir a los antros. La mujer tiene un libro en las manos y palomitas, como en el cine, mientras que los otros jóvenes sólo tienen la velocidad y la música estridente.

Hasta este momento se puede inferir que la mujer lee un libro por placer, lo que equivale a la diversión que otros jóvenes pueden tener al salir de fiesta; sin embargo, al analizar el pie de imagen, la interpretación cambia y hace dudar: “Quédate en casa haciendo lo que más rabia te dé, ponte cómoda, y olvídate de los que te llamen aguafiestas”.

¿A qué se refiere hacer lo que más rabia le da? Por un lado, es posible observar con claridad el contraste entre lo divertido que es salir de fiesta y lo aburrido que es quedarse en casa leyendo porque nadie la ha invitado a salir. El mensaje puede ser que leer es un acto de protesta ante la frustración de no ser popular entre los chicos de su edad, quienes por cierto no tienen el hábito de leer, también que puede mitigar la soledad, pero lo más interesante es el consejo: “haz lo que más rabia te dé”, y eso precisamente es leer. Para Donald A. Biggs (1991) hay motivaciones sociales para la lectura, en este caso, ¿por qué leer?, parece que la revista establece que no es precisamente porque se disfruta, al menos no para la gente joven. Las relaciones entre jóvenes no están mediadas por lo que se lee y comparte, sino por lo que esté de moda, salir a un antro, escuchar música estridente, etcétera. La chica que lee es una “aguafiestas”, incluso en el supuesto de que ella gustara de la lectura, seguiría fuera del grupo social al que por generación pertenece.

La pregunta importante es si siempre la lectura tuvo una motivación social negativa, como en este caso y para la imagen de esta joven. De hecho hay motivaciones individuales que corresponden a las historias biográficas, pero hay otras más bien impuestas por los contextos sociales del grupo de referencia o de las instituciones en las que se participa. Es posible pensar que mientras en el siglo XVII las mujeres buscaban su libertad y el placer en los libros, en el siglo XX leer es tanto como un estado de frustración para los jóvenes.

No obstante, hay otras motivaciones para leer que se asemejan a ese siglo libertador: leer como un acto de elección personal, como una receta para el estrés, como un apoyo existencial (por ejemplo, los libros de autoayuda). Dichas motivaciones siempre se originan dentro del marco de una relación social.

A diferencia de la adolescente aguafiestas, la mujer joven exitosa (la chica *Cosmo*) tiene otros motivos para leer. La lectura es una actividad relajante frente a un mundo cada vez más estresante. La descripción (denotación) dice que se ve que una mujer joven sentada en el piso que recarga su espalda en la parte baja de un sofá mientras sostiene con sus manos un libro y lo hojea de manera que parece estar leyendo. A un lado

de la mujer, en el piso, un par de zapatos de tacón. Su rostro atento al libro refleja serenidad. La imagen pertenece al artículo: “20 modos de tener más tiempo para ti”, de Julie Taylor.⁷

La joven (participante) lee un libro (actividad y artefacto o texto), en una sala (escenario) y se muestra arreglada como si hubiera llegado del trabajo a descansar. El texto que acompaña la imagen dice: “Quizás no reconozcas esta actividad: se llama relajarse” y el título del artículo al que pertenece hace alusión a la individualidad: “20 modos de tener más tiempo para ti”, y profundiza el subtítulo: “Si los momentos personales siempre ocupan el último lugar en tu lista de cosas por hacer, dedica un segundo de tu vida a leer esto” (el consejo).

A nivel de la connotación se tienen varios elementos interesantes. La imagen muestra a esta mujer leyendo un libro, su par de zapatos hechos a un lado, al igual que la tensión del trabajo y de la vida diaria, remite a un estado de interioridad y de aislamiento. Una mujer que descansa, que se aleja del estrés, que se da tiempo para disfrutar de la lectura relajante, tal vez después de un arduo día de trabajo. Su arreglo personal expresa haber regresado a casa. El libro es la herramienta que la abstrae del complicado quehacer cotidiano y la conduce al espacio íntimo de la imaginación. Esta lectura placentera se muestra dentro de las complejas relaciones laborales que obligan a las mujeres a buscar ese espacio interior que durante un tiempo no estaba permitido, como lo muestra Bollman, y que Michèle Petit (2001: 95) llama los placeres hurtados, al referirse a las mujeres obreras que leían en secreto en el siglo XIX y principios del XX, en el que hurtaban un tiempo de trabajo para dedicarlo a la lectura, que no era considerada como algo útil. Pero también había otra concepción de lo inútil de la lectura, porque el lector se apartaba del grupo para pasar al espacio privado, donde cada quien escapa del prójimo y sus evidencias del grupo familiar, religioso o político. Nadie controla ya su visión del placer ni del mundo.

Asimismo, lo interesante es el complemento lingüístico que se mezcla con la mercadotecnia al sugerirle leer “esto”, no el libro sino el artículo de

⁷Véase *Cosmopolitan*, enero de 2006: 86.

la revista, que sugiere 20 consejos que ahorran tiempo a la mujer trabajadora, pero para la sorpresa de todos ninguno se refiere a la lectura. Leer significa leer la revista *Cosmopolitan*, en franca mercadotecnia publicitaria.

La lectura relacionada con las relaciones amorosas

Sin duda que los asuntos amorosos se han hecho presentes en la literatura y la poesía. Petit (2001) recuerda que las mujeres adolescentes acuden a los libros para explorar los secretos de la vida sexual, las fantasías eróticas y el mundo de la ensoñación. De hecho, varios de los libros de autoayuda de esta época se refieren precisamente a la búsqueda de recetas para conquistar el amor del ser elegido.

En las revistas, el tema de la sexualidad se aborda con la tendencia a promover la libertad sexual como sinónimo de liberación de la mujer; en él se inserta también el tema de la vida afectiva, hacia la cual se dirige la mercadotecnia, ya que el éxito sexual depende de un vestuario elegante, maquillaje adecuado y, sobre todo, de seguir los consejos dados en estas revistas (Santa Cruz y Erazo, 1980: 166). Pero esto no siempre fue así, ya se vio que esta lectura era considerada peligrosa y mucho tiempo estuvo censurada.

Existe una imagen en que la lectura tiene motivos sentimentales y lo que se busca es consejo para resolver problemas amorosos y relativos a la sexualidad. El libro es un instrumento erótico que favorece el placer con la pareja.

En otra imagen, una mujer y un hombre jóvenes (participantes) se encuentran dentro de una tina de baño, están desnudos en una relación amorosa (escenario), mientras el varón intenta besar u oler su cuello, ella está leyendo un libro (actividad y artefacto). El joven también lo tiene tomado con su mano izquierda, de modo que los dos sostienen el libro. La imagen pertenece a la sección “Atrévete a...” y como título de la foto aparece: “Baño y lectura con sabor a mar”; al pie: “...convertirte en provocativa sirena”.⁸

⁸Véase *Cosmopolitan*, noviembre de 2001: 106.

En un nivel connotativo se puede interpretar que los motivos de la lectura que ella tiene son el seducir mediante las palabras. La sección “Atrévete a...” hace pensar que es una osadía utilizar el tiempo del cortejo en leer, pero que explorar esta forma dará buenos resultados. En un estudio preliminar la pregunta era: qué motivos superpuestos tienen los lectores cuando el cuestionamiento se dirige a los resultados que obtienen, es decir, responden a por qué leen. En este caso, parece que la revista transmite la idea de que leer un libro o los consejos sentimentales y sexuales que se encuentran precisamente en esta sección es útil para mantener una sexualidad exitosa y una buena relación sentimental.

Si bien la lectura relaciona a los amantes, es importante notar que se lee en interacción con otro, a diferencia de la lectura solitaria. El lenguaje de la poesía, de la narración, se introduce al rito amoroso. Pero también se introduce para la solución de problemas de pareja. Hay otras dos imágenes más que contrastan. En la primera hay una composición, lo que Barthes denomina una sintaxis por su encadenamiento (Barthes, 1986: 21), que muestra tres escenas, cada una con sus propios pies de página. En la primera, una mujer joven lee un libro recostada en una cama (participante y escenario); en la segunda, la misma mujer aparece recostada en la misma cama, abrazada de un hombre joven (participantes y escenario), y en la tercera, los mismos personajes se encuentran acostados en la misma cama, pero ahora cada quien por su lado, en clara alusión a problemas conyugales íntimos (escenario), la imagen corresponde a la sección “Temas de actualidad”, cuyo artículo reza: “¿Matrimonio sin sexo en tu futuro?”, de Ruth G. Davis.

Los pies de las fotografías ayudan a la narrativa de esta secuencia: “Algún día vendrá mi príncipe azul...”, “¡Al fin! El hombre de mis sueños!”, “Después de todo, quizá era mejor estar soltera”.⁹

En el nivel connotativo resulta de suma importancia considerar el contexto; este tipo de revistas, al igual que algunos libros para jóvenes, promueve un imaginario romántico de la pareja, al que en este caso se

⁹Véase *Cosmopolitan*, enero de 2004: 42.

refiere como “el príncipe azul” y que la chica construye a partir de la lectura.¹⁰ Pero lo que en realidad promueve es la lectura de la revista para conocer las causas del fracaso idílico.

En cambio, en otra fotografía ya no lo llama príncipe azul sino “fugoso”. Lo que se ve es una pareja joven, la mujer recostada y apoyada del cuello hacia arriba en el hombro del varón (escenario), lee un libro (actividad), el varón semirrecostado y con el torso desnudo sostiene su rostro por la parte baja de la mejilla izquierda en la cabeza de la mujer, mientras observa el libro y escucha atento la lectura (actividad y artefacto). Corresponde a la sección “Fin de semana Cosmo, diviértete”.

El pie de página completa la descripción y facilita la connotación: “Había una vez un príncipe descamisado y fugoso...”¹¹

En este caso la tendencia de la revista parece mostrarse: dar consejos para la vida amorosa y las relaciones sexuales. Es interesante notar que en todos los casos es la mujer la que lee, la que mediante este recurso seduce, erotiza la relación, porque es precisamente a ella a quien se dirige la revista, es imposible esperar lo contrario.

Un último ejemplo muestra la mercadotecnia en su plena expresión. La lectura principal sin duda es la revista *Cosmopolitan*, la que por cierto hace mención a algunas posiciones del mismo *Kamasutra*, lo que hace más atractiva su lectura. Ahora cabe su análisis.

En el nivel denotativo se ve una pareja (participantes) recostada sobre la arena de una playa, lo que se confirma porque están en traje de baño, al fondo la imagen del mar (escenario). Bajo de ellos hay tres dibujos que sugieren diferentes posiciones para el rito sexual (dibujo que completa la connotación). Están leyendo una revista, la misma en la que se encuentra la imagen (actividades, artefacto de lectura y contexto externo).

En esta fotografía hay diferentes pies de imagen. El título de la sección: “Amor, deseo y pasión”, “Lectura playera”, “Nada como la emoción

¹⁰ En un estudio preliminar analicé la identidad lectora en jóvenes al leer este tipo de textos de autoayuda. Cfr. Peredo (2004: 202-232).

¹¹ Véase *Cosmopolitan*, julio de 2003: 136.

del sexo al aire libre. Saber que estás haciendo una travesura aumenta la excitación”, y más que corresponden a los dibujos y que de alguna forma los describen: “El caballo de mar”, “El submarino” y “La cascada”.¹²

En el nivel connotativo, es posible inferir que la lectura sirve para aprovechar los consejos que esta revista ofrece; no importa si son contra la moral pública, como tener relaciones sexuales en un lugar público. O bien, estas ideas sólo alimentan el imaginario erótico; cualquiera de las dos conducen a aprender sobre el placer sexual y, desde luego, lo único que se debe hacer es comprar esta revista.

La lectura institucionalizada

La cultura escrita requiere de algunas condiciones para poder diseminarse. David Olson (1995: 333-358) plantea la necesidad de tener mecanismos para fijar y acumular textos, tener instituciones para usar esos textos y para incorporar aprendices de esos textos, de manera que se desarrolle un metalenguaje oral para hablar y pensar sobre el significado de éstos. Sin duda, la escuela es la institución encargada de formar a los aprendices y la que de alguna forma produce escritores de diferentes niveles y disciplinas. Si bien no es la intención del presente estudio analizar el papel y calidad de las instituciones educativas en la formación de lectores, lo que sí cabe decir es que en México hay una escuela pública masificada que no se distingue precisamente por promover la lectura competente y crítica. En este contexto, las revistas no dejan de lado estas imágenes.

Una imagen muestra a una jovencita sentada en un mesabanco. Recarga su brazo derecho en un libro de biología. El brazo izquierdo la sostiene porque se recarga apoyando el codo en la mesa, mientras su mano la tiene posada en la parte izquierda de su rostro (parte superior de la mejilla, cerca del oído), lo que la hace parecer cansada, aburrida y tensiionada; la mueca en su rostro ratifica dichos estados de ánimo. Su mano derecha tiene un lápiz, con el que se supone subrayará o tomará notas

¹² Véase *Cosmopolitan*, julio de 2006: 70.

para el estudio. Atrás de ella hay una pila de libros. La imagen corresponde al test: “¿Puedes estudiar bajo presión?”, de Verónica Ortega.¹³

Esta fotografía carece de pic, sin embargo tiene un texto completo que apoya la connotación. Por principio, la imagen con un libro cerrado ya es elocuente: la chica no está leyendo, pero de seguro debe hacerlo. ¿Para qué necesita leer el libro de biología? Pues para pasar un examen, lo que equivale a evaluar y legitimar lo que se lee, no importan los intereses o inquietudes individuales, es necesario leer para que un profesor evalúe lo que él considera necesario aprender. El título del test ratifica esta interpretación: los exámenes presionan, por eso la chica se muestra resignada a leer, y de seguro a memorizar, porque ésa es la forma escolar de legitimar la lectura y los conocimientos.

Esta institucionalidad tiene otra cara en las bibliotecas, donde se supone que uno visita centros de consulta y lectura más autónomos; sin embargo, la imagen que muestran estas revistas insiste en resaltar los aspectos negativos de acudir a la escuela. Otra fotografía muestra un montaje de una biblioteca en la que se observan diferentes planos con personas buscando libros. La pareja principal se encuentra leyendo varios materiales a la vez, por lo que se infiere que buscan información entre varios libros. El título del artículo “Que no te sorprenda el regreso a clases”,¹⁴ sólo dice que habrá de retomarse la lectura como disciplina; sin embargo, esta imagen se acompaña de un recuadro con un texto más completo en el que se encuentran varios juicios de valor. Por ejemplo: “lo peor, los exámenes... malas calificaciones... una horrible vida académica... te damos soluciones”.

Este texto es sugerente al nivel connotativo. El espacio específico para la lectura, como las bibliotecas, sólo se concibe dentro de la vida escolar y para estos fines: los exámenes. No hay una idea de lectura literaria, estética o de cultura general, e incluso, de leer para aprender sin el requisito de legitimidad docente. La revista no deja de lado su consejería permanente, por lo cual hay que leer, sí, pero esta publicación, de

¹³ Véase *Tú Internacional*, agosto de 1998: 83.

¹⁴ Véase *15 a 20*, agosto de 2000: 62-64.

ahí el aspecto mercadológico; la revista ofrece soluciones para mejorar la horrible vida académica.

La lectura existencial

Hasta este punto, se han podido observar diferentes contextos de relaciones: entre iguales, amorosas y escolares, pero también se tienen internas, es decir, las que se supone que establece el lector con la revista que le aconseja para resolver asuntos personales, una especie de autoayuda. La imagen es elocuente si se analiza el espacio que ocupan los diferentes materiales de lectura en relación con la lectora.

Se ve a una mujer joven (personaje) que sostiene una revista (artefacto), precisamente *Cosmopolitan*, pero no la está leyendo, más bien presta atención a la cámara fotográfica, como desafiante (actividad que realiza). Se encuentra en la sala de su casa, que está en completo desorden, con muchas cosas, además de unos libros tirados en el suelo (escenario). Ella se sienta en el brazo de un sofá. Tiene unos rollos en la cabeza que le dan un aspecto desaliñado. Hasta este punto de la lectura es posible pensar que la joven es una chica desordenada y tal vez con intenciones de leer la revista. No obstante, el pie de foto da elementos para la connotación: “No te atormentes y sal del hoyo”.¹⁵ Esto parece indicar un estado depresivo, justo en un lugar de donde habrá que salir (el hoyo). Es muy probable que el desbarajuste corresponda al desequilibrio (desorden) existencial. La revista es el medio para salir de este estado. No se sabe cómo le aleccionará, pero este tipo de publicaciones se distinguen por dar consejos de belleza, para emprender la conquista amorosa y, ahora, para contrarrestar la depresión.

A manera de conclusiones

En este trabajo ha sido posible observar la orientación que las revistas dirigidas a las féminas tienen en relación con la concepción de lectura.

¹⁵ Véase *Cosmopolitan*, junio de 1991: 38-39.

Desde luego, aconsejan leer porque la publicación es portadora de consejos. Si alguna mujer quiere ser exitosa en la escuela, cuando joven, en su vida sexual o en sus relaciones sentimentales, lo único que debe hacer es comprar estas revistas.

Sin duda, otro tipo de censura está presente en el siglo XXI, ya no es la que se refiere a un índice de lecturas perniciosas, sino a otras formas de sanción social, como es el caso de los jóvenes que rechazan a los lectores por juzgarlos fuera de moda. Las mujeres cambiaron la búsqueda de la libertad por el consejo práctico que se encuentra en un medio de dudosa base científica, pero de fácil lectura. Esto incluso se puede fundamentar en los altos tirajes y ventas de este tipo de revistas.

Contrario a lo que Hamilton encuentra como imágenes que representan prácticas lectoras efectivas, estas publicaciones muestran más bien relaciones imaginarias, como leer una revista para pasar un examen en la escuela o hacerlo como parte del rito sexual; en realidad, no son imágenes que correspondan a la práctica real, sino a un “atractivo temático y visual” que sirve como gancho para el consumo de estos productos, es decir, la lectura es una mercancía.

Para finalizar, la concepción que impera es la de una lectura que simplifica la compleja realidad de la mujer, pero que le crea un estereotipo de aspiraciones a manera de una fémmina modelizada por su estilo de consumo, y le ofrece una serie de consejos que de seguro la conducen a la solución de todos sus problemas. Sólo lea usted esta revista y será feliz. Desde luego es corto el espacio para la imaginación desde el mundo interior, al que antes se refirieron Bollman y Petit: ya no se busca la libertad sino la dependencia, porque al final de cuentas la revista dicta la conducta en varias esferas. La lectora está atada a un significado dirigido desde los productores y sus fines.

Las diosas del amor, ángeles y demonios del cine mexicano

Patricia Torres San Martín

Dado que el cine resulta una fuente de cuestionamiento y reflexión social, es importante reconocer cómo funcionó y sigue funcionando en la construcción de valores e identidades de una comunidad. Una veta de investigación desde fines de la década de 1970 es el análisis de las representaciones de género en los filmes.

Como una institución cultural compleja, en el llamado séptimo arte intervienen factores de distinta naturaleza que convergen en cada película: históricos, sociológicos, culturales, técnicos, económicos y políticos. Para su análisis, lo ideal es encontrar un equilibrio entre estos componentes y cifrar un modelo acorde con el objetivo al que se desea acercarse. En el presente trabajo se combinan el análisis formal y el textual. El primero permite relacionar e identificar las fórmulas expresivas que cada director utilizó: construcción y estructura narrativa, puesta en escena y montaje, composición gráfica, contrastes en la sucesión de planos, marcas del tiempo en la elaboración de una secuencia (unidad espacial y temporal), con el fin de develar elementos estilísticos. Es importante también vincular principio con el final del relato, porque éstos dan señales para entender la resolución del conflicto principal y los personajes encargados de conducirlo hasta su cierre.

El segundo análisis vincula los componentes de forma, estilo y narrativa con el marco cultural del que son consecuencia. Lo que deriva de esta segunda mirada es el contexto donde surge el filme para establecer un diálogo con la tradición (o intertexto), además de las marcas del lugar

desde el que se habla (enunciación). Es decir, poner en diálogo a las cintas cinematográficas seleccionadas respecto al estado de la cultura en el México de las décadas de 1940 y 1950, sus conflictos, delimitar los valores y símbolos que imperaban en estos años, e incorporar las tensiones que estaba viviendo la industria filmica nacional. Lo anterior con el ánimo de hacer una reflexión sobre el discurso tradicional.

Un segundo nivel de abordaje del análisis textual es el *decoupage* o análisis de estilo, la descripción por secuencias. Se seleccionan aquellas escenas clave del estilo del filme, la construcción de los personajes y el drama o el conflicto que se va a interpretar (Benet, 2004).

Dado que se quiere mostrar cómo el cine mexicano de los años mencionados trasladó las representaciones de género impuestas por el cine de Hollywood a sus fórmulas genéricas, en un momento histórico social en que el discurso de la modernidad tenía una doble carga connotativa, se pretende enfocar este estudio en su globalidad, a partir de una perspectiva de género en el cine. Dicha mirada complementará los análisis formal y textual con el fin de reflexionar sobre las implicaciones que tienen las construcciones de los personajes, en posiciones valoradas de forma desigual según reciban la connotación de lo “femenino” o lo “masculino”. Este enfoque aporta indicios de por qué algunas representaciones de feminidad y masculinidad instauradas en los tempranos años del cine hollywoodense (1920-1945) prevalecen como cánones de moralidad para la sociedad. Un caso es el de la *femme fatale* que ha logrado pasar por toda una genealogía de estereotipos.

El repertorio de imágenes cinematográficas y mitos creados durante esta época determinó percepciones culturales y conformó maneras de ver y entender el mundo.

¿Por qué centrarse en la representación de la *femme fatale*? ¿Por qué estas temibles mujeres, con poder sexual y económico, que atentan contra la moral y trastocan los valores, en el fondo, refuerzan los valores tradicionales? ¿Cómo es posible acercarse a su estudio? ¿Para qué sirve ahondar en estas representaciones de género en el cine? ¿Qué hay detrás de estas representaciones filmicas que fincaron algunos ideales de feminidad y masculinidad?

Al atender estas interrogantes se analizan dos películas mexicanas: *La devoradora* (1946), de Fernando de Fuentes, y *La diosa arrodillada* (1947), de Roberto Gavaldón, ambas organizadas bajo los cánones que instituyó el *film noir* o cine negro hollywoodense para enaltecer a “las diosas del amor”, con sus debidos ajustes de orden narrativo y estético. El cine nacional de estos años necesitaba garantizar una identificación con un público al que se debía convencer de que México vivía nuevos tiempos, y a las mujeres, advertirles las posibles fatalidades que les podían suceder si trastocaban los valores tradicionales.

De la pantalla al corazón

Las dimensiones del cine como arte, industria y espectáculo masivo desde sus años fundacionales (1896-1906) lo convirtieron en un fenómeno social, que primero “escandalizó” a la sociedad, para luego incidir de forma directa en sus gustos, su moral y su manera de entender y ver el mundo. En la actualidad, el cine ya no es el medio más poderoso, compete en un mundo *massmediático* de lenguajes audiovisuales híbridos que dominan el espacio social. Sin embargo, en sus relatos y su construcción persiste la magia de los sueños, el deseo, la ilusión, la identificación y la fascinación por los mundos ficticios.

Esta fábrica de sueños sentó sus bases de producción, su *star system*, sus fórmulas genéricas, narrativas y estéticas, básicamente en los años transitivos del cine silente al sonoro (1929-1931), y países como Alemania, Francia y Rusia se encargaron de crear las principales concepciones filmicas que trascendieron fronteras. Pero sin lugar a dudas, el poderoso Hollywood de la década de 1930 marcó las reglas del juego e inscribió las bases de esta maquinaria poderosa.

Un componente mayor de esta industria son sus fórmulas genéricas, y entre ellas, el melodrama, en cualquiera de sus derivaciones, fue y sigue siendo el género filmico más popular que continúa desarmando los corazones e ilusiones del público. Su canon es muy sencillo, y no por ello menos peligroso y poderoso, a decir de Paulo Antonio Paranagua: “El

melodrama es un género que se presta particularmente bien a una cierta hipocresía: con tal de cuestionar a los culpables, el espectador tiene la posibilidad de regodearse en el pecado y el mal” (Paranagua, 2003: 107).

También cabe subrayar que desde este momento fundacional, la producción y el consumo del cine estuvieron vinculados a una visión patriarcal que ligó los roles de la mujer a temas y problemas definidos como “femeninos”, es decir, situaciones que aludían a la vida doméstica, la familia, los niños, el sacrificio y la relación de las féminas con la maternidad. Dichas conexiones tenían una estrecha connotación con la familia, vista como el agente central de la transformación social, así como con el consumismo, la imagen de las estrellas de cine y la construcción de la belleza. Se recreó entonces un sistema de representaciones de género, en el que las mujeres se convirtieron en objetos glamorosos para ser emulados y consumidos.

Ligado a estos patrones, el sistema de estrellas (tipos sociales y estereotipos culturales) operó en un doble sentido: como mercadotecnia de las películas, y como una institución que solventó el mecanismo físico de la identificación con las estrellas y el mundo real, apoyándose en toda suerte de parafernalias publicitarias.¹

El estudio de este fenómeno, convertido en uno de los espectáculos masivos más rentables, despertó el interés de actores teóricos que pasaron de ser los propios directores y sus críticos (1900-1945) a lograr la consolidación de las primeras vertientes teóricas del cine.² En sus años primarios de teorización, los estudios de cine echaron mano de la sociología, semiótica, crítica social y estructuralismo (1950-1970), a fin de sentar bases y modelos de cómo analizar los filmes.

De manera puntual, el filósofo francés Edgar Morin (1956) elaboró un análisis socioantropológico del séptimo arte como un fenómeno onírico y de la función social de las estrellas, del cual se desprendió una taxonomía de estereotipos: la buena, la perversa, la heroína, el héroe.

¹La identidad de estas estrellas de cine también existe gracias a una variedad de textos: filmes, entrevistas y mucha publicidad.

²Sobresalen en esta época las propuestas de Bazin (1966).

Morin se adelantó a algunas de las reflexiones de las teorías feministas al explicar por qué las estrellas cinematográficas servían como objetos de consumo y para vender mercancía.³

Décadas posteriores, y en el marco de las primeras teorías feministas de cine, Laura Mulvey (1989),⁴ apoyada en los trabajos de los psicoanalistas Sigmund Freud y Jacques Lacan, así como de Christian Metz, abrió una nueva discusión para debatir la supuesta neutralidad del cine respecto al género, y confirmar cómo éste organizó la manera de ver y entender el mundo. De Metz retomó sus propuestas para entender al séptimo arte como un productor de significados, y de Freud para plantear que el psicoanálisis se puede usar como “arma política” para demostrar cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del cine y el sistema de su mirada.

El aporte central de Mulvey fue explicar cómo las películas hollywoodenses estuvieron pautadas por una ideología patriarcal que proyectó sus fantasías sobre la imagen de la mujer. Esta división activo / pasiva ha controlado la estructura narrativa de una gran mayoría de melodramas, la cual se apoya en el papel del varón como el personaje encargado de hacer que sucedan las cosas, porque es su historia, y entonces es el conductor de la mirada del espectador.

La agenda de investigación de esta vertiente instituyó un modelo de análisis que hasta la fecha sigue funcionando, sin dejar de omitir los trabajos de Teresa de Lauretis (1984) y Mary Ann Doane (1987), quienes ampliaron el debate dentro de las teorías feministas para explicitar cómo el público está, narrativa y visualmente, inserto en los relatos filmicos.

³Morin (1957) detalló con mayor rigor la evolución del cine y su sistema de estrellas. El estudio empírico de la académica británica Jackie Stacey (1994) da cuenta del impacto social y cultural que estas estrellas tuvieron en su audiencia femenina de las décadas de 1930 y 1940.

⁴Su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado por primera vez en la revista británica de cine *Screen*, núm. 3, 1975, incluido en varias antologías de teorías feministas de cine, como Erens (comp.) (1990), y otras referencias en inglés, francés y castellano, sigue siendo una reflexión básica y de consulta obligatoria.

¿Quiénes son las *femmes fatales*?

La genealogía de las *femmes fatales* se remonta a la época del cine silente (1896-1929) y su evolución derivó de los grandes arquetipos: la virgen inocente, la vampiresa y la prostituta.⁵ En otras palabras, la mujer emulando a la creadora de la gracia y el pecado, de lo divino y lo diabólico. La configuración de este mito cinematográfico surgió, a decir de María de Jesús Piqueras Gómez: “A mediados del siglo pasado por causas ligadas al creciente protagonismo alcanzado por la mujer en el trabajo y la vida pública” (Piqueras Gómez, 1997: 34).

Las características físicas más señaladas de las *femmes fatales* eran una belleza maliciosa, labios sensuales, tez pálida, ojos entornados y una melena corta y coqueta. Sus atributos son visibles en representaciones activas, inteligentes, fuertes y, sobre todo, sexualmente atractivas. En términos estéticos, estas representaciones femeninas dominan la composición visual, la iluminación y los movimientos de cámara. Su peso dramático en la trama es central, se mueven en espacios públicos, aquellos designados para los personajes masculinos, y en la mayoría de los casos, son mujeres solas, de quienes no tenemos antecedentes familiares.

El relato donde por lo regular se ubica a las *femmes fatales* son las películas de cine negro, en las que la mujer se ve confinada a un matrimonio, pero su ambición y deseo de independencia la llevan a buscar su libertad con violentos y fatales desenlaces.⁶ Esta construcción lleva a preguntarse si estas representaciones no resultan más bien una amenaza a la supremacía de la familia nuclear y, por ende, se pueden concebir como una moraleja. Las mujeres logran su independencia a un costo muy alto,

⁵ Las primeras actrices del cine silente hollywoodense que interpretaron estos roles fueron Pola Negri y Theda Bara. La reciente restauración en 2003 del filme silente *Picadilly* (1929), de E.A. Dupont, permite confirmar que la estrella de origen asiático, Anna May Wong, es la más prodigiosa y bella *femme fatale* de estas décadas.

⁶ De entre los clásicos hollywoodenses de este movimiento cinematográfico se pueden citar como los más importantes: *El halcón maltés* (1941), de John Huston; *La dama de Shangai* (1947) y *Touch of evil* (1958), ambas de Orson Welles, y *El tercer hombre* (1949), de Carol Reed.

y los hombres que caen en sus redes son personajes atormentados que terminan en serias dificultades o, en el peor de los casos, asesinados. Y entonces lo que está detrás de estas representaciones es que las mujeres transgresoras de las normas de la vida convencional familiar se merecen un final terrible, y los hombres que son víctimas de estas situaciones terminan espinados de forma fatal.

Un clásico del cine negro que popularizó a la *femme fatale* es el filme *La dama de Shangai*, de Orson Welles. La actriz de origen español e irlandés, Rita Hayworth (Margarita Carmen Cansino), interpretó a Elsa, la esposa de un pudiente abogado, y el propio Welles al héroe de la trama, Michael O'Hara. Desde las primeras imágenes de la película aparece un escenario nocturno lleno de neblina, en el que se ve un carruaje y dentro de éste a la protagonista: una mujer joven de cabellera rubia con rostro seductor y mirada lánguida, a la que acosan un grupo de hombres. Michael O'Hara, un marinero trotamundos la rescata, para luego enterarse que es una mujer casada y presa fácil de conquista.

En uno de los primeros bloques del filme se observa el cuerpo escultural de Elsa recostado en la parte superior de un yate, luciendo un gran escote, desde el que se va abriendo el encuadre hasta centrarse en sus labios carnosos. Minutos después aparece el personaje perturbador de la trama, Grusby, quien, mediante el lente de su telescopio, se ve a Elsa postrada en una roca, en traje de baño, tomando el sol. En su carácter de *voyeur*, Grusby exclama: "No es la sirena que atrae a los navíos y destruye a los marineros, sino Andrómeda esperando a Perseo". La resignificación de esta analogía poética es el inicio de la muerte simbólica del personaje femenino. En escenas posteriores se observa a Elsa y Michael en el interior de un acuario tramando su huida, parados justo frente a la vitrina de tiburones y peces gigantes. Esta segunda analogía visual de mujer-tiburón adquiere un significado especial en relación con la construcción del personaje femenino, perverso, maligno, monstruoso.

La escena final de la película, una de las más potentes y mejor logradas de Welles, se ubica en la sala de los espejos de un parque de atracciones, en la que los tres personajes principales, Michael, Elsa y su marido se disparan a ciegas. Mediante el efecto del reflejo de los espejos es posible

ver a los tres, desdoblados en múltiples imágenes que con el impacto de las balas se van segmentando. Al final, el único testigo de la muerte de Elsa y su marido es el espectador. La sala de los espejos simboliza la fragmentación de la verdad, y los cristales rotos por las balas resultan una excepcional metáfora de la destrucción moral de los protagonistas.

Se afirma que la *femme fatale* encajó de manera perfecta en el cine negro porque en éste se ofrece un tratamiento visual y narrativo oscuro y perturbador, que sirve de telón para confrontar los valores institucionales.⁷ Según uno de los estudiosos del cine negro, Paul Schrader, éste no es propiamente un género cinematográfico, como el *western*, definido por sus convenciones narrativas del conflicto, sino una puesta en escena dominada por su estética y tono (Schrader, 1995: 215). Es decir, que en estos filmes los actores están la mayor parte del tiempo ubicados en las sombras, el trabajo de cámara y la puesta en escena están por encima de la acción física actoral. Esta estética sirve entonces para subrayar una moral ambigua, la incertidumbre y la violencia de la modernidad.

Las mujeres fatales en el cine nacional

En el marco del cine hollywoodense de las décadas de 1930 y 1940, la *femme fatale* expresó, por un lado, la amenaza que supuso en los Estados Unidos la entrada de la mujer al mercado laboral a causa de la guerra y, por otro, la necesidad de que las féminas volvieran a su posición doméstica una vez que la guerra había finalizado (Doane, 1991). Al contrario, en el contexto del cine nacional, la mujer fatal de los melodramas urbanos con tintes cercanos al cine negro significó una entrada en los escenarios de la modernidad y un vehículo para derrotar las imágenes de los charros,

⁷ Otro autor que ha teorizado sobre este tema es Raymund Durgant (1974), “The Family Tree of Film Noir”, en la revista *Film Comment*, noviembre-diciembre: 6-7. Además, el cine negro es un movimiento en especial vivo, tanto por la dedicación teórica que ha tenido como por las renovaciones que el cine de la década de 1990 impulsó.

chinas poblanas, patriarcas y madres abnegadas. En términos narrativos, los melodramas urbanos fueron un recurso para ensalzar el discurso de unidad nacional y prosperidad, en los que cabían las mujeres económicamente activas, fuertes y poderosas.

A raíz del gobierno de Lázaro Cárdenas (1936-1940), y después con los de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952), el Estado encontró en el cine una manera de fomentar la cristalización de un discurso nacional de modernidad, aquel que supo combinar los opuestos de progreso, industrialización y urbanismo, frente a los valores imperantes del México posrevolucionario, de vida rural, tradición, conservadurismo y catolicismo.

La cinematografía mexicana de las décadas de 1940 a 1950 había logrado marcar un precedente importante en los mercados internacionales,⁸ sobre todo el de Latinoamérica, y al interior del país era el medio de entretenimiento por excelencia. A decir del historiador de cine Emilio García Riera:

Hasta 1946, las películas mexicanas eran realizadas en su mayor parte como productos únicos para un mercado también tenido por único. A partir de 1947, primer año del sexenio del presidente Miguel Alemán, un recurso de estandarización hizo de las películas mexicanas, en su gran mayoría eslabones de una cadena [1992: 105].

El cine mexicano se convirtió entonces en un agente de la historia, así como en una muy afortunada experiencia de conformación de identidad colectiva e imagen de país. La mejor escuela sentimental que ha tenido la sociedad mexicana es el cine de estos años.

⁸La industria fílmica nacional de estos años todavía se sostenía con el monopolio de mercados latinoamericanos que había logrado gracias a la coyuntura de la segunda guerra mundial. De igual manera, fue benéfica para la industria fílmica la fundación del Banco Nacional Cinematográfico en 1947, acción que inyectó y renovó la producción con un capital de 10 millones de pesos que aportaron el gobierno federal, el Banco de México, Nacional Financiera y el Banco Nacional de México.

Algunos cronistas de la época lo expresaban de manera pública, como da cuenta la nota siguiente:

No se explica por qué han de conceptualizar como desmoralizadoras las lecciones que del cine se desprenden, cuando al cine debemos la juventud actual un gran bien: nuestro modo de amar, nuestro selecto comportamiento en el terreno hartado de hacer el amor [...] Indudablemente que nuestros abuelos eran más torpes, menos ocurentes o estaban en palotes en lo referente al arte de enamorar y mantener sus conquistas [...] Y todo, ¿por qué? [...] es indiscutible que por falta de escuela [...] El cine es el gran libro iluminado, que con sus imágenes, nos muestran un exquisito y delicioso aprendizaje [...] Hoy cualquier mujer podrá vanagloriarse de lograr la atención y el cariño del hombre elegido, si sabe poner en práctica una mirada candorosa a lo Norma Shearer o misteriosamente comprometedora a lo Marlene Dietrich [...] Y más tarde sabrá besar, besaré con fruición y deliciosamente, como ellas besan, y languidecer como ellas languidecen en brazos de sus galanes [...] El cine y sus astros son nuestra guía incomparable para conseguir gustar, atraer y sugestionar por medio de pequeños y, al parecer insignificantes detalles [...] el cine, es además de otras innumerables cosas, escuela universal de amantes [Tuñón, 1995: 114].⁹

Para estas fechas, la industria filmica nacional también contaba con dos componentes clave para garantizar sus éxitos en taquilla: las fórmulas genéricas como el melodrama, la comedia ranchera, el melodrama prostibulario y familiar, y un *star system* reconocido de forma popular.¹⁰ Sin embargo, estaba haciendo falta poner a la ciudad en el escenario filmico y a un personaje central del trasfondo social, que mostrara también el

⁹Nota extraída de anónimo (1936), “El cine como escuela de amantes”, en *Cine Gráfico*, 13 de mayo: 5.

¹⁰Vale hacer la aclaración que aún siendo la Época de Oro del cine mexicano, éste nunca logró desarrollar, como las *majors companies* de Hollywood, una integración vertical entre exhibición-distribución-producción.

lado oscuro de esta vida urbana. La urbe tiene un repertorio de imágenes y mitos que significan afiliaciones sociales, sentido de pertenencia y, en el caso del cine, determinadas percepciones culturales.

El corpus de películas que son clave para el estudio de las especificidades y derivaciones de la mujer fatal en el marco del cine mexicano no es reducido. Tan sólo entre 1945 y 1949 sobresalen más de una treintena de títulos, de entre los más importantes se pueden citar los siguientes: *Doña Bárbara* (1943), *Las abandonadas* (1945) y *Víctimas del pecado* (1945), dirigidas por Emilio El Indio Fernández; *La mujer sin alma* (1943) y *La devoradora* (1946), de Fernando de Fuentes; *La mujer de todos* (1946), de Julio Bracho; *La diosa arrodillada* (1947), de Roberto Gavaldón; *Susana* (1950), de Luis Buñuel, y *Aventurera* (1949), de Alberto Gout.¹¹

El seguimiento que el cine mexicano hizo de la industria hollywoodense y la caracterización de las mujeres fatales guarda similitudes, sin embargo, hay notables diferencias. Por ejemplo, la mayoría de los relatos filmicos manejaron una carga mesurada de los cánones estéticos del cine negro, a excepción del mayor logro que hace Roberto Gavaldón en *La diosa arrodillada*.

Si se hace referencia a las fórmulas genéricas, es posible afirmar que del melodrama urbano se transitó al “prostibulario” y “arrabalero”, en los que predominaba la representación de las mujeres “caídas y manchadas”, quienes luego se convirtieron en damas “seducidas y abandonadas”, para culminar en la representación más perversa: “las devoradoras de hom-

¹¹ Es relevante señalar que la mayoría de las películas fueron dirigidas por autores con un historial importante, como fue el caso de Fernando de Fuentes, quien se encargaría en 1936 de instaurar la fórmula genérica del melodrama y la comedia ranchera, con el clásico que internacionalizó al cine nacional, *Allá en el Rancho Grande*, y que además fue el único director que logró plasmar en la pantalla grande una visión crítica de la Revolución mexicana, con su trilogía: *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1943) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). O bien, Roberto Gavaldón, uno de los directores mexicanos que se aventuraron a experimentar con las posibilidades estéticas y de tono que el cine negro instauró como canon a seguir, y quien, no obstante, logró una filmografía de 103 títulos; *La diosa arrodillada* es considerada una de sus mejores películas.

bres”. En relación con sus atributos físicos, las “diosas del mal” mexicanas portaban otras características muy diferentes a las divas hollywoodenses: una belleza natural, tez morena, ojos grandes y de mirada fuerte, labios sensuales y una gran mata de pelo largo. El filme *Doña Bárbara* es una obra precursora que establece el personaje y la apariencia de “la devoradora”.

Las representaciones femeninas de la Eva / virgen pueden ser examinadas también como un intento de dar una razón a la mujer trabajadora, cuya posición social y poder económico desafiaba la tradicional posición de superioridad del hombre. Sin embargo, este esquema moral venía siendo el mismo que constituía a las madres. Los personajes femeninos de estos relatos fílmicos al convertirse en la mala o la perversa, aquella que abandonaba el núcleo familiar para ser sujeto económicamente activo, colocaban a las mujeres como una amenaza para la ideología patriarcal.

Hay una transición importante en la conformación del estereotipo de la mujer fatal, su antecesora es la prostituta en *Santa*,¹² una pueblerina inocente que luego de ser engañada por un militar se convierte en la mujer manchada del pueblo, que debe buscar su futuro en la ciudad como prostituta, para luego morir sin pena ni gloria. Otro clásico del melodrama prostibulario es *La mujer del puerto* (1932), de Arcady Boytler, en el que Andrea Palma se convierte en una copia consciente de Marlene Dietrich.

La fichera en los cabarets de las películas de la década de 1940 es todavía descrita como una mujer buena, forzada a llevar una mala vida por las circunstancias que escaparon a su control. Estas representaciones fílmicas tenían un esquema: eran féminas con una doble vida para enfrentar las carencias y conflictos económicos. La fuerza estética que sostenía estos cánones se expresaba mediante la alternancia de la luz y la oscuridad, el bien y el mal. El mundo nocturno del cabaret frente a los internados con cuartos iluminados, donde el humo de los cigarrillos, el

¹²El argumento de este filme está basado en la novela homónima escrita en 1903 por Federico Gamboa. *Santa* (1918), en la versión muda de Luis. G. Peredo, se convertiría en el primer melodrama prostibulario del cine mexicano y fue llevada a la pantalla otras tres veces: 1931, 1943 y 1968.

alcohol y la prostitución no podían irrumpir.¹³ Esta doble vida es la excusa perfecta moral para la existencia de las ficheras y prostitutas. Luego vinieron las mujeres devoradoras, descritas muy bien por el crítico de cine Jorge Ayala Blanco, quien las calificó como:

vampiresas despiadadas y vengativas, sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina: esclavistas, bellas e insensibles; supremos objetos de lujo, hienas queridas; hetairas que exigen departamento confortable y cuenta en el banco para mejor desvirilizar al macho [1968: 145].

La correspondencia de los atributos de las mujeres devoradoras que señala Ayala Blanco es lo más cercano a los ideales femeninos que persiguen las dos protagonistas de los filmes por analizar.

Análisis

Para elaborar una argumentación de por qué las mujeres fatales del celuloide derivaron en un canon de moralidad y redención para la sociedad mexicana de la década de 1940, se analizan las dos cintas seleccionadas: *La diosa arrodillada* y *La devoradora*, acudiendo a los siguientes componentes: la construcción narrativa de cada filme; la imagen y posición que guardan los personajes femeninos en la construcción de la narrativa filmica; los elementos estéticos que reconstruyen la imagen de la mujer fatal; el significado que tiene la carga de feminidad y sexualidad; la significación que tienen los espacios público y privado donde se mueven los personajes protagónicos, y la representación de género filmica en la urbe moderna.

La devoradora y *La diosa arrodillada* son las películas en las que la sonorenses María Félix logra hacer las mejores interpretaciones de mujer

¹³ Dos clásicos de estos melodramas arrabaleros son *Salón México* (1944) y *Las abandonadas* (1945), ambas dirigidas por Emilio El Indio Fernández.

fatal.¹⁴ Ambas fueron éxitos de taquilla en su momento¹⁵ y motivo de gran escándalo social, sobre todo la segunda por el histórico beso de los amantes protagonistas.¹⁶ En su corte narrativo, ritmo y factura tienen marcadas diferencias. Roberto Gavaldón, en la dirección de *La diosa arrodillada*, demuestra el oficio para crear extraordinarias puestas en escena y exaltar los prodigios que un buen manejo de la fotografía en blanco y negro puede generar, favorecido con el ojo maestro de Alex Phillips. Pero atendiendo a su lógica narrativa, Gavaldón logra tener al público cautivo con una historia rebuscada por más de una hora y media. Por su parte, Fernando de Fuentes apoya su relato filmico en una buena economía narrativa y una actuación excepcional de María Félix. La gran diva del cine mexicano en este filme se convierte en una verdadera “devoradora” de hombres: al cabo del primer bloque ya se sabe que su único deseo es convertirse en una viuda millonaria, para luego gozar de su herencia al lado de su amante.

Ambos relatos narran historias de triángulos amorosos, de relaciones fatídicas entre mujeres jóvenes, seductoras y poderosas, y hombres mayores y pudientes.

La historia de *La devoradora* se centra en Diana (María Félix), una mujer adulta y huérfana que vive como princesa acompañada de su

¹⁴La Doña, como mejor se le conoció a María Félix, tiene en su haber 49 películas, de entre las cuales los principales roles con los que logró la mayor identificación de público fueron aquellos que la vincularon con papeles de mujer fuerte y devoradora, así como figura central en algunos de los melodramas revolucionarios más populares, tales como *Enamorada* (1946) y *Río Escondido* (1947), ambas de Emilio El Indio Fernández.

¹⁵*La devoradora* se estrenó el 14 de enero de 1946 y se exhibió por seis semanas en el cine Chapultepec de la ciudad de México. Por su parte, la producción de *La diosa arrodillada* fue una de las más costosas, con un millón de pesos; se estrenó el 10 de febrero de 1947 y se exhibió de manera simultánea en los tres cines más populares de la ciudad de México: Savoy, Chapultepec y Palacio, durante una corrida excepcional de nueve semanas consecutivas.

¹⁶Antes y después de su estreno, la película fue motivo de severas críticas y censuras de toda índole. En el artículo citado de Julia Tuñón (1995), a propósito de este filme, se hace toda una relatoría de los hechos acontecidos.

doncella, y de quien se enamoran tres hombres a la vez: Adolfo (Julio Villarreal) es el hombre mayor millonario, quien cae rendido a sus pies y le propone matrimonio; Pablo (Felipe de Alba) es el joven galán a quien no se le ve más de cinco minutos en la película porque se suicida frente a Diana, y Miguel (Miguel Iturbe) es el sobrino de don Adolfo, quien termina más espinado que ninguno otro.

En *La diosa arrodillada* desde los primeros minutos en pantalla, Raquel Serrano (María Félix) y su amante, el millonario Antonio Ituarte (Arturo de Córdoba), casado con Elena (Rosario Granados), una mujer bella, refinada y enferma, advierten de su pasión adúltera y desenfrenada.

Los arrebatos y perturbaciones de Antonio comienzan cuando decide regalarle a su esposa, de aniversario de boda, la escultura de la *Diosa arrodillada*, cuya modelo es Raquel. A partir de ese momento, la escultura instalada en el jardín central de la residencia de la familia Ituarte se convertirá en el símbolo de la perdición y la muerte. Elena muere de manera “misteriosa” al final de la gran celebración. Raquel, luego de pasar una temporada de cupletista, manipula a Antonio para que se case con ella, y al poco tiempo, en vísperas de su viaje a Nueva York, la policía lo encuentra sospechoso de la muerte de su primera esposa. El atormentado hombre termina suicidándose, justamente antes de que Raquel le pueda dar la buena noticia de que la ley lo declaró inocente.

¿Ideales de feminidad y masculinidad?

La construcción de los personajes femeninos, independiente de cada una de las tramas, son los ejes centrales del drama; en ambos casos María Félix, investida de atributos y virtudes que la capitalizan, de manera física y sexual, sabrá ponderar su imagen de “mujer fatal”.

En *La devoradora* se enaltece su poder en el primer diálogo entre Miguel, el cardiólogo recién llegado de los Estados Unidos, y el secretario de su viejo y enfermo tío, quien lo pone al tanto del próximo casamiento de don Adolfo con Diana: “Es de esas mujeres que van por la calle y todos se quedan mirándola”. La imagen cinematográfica de Diana es una fija que la cámara muestra en medio de los dos caballeros; a

partir de un acercamiento lento se aprecia su rostro enigmático y bello, y enseguida añade el sobrino: “Una mujer como ésa y casada con un viejo”. El rostro de Diana está cargado de brillantez y languidez ingenua que se potencializa ante el espectador; cuando se escucha decir al secretario: “La muchacha se ha quedado sola en el mundo”. Miguel toma la foto mientras la cámara se va acercando hasta iluminar la pantalla con el rostro de la gran Diva mexicana. Luego, el corte lleva a un plano general de Diana vestida con un traje sastre negro, el cuerpo erguido, pero a la vez sumiso, sentada al lado de don Adolfo, y en primer plano, en el extremo izquierdo, un ramo de alcatraces, como guiño de pureza de la protagonista. Mediante un plano medio de la pareja se atestigua la propuesta de matrimonio que le hace don Adolfo a Diana. La reacción de ella frente a esta declaración es de recato y le ruega al viejo esperarse para guardar el luto de la reciente muerte de su padre. Diana suspende el diálogo con candidez y sumisión. Instantes después ya tiene puesto el anillo en la mano y le planta a Adolfo un discreto beso en la boca. Aparece de forma intempestiva la servidora doméstica, quien anuncia la llegada de Pablo Ortega, la segunda víctima masculina. Diana sale a pedirle que se retire. Esta escena se acompaña de un acorde musical que anticipa una fatalidad: el suicidio del joven galán frente a “la devoradora” en el siguiente bloque del filme.

El primer encuentro de Diana con su tercera víctima, Miguel, es muy breve, y no se esfuerza demasiado en pasar de ser una cándida mujer a una calculadora, para que él termine seducido por sus encantos. No obstante, el propósito de Miguel era advertirle que él velaría por el bienestar financiero y la salud de su tío.

Estas primeras secuencias han sido suficientes para mostrar qué tipo de mujer es Diana, y cómo sabrá envolver en sus redes seductoras a los hombres. De la misma manera, el relato ha definido el poco peso dramático que tienen las figuras masculinas, y por qué secundarán a la mujer fatal en todos sus deseos.

La trama del filme cobra fuerza y ritmo cuando se presencia por segunda ocasión la llegada de Pablo, quien reclama sus derechos sobre Diana, ante las negativas de ella, él saca una pistola, la amenaza, ella lo

reta y él se dispara. El cadáver de Pablo marca el toque final de la construcción de este primer bloque de la película.

Las miradas seductoras de Diana se transforman en actitudes poderosas, a tal punto que logra convencer a Miguel de que deben esconder el cadáver de Pablo en un lugar lejano a su domicilio, y que ambos serán sus cómplices.

Una vez que se deshacen del cuerpo y Miguel comprueba los deseos malévolos de Diana, los confronta con ella sin éxito alguno; al contrario, ella los asume de manera cínica y sin pudor. Trastornado y decepcionado, Miguel recurre a la policía para denunciar dónde está enterrado el cadáver de Pablo, y en un acto de desesperación y locura va a asesinar a Diana a su casa, justo cuando “la devoradora” está vestida de novia esperando a su futuro marido millonario. Pocas veces se vio a la Doña en la pantalla grande, tan falsa y con tan poca carga histriónica, como en esta escena final del filme. Sin embargo, el impacto que tiene este momento se debe a la muerte moral del personaje que se esconde en el vestido de novia y el ramo de rosas blancas con los que Diana encuentra su fatal destino.

Los personajes masculinos cumplieron su papel de víctimas del excesivo poder femenino. Al final ellos terminan aniquilados: Pablo muerto, don Adolfo camino al infarto y Miguel encerrado en una cárcel.

En *La diosa arrodillada*, el peso de los personajes femeninos los comparte Raquel con su rival, la fiel, tierna y noble esposa, señora de su casa, conservadora y elegante, que al cabo del primer bloque de la película servirá como catalizador para derrotar a su antagonico. La fragilidad del personaje se acompaña de la amenaza de una enfermedad misteriosa, así como de frases típicas de una esposa abnegada que lucha por conservar a su marido: “Las mujeres siempre intuimos lo que pasará. No te dejaré, yo te cuidaré en tus desvelos”, mismas que provocan los sentimientos de culpa de Antonio y que lo empujan a romper su relación con su amante Raquel. Para luego liberarse en sus escritos privados que conserva en su diario: “Después de una lucha terrible he vencido el deseo, Raquel, el motivo de mi desdicha lo he logrado desterrar de mi vida para siempre”. Empero, a partir de la llegada inesperada de Raquel a la casa de la familia Ituarte, con motivo de la fiesta de su aniversario de bodas,

en un portento de belleza telúrica y engalanada con un vestido negro satinado que ciñe su cuerpo escultural, el director devela las convenciones morales que hay detrás de estas representaciones antagónicas femeninas.

Demetrio, el amigo escultor de Antonio y acompañante de Raquel, la presenta ante la señora Ituarte como la Diosa arrodillada. Elena, nerviosa a la vez que recatada, invita a sus comensales a cenar. Antonio esconde en su rostro la perturbación del encuentro, y no se escapa de escuchar las frases amenazadoras de Raquel: “Te recuerdo que conmigo no hay términos medios, te entregas o te destruyes”. Fuera de control, Antonio se va a su estudio-laboratorio, toma una dosis de veneno y la vierte en una copa, momentos después se ve a Elena caer en el suelo en medio del salón de fiesta. La siguiente imagen de un encabezado de periódico da cuenta de la muerte de la señora del distinguido empresario Antonio Ituarte. En otra primera plana de un diario capitalino se reporta que la famosa modelo Raquel Serrano viaja a Panamá para iniciar una nueva temporada de cupletista.

Aquí se acaba el conflicto amoroso de la pareja, para dar paso a los dos últimos bloques de la película, en los que después de constatar el tormento y sufrimiento de Antonio, se le observa regresar a los brazos de su amante, quien ahora sí logrará tenderle sus redes y seducirlo para casarse. Convertida en la señora Ituarte, el capital sexual de Raquel se reviste de elegancia y sobriedad. Los escenarios íntimos se cambian por escenarios colectivos, donde ambos estarán siempre acompañados. Recupera fuerza dramática una segunda figura masculina antagónica, Nacho, amigo de Raquel, una especie de “agente artístico”, quien al no verse beneficiado de manera económica de la fortuna de la nueva señora Ituarte, consigue, con falsas pruebas, culpar a Antonio de la muerte de Elena. Entonces la Diosa arrodillada cae consumida de dolor a los pies del cadáver de Antonio.

En estos ejemplos se pueden advertir los momentos clave en que estas mujeres fatales ejercen su poder femenino, y cómo se convierten en una amenaza a la ideología patriarcal, para finalmente terminar como personajes perdedores y derrotados por la fatalidad o la muerte. Otro significado que se deriva del exceso de feminidad y capital sexual de las

mujeres fatales es que pasan a ser meros objetos de deseo y placer erótico aparente para los hombres, lo cual no da para mucho más, pues ellas en ninguno de los casos llegan a alimentar sus propios deseos (Hersfield, 1996: 113).

Los espacios públicos y privados

Al constatar que el peso dramático de las mujeres fatales en la trama es central, y cómo reinventan las construcciones tradicionales de género, ahora cabe entender las transgresiones a los espacios donde se mueven y cómo funcionan para fortalecer su dominio visual.

A diferencia de las representaciones convencionales de género femenino que se ubican en espacios privados: casa, alcoba, cocina y sitios públicos familiares, a las mujeres fatales se les ve en espacios públicos designados para el hombre: salones de baile, lujosos restaurantes, tribunales, oficinas. Los espacios privados sólo existen como un reducto social, ellas viven en departamentos muy lujosos, pero solas, hay una ausencia total de familiares, de forma física y simbólica.

De manera muy singular, en el filme *La devoradora* se trastocan los lugares privados destinados a la mujer: la alcoba, la cocina y el baño. Si bien se ve a Diana en su departamento lujoso, en la intimidad de su alcoba, se trata de situaciones que reinventan la tradición: ella acostada sola en su cama, adormilada, luciendo un rostro juguetón, y a donde su doncella le lleva el desayuno y le da de comer en la boca. La exagerada brillantez de este plano, y el resplandor que emerge de su camión satinado, evocan las típicas escenas de las diosas hollywoodenses como Joan Crawford. También se le aprecia en el baño, donde sólo puede entrar su sirviente, y desde donde se observa de manera muy difusa su silueta desnuda.

En estos espacios privados solamente hay lugar para ellas, ninguno de sus hombres tiene cabida. Detrás de estas puestas en escena exageradamente femeninas se esconde una situación peculiar: las mujeres fatales son las “diosas del amor”, su sexualidad está marcada por sus atributos corporales y el poder que tienen para atraer a los hombres, pero no pasa de ahí, sus relaciones con los hombres nunca culminan en un acto amoroso visible.

El departamento de Diana es su espacio privado y de poder, ahí operan sus virtudes de mujer “devoradora” para los fines que ella persigue, pero ahí yace también la fatalidad y la muerte. En el vestíbulo de su departamento recibe el anillo de compromiso de don Adolfo, en el recibidor se suicida Pablo, y en la puerta de su casa, ella recibe la muerte.

La presencia femenina en lugares públicos como los salones de baile se justificaba cuando ellas están acompañadas de caballeros decentes, y no eran los escenarios oscuros y llenos de humo donde se daban cita las ficheras o rumberas, sino luminosos y elegantes salones donde se daban cita los matrimonios de la alta sociedad. Diana justifica su entrada a un salón de baile porque va acompañada de Miguel y don Adolfo, y porque es ella quien propone asistir a este sitio para hacerse lo más visible posible, justo esa noche de la desaparición del cadáver de Pablo. Este recurso, narrativamente hablando es muy vano, y en nada apoya la intensidad dramática. Funciona para exponer la belleza y los encantos seductores de “la mujer devoradora”, y abrir un espacio social a los amantes.

En *La diosa arrodillada* los espacios privados son la casa del matrimonio Ituarte y el departamento de Raquel, y ambos conservan sus significados tradicionales. El único lugar donde se ve a Elena es en la lujosa residencia de los Ituarte, ella nunca está en la calle, y como dama de la alta sociedad capitalina se limita a dar órdenes a su servidumbre y organizar soberbias veladas. O bien, a esperar la visita rutinaria de su médico. En cambio, Raquel aparece en su espacio privado en su papel de amante, y en casi todo el filme se le ve en muy pocas ocasiones habitándolo. A ella, en su calidad de mujer fatal, se le permite visitar los estudios de escultores, los escenarios artísticos e, incluso, interrumpir una junta de consejeros empresariales para presentarse como la “prometida” de Antonio Ituarte.

Los escenarios de oficinas lujosas, despachos, delegaciones de policía y las calles de la ciudad están designados sobre todo para los hombres.

Estética y modernidad

Con respecto al dominio de la composición visual, la iluminación y los movimientos de cámara, hay marcadas diferencias entre ambos filmes.

Pero esto no quiere decir que en la inserción misma de los relatos pierda fuerza el personaje protagónico femenino, ya que la Diva mexicana ilumina con su rostro poderoso cada toma. Las diferencias se encuentran en el sentido estético que cada director decidió imponer.

Roberto Gavaldón poseía un refinado sentido de la estética visual que le ayudó a crear inquietantes imágenes cinematográficas, y en *La diosa arrodillada*, apoyado de la maestría del fotógrafo Alex Phillips, logró momentos de gran fuerza plástica, y supo capitalizar muy bien las virtudes del blanco y negro. A decir de Ariel Zúñiga:

El arte de Gavaldón es esencialmente el de la repetición. Cineasta elegantemente austero, casi abstracto, con un tono enigmático; su cine tiene mucho que ver con el cine negro norteamericano, pero es esencialmente nuestro eterno espejo de obsidiana con el filmico [citado en Ramón, 1994: 58].

En este sentido, las apreciaciones de Schrader, al subrayar que en la estética del cine negro dominan cualidades de tono, resultan palpables en esta película de Gavaldón. A partir del momento en que la escultura de *La diosa arrodillada* entra en la casa de Antonio se convierte en metáfora del “cuerpo del pecado”, y se reviste de una fuerte carga erótica y malévola.

Una de las secuencias más reveladoras de esta estética es cuando se ve a Antonio en una noche de tormenta, observando embelesado la escultura en el centro de su jardín, los acordes musicales se intensifican, la lluvia cobra fuerza, el viento silba de manera fuerte, la hojarasca se une a los sonidos estridentes, y una descarga eléctrica se encarga de iluminar el cuerpo voluptuoso y desnudo de Raquel esculpido en piedra blanca. Antonio está inmóvil y empapado con su mirada fija en su Diosa Arrodillada, a él lo observa su esposa desde una ventana del segundo piso de la casa. El juego de miradas se colapsa en una elipsis que lleva al espectador a una escena de día en el interior del estudio de Antonio, él duerme sobre su escritorio, cuando abre sus ojos lo único que domina su vista es la escultura, estática pero ostensible en todo su alrededor más próximo. Esta secuencia es clásica de la estética del cine negro, en el que

el trabajo de cámara y la puesta en escena están por encima de la acción física actoral.

En la película de *La devoradora*, la composición visual se centra sobre todo en los acercamientos al rostro de Diana, para llenarla de luz, candidez e ingenuidad. No es sino a partir de la escena en que Diana, don Adolfo y Miguel se lanzan a la aventura de enterrar el cadáver de Pablo, que se revierte toda luz y atmósfera íntima para trasladarse a un tratamiento visual oscuro y perturbador, del que se tiñe de manera muy moderada este bloque final del filme.

La música cumple otra función dramática primordial. En la secuencia donde están Diana, don Adolfo y Miguel en el salón de baile, imagen y sonido revisten de fuerza el capital sexual de Diana. El bolero de la “Aventurera” que interpreta el cantante de la orquesta y los cruces de miradas seductoras entre Miguel y Diana resignifican la verdadera identidad de género de “la devoradora”, revestida del encanto de su rostro malicioso y su mirada prendida de los ojos de Miguel. En la secuencia final y al tenor del mismo bolero, Diana y Miguel se encuentran uno frente al otro, ella vestida de novia, él perturbado y enloquecido portando un arma que acaba con la futura esposa de su tío. Seguimos escuchando la premisa del tema musical de Agustín Lara: “vende caro tu amor, aventurera”, mientras la cámara recorre el cuerpo tendido de ella, con el ramo de flores blancas pegado en su pecho; a Miguel se le ve cabizbajo y derrotado, esperando que los agentes de la policía lo apresen. Cabe señalar que la iluminación y los espacios abiertos que predominan en *La devoradora* otorgan un sentido mordaz y satírico al filme. No hay lugar para los escenarios turbios, la perversidad de la protagonista se esconde detrás de la blancura de su vestido de novia. Las huellas de la belleza arrolladora, sensual y maligna que se estuvieron apreciando se desdibujan frente a un rostro angelical. La muerte de Diana vestida de novia es la consumación perfecta de la moral que encierran estas películas.

La presencia de la modernidad del México de la década de 1940 se manifiesta a partir de las primeras escenas de ambas cintas. En *La devoradora* con la llegada del triunfante doctor Miguel que regresó del país vecino con un nuevo título, marcando además la brecha generacional con

su tío don Adolfo, un prestigiado y millonario abogado de la vieja guardia. Diana pertenece al sector social que transitó de la posición alta a la media, es huérfana, y por lo poco que se sabe de su familia, su padre la dejó sin herencia alguna. El perfecto pretexto para que ella busque conseguir una buena posición económica mediante sus atributos femeninos.

Por su parte, en *La diosa arrodillada*, la modernidad y el progreso se exponen en las primeras escenas aéreas desde donde se aprecian las dos torres de la catedral de Guadalajara, y la entonces entrada a la ciudad, los Arcos de Vallarta. Luego se pasa al lujoso departamento de Raquel, desde el que se sigue apreciando una extraordinaria panorámica de la ciudad, teniendo como primer plano una escena candente en donde los amantes se dan el beso apasionado que generó tanta polémica en su tiempo.

La vivienda de Antonio, digna de su estatus y profesión, es la típica residencia al estilo de las lujosas casas de la colonia Polanco, con un portento y derroche de arquitectura neoclásica, muebles de la época y un lujoso despacho, el lugar de visión dominante que recalca los momentos dramáticos y turbios del relato.

En ambas películas circulan por las habitaciones mayordomos, choferes, amas de llave y toda una fila de servicio doméstico. El doble discurso de modernidad y tradición se finca en la moral de cada uno de los personajes femeninos. En *La devoradora*, al principio y al final del filme, resignifican la petición de matrimonio y la muerte de la novia con una fuerte carga moral, en la que se inscribe el discurso que advertía a las mujeres las posibles fatalidades que les podían suceder si trastocaban los cánones de la tradición.

Poder sexual, gracia y belleza terminaban siendo una amenaza a la supremacía de la familia nuclear y, por ende, seguir los pasos de una devoradora Diana o una escultural Raquel se podía concebir como una perfecta advertencia.

TERCERA PARTE
REHACER



La imagen de las mujeres en postales de la primera mitad del siglo XX en México y su relación con la identidad y la afectividad

Zeyda Rodríguez Morales

Este trabajo fue posible gracias a la generosidad de Joel Ayax Rodríguez, mi papá, quien guardó celosamente la caja de postales. A él también va dedicado

Puntos de partida

Una práctica común en México durante la primera mitad del siglo XX fue el envío de postales entre familiares y amigos, para saludarse cuando estaban de viaje o felicitarse por algún cumpleaños o por las fiestas decembrinas. Dentro del conjunto de tarjetas que circularon en la época, se analizan aquellas cuyas representaciones expresan de forma privilegiada la imagen sobre la feminidad, es decir, retratos de mujeres que posan mostrando su belleza.

Estas postales, con sus textos escritos al reverso, abren una ventana a las relaciones afectivas entre remitente y destinatario. En estos dorsos se escucha a las amigas, los familiares y pretendientes.

Ambos discursos (visual y lingüístico) permiten reconstruir, en alguna medida, la retórica visual sobre las mujeres, su representación social y la significación de las relaciones afectivas que, desde lo privado, transitan hacia lo público, definiendo estereotipos sociales y una estética corporal, gestual y expresiva.

Sentido del análisis fotográfico

Se parte del principio de que las fotografías no son la realidad, sólo una manera de mirarla, lo cual implica destacar algo dentro del conjunto de lo visible que muestra a otros lo que se ve y le imprime la interpretación sobre “lo real” que construye quien toma la imagen. Dicha interpretación incluye una visión del mundo y de las personas, de las mujeres y los hombres; una postura ética, de lo bueno y lo malo, y otra estética, de lo bello y lo feo.

Las fotos de cada época histórica y en cada cultura muestran lo “fotografiable”, que en cierto sentido define un deber ser y un deber parecer. Por eso, para conocer una sociedad, son útiles las imágenes que realizan los sujetos que la habitan.

Las fotografías exponen aspectos de la cultura que no necesariamente están escritos en forma de textos consultables. Sobre algunos de estos aspectos las palabras pueden decir poco: atmósferas, ambientes, gestos y formas de mirar de quienes habitan un cierto espacio en un determinado tiempo.

Algunos autores han llamado a esto la sensibilidad de la época o su estilo particular. Para Montserrat Galí, el estilo es una combinación de formas y temas elaborada por el grupo que lo sustenta, la expresión de su forma de vida, de su concepto del mundo, un sistema de emociones (2002: 21-22).

Sobre el material

Para hablar de los retratos de mujeres en la primera mitad del siglo XX en México, se parte de una muestra no representativa de postales. Al husmear en los papeles que guarda mi padre de su familia, encontré una caja de zapatos con un cúmulo de postales enviadas desde 1913 y hasta la década de 1980, que encerraban una variedad temática enorme.

Se clasificaron por temas: lugares de México, sitios de otros países, desfiles y bailes de disfraces, tarjetas de felicitación por navidad y año nuevo, cumpleaños, fotos de escenas familiares, etcétera. Entre éstas se separaron las postales con representaciones femeninas, todas ellas ubi-

cadras entre las décadas de 1910 y 1950, reuniendo un total de 28. El corte temporal elegido obedeció al hecho de que la imagen femenina a partir de 1960 cambió de manera radical debido a los importantes movimientos culturales de ese periodo que transformaron los estereotipos (Rodríguez Morales, 2007).

La representatividad de este corpus no es estadística, ni tampoco se eligió por la densidad significativa de las postales que forman parte del grupo. El criterio que valida su estudio es que constituyen un acervo reunido por personas comunes, sin ningún interés más allá que el afectivo, quienes reunieron misivas a lo largo de algunos años de su vida, intercambiadas con sus contemporáneos: familiares, amigas y alumnos, reuniendo en un microuniverso una muestra del universo posible. Este conjunto de postales fueron conseguidas en el mercado, en poblados de Jalisco a los que sus habitantes tenían acceso, al igual que cualquier otro individuo con su poder adquisitivo. Se está hablando de capas medias. En ese sentido, es posible que cualquier otra persona de la época pudiera haber conformado una colección similar a ésta.

La primera impresión al observar estas imágenes de mujeres es el evidente parecido entre todas ellas: mismos gestos, disposición del cuerpo, maquillaje, peinado, forma de mirar, etcétera, que apenas variaban con el paso de los años.

Son retratos de mujeres desconocidas, bellas, ataviadas con atuendos elegantes o disfrazadas. Las primeras presentan vestidos a la moda, acompañadas con flores en las manos o prendidas a la vestimenta. Las segundas aparecen como personajes griegos o vestidas de españolas, gitanas con o sin instrumentos musicales, acompañadas de jarrones, flores, espejos, junto a un caballo o con palomas.

Resulta curioso que en la clasificación hecha por Carlos Monsiváis de las postales de la época no mencione éstas de mujeres bellas. Este autor dio cuenta de tarjetas románticas en las que aparecen parejas abrazadas, otras contenían letras de canciones de moda, divas y *vedettes* de México, paisajes, monumentos y edificios, héroes y políticos, fenómenos (seres mutilados, idiotas) y diversos tipos populares (mendigos, peones, indígenas) (1982: 12).

Las muestras de este corpus no son fotografías de las mujeres que hicieron uso de ellas, como sucedía con aquellas imágenes conocidas como “tarjetas de visita”¹ que mandaban realizar a algún estudio fotográfico las familias de clases acomodadas para regalar como recuerdos. Tampoco se trata de postales de corte pornográfico.²

Son tarjetas sin autor, si acaso un pequeño número o sigla tal como: Dédé, París, P.C. París, Impresa en Italia, REX, NPG, Weco o Amag. En ese sentido, su autoría es social, es decir, es la mirada de una época. Se trata de bienes de consumo cultural estandarizado, reproducidos en grandes cantidades. Eran compradas para enviar como tarjetas de felicitación o dar saludos o mensajes en forma de carta en su parte posterior. Ninguna de ellas fue enviada por correo postal, pues no poseen timbre alguno, todas ellas fueron entregadas de mano en mano.

Su tamaño es de 8.5 por 13.5 centímetros. En el reverso presentan una línea vertical al centro que divide dos espacios: en el derecho aparece en la mayoría de ellas un pequeño cuadrado en la parte superior que señala el lugar para colocar la estampilla postal, abajo de éste se delinean cuatro líneas para los datos del destinatario. La parte izquierda está en blanco para dar cabida al mensaje. Algunas contienen la leyenda “Made in France” sobre la línea vertical en letra pequeña. En otros casos dice: (Printed in Italy) “Fratelli Diena Torino” (Imprimé en Italie). Otras incluyen más textos: *Post Card, Correspondence, Address y Place Stamp Here*. Unas más enuncian *Printed in Germany*. Es evidente, por estos datos, que las imá-

¹ Véase Rojas Martínez (1997) y Massé Zendejas (1999).

² “En las fotos se consuma lo propuesto por el teatro y el cine, la imagen femenina como algo independiente de las mujeres reales, la abstracción que confirma la calidad del objeto tasable cuya misión es agradar y causar esa plusvalía del placer que es la excitación. En las postales francesas y alemanas que inundan México en las últimas décadas del Porfiriato, los decorados de bosques y edificios clásicos, de falsos arroyuelos y velos flotantes, de cisnes de yeso y cojines orientales, aseguran que esas mujeres desnudas, seleccionadas con esmero se solazan en las ventajitas dobles de civilización y naturaleza y se abandonan a la cámara no tanto por perturbar, sino por dejar constancia de cuán amable (por fantasmagórico) es lo alejado de la virtud y el decoro” (Monsiváis, 1988: 25-26).

genes expresan estereotipos femeninos occidentales y fundamentalmente europeos.

Por lo que dicen los textos de su parte posterior, fueron postales en su gran mayoría compradas por mujeres para regalar a otras mujeres, portadoras de mensajes entre amigas, familiares, alumnos y alumnas, y sus profesoras, con motivo de felicitación de cumpleaños o para enviar mensajes. De manera excepcional los hombres formaron parte de este intercambio.

Del total de las postales, los remitentes y destinatarios fueron los siguientes:

<i>Remitentes y destinatarios</i>	<i>Total de las postales</i>
Postales de una amiga a otra	15
Postales de un hombre a una mujer	5
Postales de alumnos a su maestra	4
Postal de una mujer a un hombre	1
Postales enviadas entre parientes mujeres	2
Postales con texto rayoneado por lo que es ilegible	1
<i>Total</i>	28

Los remitentes son diversos, pero las destinatarias son en su gran mayoría la profesora Ignacia Brambila, llamada Nacha o Nachita, y la profesora María Concepción Brambila, llamada Concha, ambas hermanas residentes del pueblo El Limón, en el municipio de Autlán, Jalisco. También aparecen, aunque en mucho menor número, postales dirigidas a las señoritas Antonia Lima, María Velasco González, Rufina Morán y Julia o Julita, todas ellas de la población de El Grullo, Jalisco.

Las hermanas Brambila no se casaron y tenían relación cercana con diversas amigas, algunas de las cuales vivieron con ellas en un uso de la época que recibía el nombre de “recogidas”. Al ser empleadas de una escuela y ocupar incluso la dirección de la misma, obtenían un salario digno y formaban parte de la clase media.

Su perfil parece coincidir con el de muchas mujeres de las primeras décadas del siglo XX, que fueron las primeras en realizar estudios normalistas, dedicarse a la docencia y ocupar cargos administrativos dentro

de estas instituciones. Como describe en su estudio Gabriela Cano, casi todas ellas permanecieron solteras, pues de acuerdo con la mentalidad de la época “las actividades intelectuales absorbían buena parte de la dosis de energía de las mujeres, misma que de acuerdo a las leyes de la naturaleza, debería invertirse en la función biológica de la maternidad” (1995: 17).

Dentro de la Ley de Relaciones Familiares, emitida en 1917 y vigente hasta mediados de la década de 1970, se establecía como obligación de las mujeres atender los asuntos domésticos y el cuidado de los hijos, por lo que “parece comprensible que las profesoras antes mencionadas³ hubieran permanecido solteras” (*ibid.*: 24).

El poder de las fotografías sobre las mujeres

Se está de acuerdo con Peter Burke cuando dice que “las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas” (2001: 17). Cabría agregar que ese poder se extiende a la vida privada de las mujeres en el pasado y el presente.

El hecho de que se trate de tarjetas postales, es decir, de imágenes reproducidas para vender, lejos de disminuir su valor estético, al multiplicarse, aumentan el aura de la representación femenina, pero sobre todo, le dan un carácter canónico.

Las postales analizadas jugaron un papel en la conformación de una memoria estética (El-Ibiary, 2007) sobre la belleza femenina, es decir, constituyeron un marco para la memoria, definieron las formas de recordar y olvidar las caras de las mujeres de la época. Así, se convirtieron en iconos que sintetizaron los significados tejidos alrededor del concepto “mujeres bellas”. Algo semejante a lo que afirma Burke en relación con sucesos históricos, “en la época de la fotografía, el recuerdo de determi-

³El estudio de Gabriela Cano se dirige a las profesoras Luz Vera, Carmen Ramos, Eulalia Guzmán, Elena Torres, Paula Gómez Alonso y Adriana Corral, todas ellas mujeres que desarrollaron una actividad profesional remunerada en la capital del país durante las primeras décadas del siglo XX.

nados acontecimientos ha venido asociándose cada vez más estrechamente con su imagen visual” (2001: 177).

Este poder de las fotografías se relaciona de forma estrecha con la idea de que en el desarrollo de la identidad femenina juega un papel importante la imagen que las mujeres proyectan de sí a los otros, buscan ser reconocidas como mujeres jóvenes o maduras, atractivas y bellas, según los cánones de la época, intentando de ese modo ser “inolvidables”.

Esta proyección identitaria tiene destinatarios diversos: hombres, hijos y, de manera muy especial, otras mujeres. El recuerdo que se puede dejar de uno en los otros se respalda en las propias imágenes fotográficas. De ahí la pose, el verse bien, el destruir las tomas “malas”, no por su baja calidad técnica, sino por no aparecer como a cada quien le place.

En la modernidad, la fotografía, en especial el retrato que sitúa en el centro al sujeto, juega un papel fundamental en el proceso reflexivo que produce la identidad, “esa que está mirándote en el retrato soy yo”. De hecho, el relato sobre la propia biografía se salpica de imágenes que transitan por diversas edades, escenarios, actitudes, conformando un cúmulo de piezas de un rompecabezas personal. Es posible afirmar entonces que el retrato es una herramienta en la producción de la identidad⁴ (véase imágenes 1 y 2).

En ese sentido, estas imágenes poseen un poder especular. Roland Barthes escribió: “mi cuerpo es para mí mismo la imagen que yo creo que el otro se hace de este cuerpo” (citado sin referencia por Massé Zendejas, 1999: 3). La proyección del cuerpo o de la cara hacia los otros es el camino para adquirirlos. En este caso, las postales son los lentes mediante los cuales las remitentes quieren ser miradas y recordadas.

Si se va un poco más allá, se podría sostener que las fotografías para las mujeres funcionan de forma reflexiva a la manera planteada por Harold

⁴El total de imágenes de las postales se encuentran incluidas en el texto, de forma constante se hará alusión a una u otra según el aspecto por analizar, por lo que será necesario un ir y venir de la mirada del lector entre ellas. La frase que las identifica corresponde a una breve descripción que resalta alguna característica evidente y la fecha, en caso de tenerla al reverso, o s.f. cuando no hubo dato disponible.



Imagen 1. Mujer de azul, 1924.



Imagen 2. Mujer con trenzas, s.f.

Garfinkel. Es decir, caracterizarse como mujeres bellas, vestirse, peinarse, pintarse, sonreír y mirar como el canon lo indica las convierte en damas bellas (imagen 3).

De este modo, en una operación de traslación, el adquirir postales de imágenes de mujeres bellas, aunque no sean ellas mismas las que aparecen en la fotografía, pone en funcionamiento la misma lógica. Se valoran los retratos de mujeres bellas, se apropian al comprarlos, se significan al escribir en su reverso y funcionan como espejos para remitentes y destinatarias: “mírame, como yo te veo a ti”, “mírame, como yo me miro a mí misma”.



Imagen 3. Mujer en el espejo, 1929.

Otra manera de dar cuenta de este proceso es desde la perspectiva antropológica. En los retratos de mujeres también es posible ver algo parecido a una “autoetnografía”. Las mujeres se apropian de la imagen construida socialmente para ellas por la moda, la moral vigente, la estética hegemónica, y apegándose a esos códigos, se producen a sí mismas para definirse como sujetos reconocibles por los otros.

Como refiere Mary Louise Pratt, el uso del término “autoetnografía” y “expresión autoetnográfica” hace alusión a

aquellos casos en los que los sujetos colonizados se proponen representarse a sí mismos de maneras en que se comprometen con los términos propios del colonizador [...] La autoetnografía implica más bien la colaboración parcial con el conquistador y la apropiación de su lenguaje [1997: 27-28].

En este sentido, las mujeres se presentan en los retratos en abierto compromiso estético y moral con las restricciones religiosas, la mirada masculina y los imperativos que la moda establecía. Las fotos de las damas conformarían una “prisión estética” a la que ingresan de manera gustosa.

La producción social de una estética

De acuerdo con Pablo Fernández, se entiende por estética como el criterio “que opera bajo las leyes jamás escritas de armonía, consonancia, tacto, gusto, encanto (...) es el modo de ser de las formas y la afectividad, el método que siguen para generarse, evolucionar, transmutarse, corresponderse, sobrevivir y desaparecer” (2000: 15, 81).

Esta lógica no sigue las reglas de las palabras, sino de los sentimientos, de las formas, de las sensaciones que provocan las apariencias.

Tratándose de la estética que gobierna la imagen de las mujeres en las postales, aparecen en ellas elementos que convocan a la afectividad, al agrado, al placer de coincidir con la moral en turno. Contienen una apariencia considerada bella por la manera de peinarse, vestirse, maquillarse, mostrar el cuerpo y posar. También incluyen símbolos femeninos,

como las flores, palomas, música; gestos que destacan las cualidades más deseadas en las mujeres: ternura, delicadeza, amor, paz. Todo ello junto constituye lo que Pierre Bourdieu llama la imagen femenina “fotografiable” (1979).

De ahí la importancia de conocer el contexto histórico donde surgen las representaciones, pues hay una estrecha relación entre éstas y la manera en que se percibe la realidad, es decir, las imágenes expresan las formas que la percepción de la época es capaz de significar y valorar. Al igual que las fotografías, la percepción no es natural —no se da sólo porque los ojos pueden ver—, sino construida de forma social e histórica: los ojos se convierten en una cierta mirada.⁵

En este caso, lo que se intenta descubrir es esta estructura fundamental común en las postales de mujeres que conforman el corpus.

⁵Un ejemplo de una estética particular es la que descubre Rebeca Monroy sobre las fotos que se hacían las artistas de la época:

Otra forma semejante del retrato de gabinete, pero con un uso social diferente, surgió en 1918 con la Compañía Industrial Fotográfica (CIF). A este estudio acudieron las tiple, vedettes, actrices, actores y divas más representativas de la época [...] Bajo las siglas de la CIF estuvieron las manos diestras de diferentes fotógrafos que aún permanecen en el anonimato. Los acercamientos al rostro procuran dulcificar los gestos y la mirada, de tal modo que sirvan para difundir y preservar la imagen de admiración y encanto generada en el espectáculo. En las imágenes creadas por la Compañía se observa un esquema estético común, planteando —por ejemplo— en las tomas de cuerpo completo que muestran sobreactuadas poses, envueltas en elegantes trajes, entre perlas, plumas, chaquiras, collares o velos. Es notable la actitud de las modelos en posturas románticas, ensoñadoras, con sonrisas socarronas y ojos coquetos. Hay quienes se atrevieron a posar completamente desnudas, conservando algunos rasgos de pudor o de fetichismo cuando aparecen envueltas en velos, sólo con zapatillas o con ciertas miradas típicas dirigidas al espectador. Esas fotos son un juego de luces, de presencias y de realidades que presentan rasgos comunes en las poses, el encuadre y la composición, con fondos y parafernalias neutros que destacan los cuerpos y los rostros. Las formas y estilos adoptados por la CIF respondían en gran medida al uso social de la imagen, la cual iba destinada a satisfacer la imagen idílica de un artista ante su público” [Monroy, 2005: 121].

Parafraseando las palabras de Erving Goffman sobre la foto femenina en la publicidad, se puede afirmar que en estos retratos se encuentra un estilo de comportamiento relacionado con lo femenino, una manera en que los fotógrafos presentan de las mujeres una visión finalmente sesgada y la existencia de reglas de producción escénica particulares de la forma fotográfica (1991: 139).

Metodología

Para realizar el análisis, se consideraron tres dimensiones:

- El contexto cultural de la época.
- La ritualización de la feminidad.
- La connotación de la imagen femenina.

De acuerdo con Burke, se parte de que el significado de las imágenes depende de su contexto social, de las normas o convenciones que rigen la percepción, “el ojo de la época”. Asimismo, la imagen se produce para ser contemplada en un determinado escenario y por unos determinados sujetos / espectadores (2001). En este sentido, es fundamental describir los estereotipos y roles asignados de forma social a las mujeres durante este periodo. Además, hay que describir lo que no aparece, lo que se excluye, el equivalente a los silencios en el discurso oral.

Siguiendo a Goffman, se sostiene que la imagen de las mujeres es producida de manera social; al retratarlas, la fotografía las exagera. No es que la foto “invente” a las mujeres, sino que las muestra en su dimensión más normativa.

Lo que se pretende obtener de la observación sistemática del material es la ritualización que socialmente era vigente, pero exagerada, la hiperritualización, la estructura de la representación que al fotografiarla se sobrerrepresenta. Son las imágenes que “se imaginan”, “se desean”, aunque tal vez no existan.

En concordancia con Barthes, las fotografías de las mujeres tendrían no sólo un mensaje denotado, aquel que contiene la imagen por sí misma, sino también uno connotado, que consiste en “la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho” (1995:16), otorgado por los siguientes elementos:

- El trucaje. Aproximación de forma artificial a cosas o personas.
- La pose. La propia pose del personaje da pie a la lectura de los significados, la cual responde a una gramática histórica.
- Los objetos. Son inductores habituales de asociaciones de ideas o auténticos símbolos.
- Fotogenia. El mensaje está en la misma imagen “embellecida” por las técnicas de iluminación, impresión y reproducción.
- Esteticismo. Cuando la fotografía se convierte en pintura, una composición tratada de forma deliberada por “empaste de colores” la significa como “arte”.
- Sintaxis. Una serie de fotos se puede constituir en secuencia, el encadenamiento de los elementos produce un significado supra-segmental (repetición y variación).

Entre estos elementos sólo se utilizan algunos. Los planteamientos de estos autores es posible sintetizarlos como se muestra en el cuadro:

<i>Dimensiones de análisis y autores</i>	<i>El contexto cultural (Peter Burke)</i>	<i>La ritualización de la feminidad (Erving Goffman)</i>	<i>La connotación de la imagen femenina (Roland Barthes)</i>
Observables	Estereotipos y roles femeninos	Apariencia física: vestido, maquillaje y peinado Gestualidad y expresión corporal: mirada, cuerpo y manos, sonrisa	Objetos que acompañan a las mujeres: trucaje, pose, esteticismo

Análisis de las postales

El contexto cultural de la época: estereotipos y roles femeninos

Ya en otro trabajo (Rodríguez Morales y Collignon, en prensa) se argumentaba que, en el terreno de la vida privada, el siglo XIX dejó su impronta hasta bien avanzado el siglo XX en lo que atañe a modelos de vida, roles por género, instituciones y prácticas en el terreno amoroso mexicano.

Un tema fundamental para observar esto lo constituye la asimilación entre la idea de la mujer y el concepto “ama de casa”, cuyo espacio es el hogar. Alrededor del sexo femenino giraba lo doméstico, a ellas se les concedieron poderes para estructurarlo y mantenerlo, misión compleja que exigía preparación y conocimiento.

Algunos fragmentos de textos de amplia circulación lo manifiestan, tal es el caso del *Diccionario doméstico*, publicado en 1881:

Las madres cuidadosas del buen arreglo de sus casas y del bienestar de su esposo y de sus hijos encontrarán en este libro de consulta el modo más sencillo y fácil de aumentar la felicidad doméstica, procurándoles mil goces materiales, por modesta que sea su fortuna [...] ¿Qué madre no se deleita con ver a su familia gozar del fruto de su trabajo y de sus economías? [Cortés, 1881: V-VI].

En la famosa *Epístola* de Melchor Ocampo, emitida en 1859, se expresa con claridad el papel de las mujeres como esposas:

Los casados deben ser y serán sagrados el uno para el otro, aún más de lo que es cada uno para sí. El hombre cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza, debe dar y dará a la mujer, protección, alimento y dirección, tratándola siempre como a la parte más delicada, sensible y fina de sí mismo, y con la magnanimidad y benevolencia generosa que el fuerte debe al débil, esencialmente cuando este débil se entrega a él, y cuando por la Sociedad se le ha confiado.

La mujer, cuyas principales dotes son la abnegación, la belleza, la compasión, la perspicacia y la ternura debe dar y dará al marido obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo, tratándolo siempre con la veneración que se debe a la persona que nos apoya y defiende, y con la delicadeza de quien no quiere exasperar la parte brusca, irritable y dura de sí mismo propia de su carácter. El uno y el otro se deben y tendrán respeto, deferencia, fidelidad, confianza y ternura, ambos procurarán que lo que el uno se esperaba del otro al unirse con él, no vaya a desmentirse con la unión [1859].

En el *Manual de urbanidad y buenas costumbres* de Manuel Carreño, publicado en 1859, se encuentran las cualidades asignadas para cada sexo:

Las relaciones conyugales son las que exigen mayor suma de prudencia, delicadeza y decoro [...] El hombre de buenos principios se manifiesta siempre atento, afable y condescendiente con la compañera de su suerte [...] La mujer, por su parte, respira en todos sus actos aquella dulzura, aquella prudencia, aquella exquisita sensibilidad de que la naturaleza ha dotado a su sexo [1991: 405-406].

Un buen compendio del concepto sobre la mujer se encuentra en una postal localizada en el Archivo General de la Nación (AGN), fechada entre los años 1908 y 1910, que en su frente contiene el siguiente texto sin autor, llamado “Alfabeto femenino”:

Yo seré:
Amable siempre
Bella como sea posible
Caritativa con todos
Dócil conmigo misma
Erudita en lo necesario
Franca sin pretensiones
Generosa con el menesteroso
Hacendosa en mi hogar

Inteligente sin pedantería
Jovial, pero respetuosa
Luz de mi casa
Madre, no madrastra
Necesaria a los míos
Optimista aunque llueva fuego
Prudente en mis goces
Quijotesca antes que cruel
Refinada sin afectación
Servidora hasta cierto límite
Tierna con quien debo serlo
Ufana de ser quien soy
Valiente para defender mi casa
Yerbabuena de mi jardín
Zalamera con mi dueño (Huerta, 1982: 44).

Como se mencionó antes al hablar de las destinatarias del conjunto de postales del corpus seleccionado, las mujeres buenas no eran cultas, ni trabajaban para sostenerse, sus conocimientos debían reducirse a los saberes domésticos: cocina, bordado o limpieza, a los cuales se añadían algunos otros como declamar poemas, tocar algún instrumento, poseer habilidades para amenizar fiestas y reuniones. Para mediados de la segunda década del siglo XX, la participación de la mujer en el espacio público era de manera clara y explícita rechazada:

la misión de la mujer no consiste ni debe consistir en tomar parte de un modo especial en los movimientos literarios, artísticos, científicos y políticos [...] es eminentemente educacional y todo su poder radica en estas tres fuerzas que forman una sola: la belleza, la ternura y el amor [González Flores, 1917: 46].

Ya bien entrado el siglo XX estos ideales se mantenían, en un texto llamado *La muchacha en el hogar* de 1951, se afirma:

Yo no niego que la mujer pueda desempeñar un bonito papel en academias, oficinas, talleres, etc.; lo que afirmo es que la cultura, la industria y el comercio pueden funcionar admirablemente sin ella; en todos los puestos le puede substituir el hombre. Sólo en uno es esencial; nadie puede sustituirla: el hogar [Enciso Viana, 1951: 15].

Y lo que agrega a continuación ilumina el aspecto que en la imagen de las postales interesa destacar, la sensibilidad de una época sobre la que se construye el estereotipo:

Sin la mujer la llama del llar se apaga, la casa se torna fría, destemplada, hosca, poco acogedora; hasta repele. Falta el *tono suave, amable, templado, del bienestar*,⁶ que no consiste precisamente en un sillón mullido, una cama blanda y una comida exquisita, sino en esa *temperatura deliciosa que penetra invisible por los poros del alma y produce una sensación de desahogo, de satisfacción, de dulzura, de paz* [ibid.: 15-16].

Este estereotipo se aterriza en la concentración simbólica de ciertas partes del cuerpo: “Su *corazón* encenderá el fuego del llar, sus *manos* cuidarán con esmero su sostenimiento, sus *ojos* reflejarán sus luces y sus *labios* sonrientes transmitirán calor dulce, tibio y deleitoso a cuantos se acerquen” (ibid.: 18).

En el análisis que prosigue sobre la apariencia física de las mujeres fotografiadas, esto muestra su fuerza.

La ritualización de la feminidad

Antes de observar las actitudes de las mujeres de las postales conviene detenerse en su apariencia física, su forma de vestir, sus peinados y el maquillaje que utilizan.

⁶Las cursivas son de Zeyda Rodríguez Morales.

La apariencia física

Es importante mencionar como contexto que en los primeros años del siglo XX, alrededor de 1908, desapareció el corsé. Las razones se atribuyeron a cuestiones de salud, por ejemplo, en un texto de 1910, llamado *El hogar mexicano*, dice:

El corsé comprime el tórax, hace la cintura de una estrechez imposible y estorba a las costillas ese movimiento de expansión y reducción que debe verificarse al respirar. Esto impide el movimiento abdominal de la respiración: pues la extremidad inferior de los pulmones se ve encarcelada en un espacio pequeñísimo, y la debilitación de los músculos que sostienen los órganos internos, justamente con el hundimiento de las vísceras superiores, acaban por completo con el vigor del organismo [Rocha, 1991: 132].

Y continúa diciendo, “el sustituto del corsé todavía no se inventó, aunque se necesita urgentemente” (citado en *ibid.*: 133). En ese sentido, las mujeres usaban unas vendas alrededor de los senos que los mantenían en su lugar, en lo que aparecieron los *brassières*

Para 1913, la norteamericana Mary Anne Phelps-Jacobs patentó el brassiere propiciando una imagen femenina más sencilla, comfortable,⁷ “un nuevo *look* en ropa suelta y ligera que le permite moverse con comodidad, agradecido el cuerpo por la libertad adquirida para los tiempos por venir” [Ortiz, 2007: 291].

Sus primeros diseños no buscaban realzar los senos, sino mantenerlos aplastados y pequeños, como aparecerían con claridad en el estilo *flapper*. Este término se utilizó en la década de 1920

⁷Aunque el *brassière* fue inventado en 1907, no fue popular sino hasta la década de 1930 en los Estados Unidos.

para referirse a un nuevo tipo de mujeres jóvenes que usaban faldas cortas, no llevaban corsé, lucían un corte de cabello especial (denominado *bob cut*), escuchaban música no convencional (jazz), cuyos ritmos también les gustaban para bailar. Las flappers usaban mucho maquillaje, bebían licores fuertes, fumaban, conducían, con frecuencia a mucha velocidad, y tenían otras conductas similares, que eran un desafío a las leyes o contrarias a lo que se consideraba socialmente correcto [Flapper: 2009]].

Este estereotipo fue un nuevo modelo de identidad femenina no muy usual en la vida real, pero presente en el imaginario que nutría los sueños de las mujeres reales.

Las flappers iban por las noches a clubs de jazz donde solían bailar de forma provocativa, fumaban cigarrillos con largas boquillas, aspiraban cocaína y tenían citas. Conducían motocicletas y coches (rápidos). Bebían alcohol abiertamente, un acto de desafío en un período de prohibición. El *petting* (relaciones sexuales que no incluían el coito) se hizo mucho más frecuente. Alguna gente incluso organizó *petting parties* donde el *petting* era la atracción principal. Las flappers también llevaban lápiz de labios *a prueba de besos* y mucho maquillaje con collares y pulseras de cuentas. Les gustaba llevar el pelo corto, con un corte *bob cut*, a menudo tiñéndolo de negro azabache o de rubio platino [*idem*].

Cabe resaltar que en las imágenes de las postales no se encuentran rasgos de este concepto estético, ninguna mujer aparece bailando, sólo cuatro de ellas tienen cabello muy corto y en su mayoría presentan los labios coloreados en tonos fuertes, aunque una postal conjunta pelo corto, labios pintados y collar de cuentas. Sin embargo, la actitud corporal de todas dista mucho de esta actitud femenina agresiva y atrevida. Esto es interesante, pues el corpus comprende el periodo de 1913 a 1948, lo cual denota la poca influencia icónica de las *flappers*, seguramente debido a una condena moral. Aun cuando aparecen, como en la imagen 4, han sido

“descafeinadas” y absorbidas por la retórica hegemónica.

En general, aparecen con vestidos de telas vaporosas, al parecer seda, estampados o lisos, sin cuellos, y sólo una abertura en forma de ojal amplio hasta los hombros, o en “V”, sin mangas ni puños, o con mangas largas. La gran mayoría de estos vestidos traen prendida una flor o las mujeres portan un ramillete en las manos.

A pesar de que desde 1920 Coco Chanel generó diversas propuestas para un estilo de vestir más masculinizado y sencillo, como el traje de dos piezas con saco, camisa blanca y falda recta, lo que predomina en estas postales son los vestidos cuya textura se adivina ligera y sutil.

En las imágenes 5 y 6 del corpus seleccionado, sobresalen vestidos de telas gruesas y lisas, con mangas ajustadas a partir del codo hacia la muñeca, que hablan de una moda previa en la que se adivina todavía el uso del corsé y se abultan los senos.

En el segundo caso se trata de manera abierta de un modelo para asistir a algún acto social, una descripción adecuada para él se encuentra en un texto de principios del



Imagen 4. Mujer con sombrero amarillo, 1929.



Imagen 5. Mujer pensativa, s.f.



Imagen 6. Mujer con sombrero de plumas, s.f.

siglo XX, intitulado *El hogar mexicano*, el cual dictaba a las mujeres que para salir a la calle o hacer alguna visita “el traje irá adornado, el sombrero llevará plumas o flores, según la moda o la estación; siendo pegado al suelo el vestido para salir a pie, y de cola cuando se sale de noche” (citado en Rocha, 1991: 131).

Un elemento útil para pensar los ideales del cuerpo y rostro de la época proviene del concepto de ese entonces de mujer saludable. A lo largo de la primera mitad del siglo XX la idea sobre las mujeres se encontraba ligada de manera íntima con su cuerpo, es decir, “la mujer era ‘naturaleza’ y como tal estaba marcada por la ‘naturaleza’ de su cuerpo” (Fuentes, 2002: 202). En ese sentido, el concepto de mujer sana estaba definido por el cumplimiento pleno de sus funciones naturales, es decir, reproductivas, y las afecciones que pudiera tener provenían de desarreglos venidos justamente de esa dimensión de su cuerpo, lo que involucraba lo sexual, hormonal y nervioso. Así, las enfermedades más comunes eran la anemia, histeria y nerviosismo, la primera de ellas debida a la menstruación. Un anuncio publicado en el diario *Excélsior* decía:

Qué pálida ¡¡Pobrecita!! Se mira al espejo y se ve pálida que da miedo; las mejillas como de cera, LOS LABIOS SIN SANGRE, los ojos hundidos y con ojeras. No tiene ánimo para nada, no tiene ganas de comer ni de andar, todo le molesta, sus brazos son flacos y todo su cuerpo languidece... ¡ES LA ANEMIA! [citado por Fuentes, 2002: 200].

De ahí que los labios en las postales siempre aparecen pintados sobre la foto en tonos tinto, púrpura, más intensos que el rojo, mismos que hacen juego

con las flores que acompañan a las mujeres o con los motivos de sus vestidos.

Por lo que concierne a su cabello, éste aparece en algunas imágenes corto, con ondas marcadas, o un poco más largo, con rizos (imagen 11). En el caso del pelo largo, aparece casi siempre recogido en un chongo o prendido alrededor de la cabeza, abultándolo casi en la nuca. Sólo en dos casos aparece suelto, en la imagen de la mujer con el caballo (imagen 26), en la que su cabello asemeja la crin del animal, y en la foto de una dama en sepia, con un velo sobrepuesto, del cual asoman unos rizos (imagen 11). En las postales



Imagen 7. Mujer azul con cintas, 1922.

de mayor acercamiento al rostro (expuestas al hablar sobre la identidad), una tiene dos largas trenzas (imagen 2) y la otra lo tiene recogido en una cola que se bifurca en dos bucles alrededor de su cuello (imagen 1).

Vale la pena mencionar que en otras postales del conjunto aparecen cintas en el cabello, como adorno que asemeja al estilo griego.

También cabe destacar que el tipo étnico de las mujeres del total de las fotos es de raza blanca; no hay huellas de rasgos indígenas o mulatos en ninguna de ellas.

La gestualidad y la expresión corporal

Estos aspectos son muy similares en casi todas las postales del corpus. Por ejemplo, la mirada de la mayoría de las mujeres se dirige hacia el cielo, lo cual denota espiritualidad, contemplación religiosa; otras más miran hacia el suelo, mostrando sumisión, bondad y ternura; incluso hay una con los ojos cerrados. Unas pocas miran a la cámara de frente, otras más miran las flores que llevan en las manos, el agua que corre o la paloma que posa en su mano (véase imágenes 8 y 9).



Imagen 8. Mujer viendo hacia arriba, 1928.



Imagen 9. Mujer con pañoleta roja, 1926.

Parecen tener pena de mirar a quien las mira de frente, el fotógrafo, y su disimulo les provoca una cierta sonrisa apenada, un tanto sonrojada. Este gesto tímido les viene desde el siglo XIX, según dicen Justo Serna y Encarna García Monerris:

excepcionalmente se puede encontrar alguna fotografía en que el retratado sonrío. Cuando así ocurre, es alguna mujer, que parece atreverse a revelar ese sentimiento [...] La sonrisa abierta, franca, desenvuelta, expresa una espontaneidad inadecuada [Serna y García, 2002: 13].

Esta expresividad atemperada, sutil, también se puede entender en relación con la idea de salud. A la enfermedad de la histeria se le asignaban los siguientes síntomas: indignación súbita, sustos, sensación de algo así como una bola en la garganta, risa nada usual, carcajadas y llantos simultáneos, ataques que contorsionan los músculos, dificultad para respirar y piel muy sensible (Fuentes, 2002: 219). Algo común a estas manifestaciones es una hipersensibilidad que debía ser controlada, curada, por lo que una mujer bella y, por lo tanto, sana, debía dar muestra de paz y tranquilidad.

A estas tímidas sonrisas les acompañan, en dos casos, el gesto de una caricia a sí mismas, en la mejilla o el cuello, constatando la suavidad de su piel y mostrando la belleza de sus manos, mismas que portan anillos, tal vez de compromiso (véase imágenes 10 y 11).

En cuanto a la extensión y partes del cuerpo que “entran” en el retrato, se tiene que en tres postales aparecen mujeres de cuerpo completo, de la cabeza a los pies, incluyendo sus zapatos, con un ramo de flores entre las manos (imágenes 3, 13 y 23); en cuatro están sentadas, con algo entre las manos: un ancla, un ramo de flores, un pandero o apoyando su barbilla en una guitarra (imágenes 12, 15, 17 y 19); en una el rostro no se ve (imagen 12), pues se encuentra dando la espalda, mostrando el moño que arma un ancho listón que la rodea arriba de la cintura.

Además, en siete postales se aprecian de las rodillas hacia arriba, con algo entre las manos: tocando su sombrero (imagen 6) o la mandolina (imagen 18), con un ramo (imagen 22) o una vara de flores (imagen 24), sosteniendo una paloma (imagen 14), llenando de agua una jarra (imagen 25) o agarrando la brida de un caballo (imagen 26).

En cuatro más aparecen del pubis hacia arriba y, al igual que en los casos anteriores, tienen algo entre sus manos: un jarrón griego, una



Imagen 10. Mujer con labios tintos, s.f.



Imagen 11. Mujer con rebozo, s.f.



Imagen 12. Mujer de espalda con moño, 1936.

rosa o un enorme pensamiento truca- do (imágenes 16, 18, 20 y 28). Y en otras dos imágenes se les ve de la cin- tura hacia arriba, ambas con flores entre sus manos (imágenes 4 y 10).

Para finalizar, hay ocho postales en que las mujeres son fotografiadas del busto hacia arriba (imágenes 1, 2, 5, 7 a 9, 11 y 21), pero únicamente en dos de ellas se les ven sus manos (imá- genes 5 y 11). Cabe mencionar que sólo en una de las fotos se alcanza a ver una parte de las piernas, de media pan- torrilla hacia abajo (véase imagen 13).

Aunque en este momento sólo se describe el cuerpo en las postales, es

obvio que lo encontrado cruza el puente hacia el nivel de la connotación. El organismo nunca está solo, siempre aparece sosteniendo algo, por lo que es inevitable mencionarlo.

Resulta evidente la presencia del espíritu laborioso atribuido a las mujeres, quienes hacen algo de forma constante, nunca están desocupadas, son habilidosas y pueden tratar con objetos delicados, sean flores, palomas o cerámicas. La desocupación de sus manos es imposible dentro de la fotografía, incluso cuando aparecen sin nada entre ellas, una se acaricia su mejilla y la otra el cuello. Dan muestra de su capacidad para hacer algo con ellas. No se aprecian mujeres con los brazos cruzados o poniendo sus manos sobre la cintura o la cadera. Eso sería dar relevancia a su propio cuerpo en una connotación sexual.

Si se vuelve a las reflexiones sobre los retratos del siglo XIX, al pare- cer no hay diferencia entre éstos y las mujeres del corpus seleccionado (más allá que el abandono del corsé), como lo sugiere la siguiente descripción:

¿Y a las mujeres? ¿Cómo se nos muestran? A las damas y damiselas las vemos ataviadas con elegancia, con sus mejores atuendos, con las sedas

más delicadas, con ricos vestidos reforzados con miriñaques y corsés que adivinamos debajo de los largos pliegues. Pero sobre todo las vemos con humildad, con evidente respeto a la cámara, con recogimiento y con sencillez maternal, haciendo explícito el único papel que las define propiamente y que las expresa en el ochocientos, la atribución que deben cumplir ante la familia, la comunidad [Serna y García, 2002: 10-11].

Así, la gestualidad femenina predominante se puede denominar de la contención, pues contener la emotividad, pasión y expresividad constituyen el motor del alma de las mujeres bellas, su estilo, su sensibilidad.

Los disfraces, un divertimento

Un canal de expresión permitido en este contexto estético es el de los disfraces. Del total de postales, ocho representan a mujeres ataviadas como personajes exóticos, extranjeros, vestidos holgados, más libres que la ropa que se usaba en la primera década del siglo XX.

Algunos consideran que los vestuarios del *ballet* ruso que recorría los escenarios europeos tuvieron su influencia en esta corriente, así como los colores llamativos y la onda oriental; las bailarinas Isadora Duncan y Mata Hari fueron seguidoras de estas tendencias (véase imágenes 14, 15 y 16).

Tal vez el contexto social más amplio de la década de 1920 incidiera en la generación de este gusto; los desfiles, los bailes de máscaras y de disfraces comenzaron a ser muy comunes en la época, pues como afirma María del Carmen Collado Herrera

es muy probable que como parte del aire secular que el sucesor de Obregón [Plutarco Elías Calles] quiso infundir a



Imagen 13. Mujer con canasta de flores y palomas, 1932.

la sociedad, el Ayuntamiento de la Ciudad de México [...] asumiera la organización del carnaval, que si bien es un festejo que antecede la conmemoración católica de la Cuaresma, se distingue por su carácter mundano y la subversión de las normas morales imperantes. Así, en febrero de 1926, renació con bombo y platillo la fiesta del carnaval capitalino patrocinado también por la Cámara de Comercio, en respuesta a la iniciativa lanzada por los periódicos *El Universal* y *El Universal Gráfico* [Collado, 2006: 98].

El disfraz que portaban las reinas en estos carnavales era justamente de estilo griego: túnicas holgadas y ajustadas con lazo a la cintura.

Otras mujeres del corpus aparecen como gitanas, acompañadas de algunos instrumentos musicales: pandero, mandolina o guitarra (imágenes 17-19). Incluso hay hasta una holandesa (imagen 21).

Esto hace alusión a la idea de que las mujeres debían ser divertidas para amenizar fiestas y reuniones, saber declamar poesía, bailar los ritmos de moda o tocar algún instrumento, más que conversar o ser cultivadas.

A partir de estos elementos, se puede considerar que el exotismo sólo era tolerable como escenificación lúdica, temporal, ritualizada, y nunca



Imagen 14. Mujer griega con paloma, 1929.



Imagen 15. Mujer griega con ancla, 1924.

como posibilidad de vida real para las mujeres normales de un comportamiento moral aceptable.

La connotación de la imagen femenina

Si se hace referencia a la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, las postales aparecen connotadas por objetos como flores, agua y algunos animales: palomas y caballo.

El elemento más común en el corpus seleccionado son las flores: mujeres con ramos de flores en



Imagen 16. Mujer griega con jarrón, 1919.



Imagen 17. Mujer gitana con pandero, 1926.



Imagen 18. Mujer gitana con mandolina, 1930.



Imagen 19. Mujer gitana con guitarra, s.f.



Imagen 20. Mujer gitana mirando al cielo, s.f.



Imagen 21. Mujer holandesa, 1922.

escenarios abiertos o adentro de su casa, o damas con flores y palomas (imágenes 13, 14, 22, 23 y 24).

En relación con la asociación de las mujeres y las flores, es sugerente traer a colación que, en 1922, la Secretaría de Educación Pública

patrocinó la idea propuesta por el periódico *Excelsior* de instaurar el 10 de mayo como el día de las madres en todo el país. José Vasconcelos aplaudió y celebró la iniciativa. Al preguntarle a los directivos del periódico qué sugerían para expresar la devoción por las madres de México contestaron:

Le expusimos que nuestro deseo es que en ese día todos los hijos mexicanos ofrezcan a sus respectivas madres una simbólica prueba de cariño y ternura: un beso, una flor, un regalo, un paseo, cualquiera cosa que represente que en los pechos de los mexicanos vive en todo su esplendor el amor a la mujer que nos dio el ser [citado en Rocha, 1991: 58].

La instauración del 10 de mayo a partir de ese momento consolidó el regalo de las flores a las madres como el obsequio por excelencia.



Imagen 22. Niña con ramo de flores, 1913.



Imagen 23. Mujer en el bosque, 1926.

La postal de una mujer llenando un jarrón con agua (imagen 25) destaca su rol doméstico, pues el líquido es fundamental para el cuidado de la familia y la naturaleza; la fémica cumple su consigna reproductiva de la vida.

Otra postal interesante es “Mujer con caballo, s.f.” (imagen 26), pues se escapa del estereotipo femenino. La dama de melena larga y suelta, tomando la brida del caballo, remite al romanticismo del siglo XIX; el espíritu natural del animal se entiende con el de la mujer, y ambos poseen largas cabelleras. El cielo anuncia tormenta y viento, la mujer mira la naturaleza sin miedo, protegida por su bestia.

Trucajes

Dentro del conjunto de postales seleccionadas se encuentran varias de ellas sobrepintadas: labios, aretes, motivos de los vestidos o las flores que las acompañan o se encuentran prendidas en sus vestidos, los cuales aparecen coloreados en tonos fuertes (imagen 27).



Imagen 24. Mujer con chaleco negro, 1921.



Imagen 25. Mujer llenando un jarrón con agua, s.f.

En otro truco, hay una mujer con un pensamiento de un tamaño descomunal en las manos, mientras otros más adornan la pared del fondo (imagen 28).

Para finalizar, una constante en el común de las imágenes mostradas, los fondos son difuminados y coloreados.



Imagen 26. Mujer con caballo, s.f.



Imagen 27. Mujer mirando una rosa, 1929.



Imagen 28. Mujer con pensamiento en la mano, 1934.

*Análisis de los textos*⁸

Con el fin de explorar los textos que aparecen en el reverso del conjunto de postales, se hace uso de la propuesta metodológica elaborada por Sarah Corona Berkin en su estudio sobre las cartas de amor de tres grupos de jóvenes: huicholes, del medio semiurbano, y urbanos conectados a Internet (Corona, 2007b). Este trabajo a su vez se inspira en el concepto de géneros discursivos de Mijail Bajtín, para quien las cartas poseen una serie de rasgos característicos que permiten identificarlas de inmediato y, al mismo tiempo, dan forma al mensaje que se pone en ellas.

A partir de esta forma de abordaje se tiene que los elementos de la misiva son los que se mencionan a continuación.

El lugar y la fecha

Del total de 27 postales con texto (cabe recordar que el mensaje de una es ilegible), sólo en nueve se menciona el lugar. La fecha en cambio aparece en 19 tarjetas. Es evidente que los remitentes otorgan mucha más importancia a la fecha que al lugar, información que se da por supuesta en la mayoría de ellas.

En el corpus de postales aparecen los siguientes lugares:

<i>Lugar</i>	<i>Frecuencia</i>
El Grullo	3
Autlán	2
Zapotiltic	2
El Limón, Autlán	1
Guadalajara	1
<i>Total</i>	9

⁸Los textos de las postales han sido transcritos de manera textual en su ortografía y presencia o ausencia de signos de puntuación.

El encabezado y el exordio

En el texto de las postales se usa en su gran mayoría el apelativo “señorita” para dirigirse a las destinatarias, destacando su condición de soltera. Asimismo, es notoria la formalidad que se usa para escribir el dato del destinatario, a diferencia del tono informal en ocho de ellas para escribir en el espacio del mensaje (véase cuadro):

<i>Encabezado</i>	<i>Frecuencia</i>
Srita.	9
Nombre de pila	8
Sin destinatario	4
“Querida Srita.”	1
“Simpática Nachita”	1
“Mi Conse”	1
“Estimada comadre”	1
“Primita”	1
“Apresiable”	1
<i>Total</i>	27

Siendo el espacio del mensaje muy pequeño, el exordio en las tarjetas se mezcla con el cuerpo propiamente del texto, por lo que se abordan de manera conjunta.

El motivo del mensaje⁹

El principal propósito para entregar postales tiene que ver con los cumpleaños. A eso obedecía fundamentalmente, pues del total de ellas, 19 son de felicitación por el onomástico. El mensaje expresado: “En tu día de días”, expresa cariño del remitente y la manifestación del deseo de felicidad y una larga vida para el destinatario.

⁹En este caso, no se proponen figuras retóricas, como lo hace Sarah Corona, sino que sólo se describen los motivos y significados de los mensajes de los textos.

Dentro de este motivo se tienen algunos ejemplos curiosos, como aquel mensaje lleno de humor que José dirige a su prima, en una postal escrita en 1913, cuya imagen es “Niña con ramo de flores” (imagen 22):

Señorita Concepción Brambila El Limón Autlán 8 de diciembre 1913	Primita: Que los cantos de los abejorros y la alegre música de los sancudos te estén acompañando en este día de alegría para ti. Y que a los sancudos cuando estés acostada les pongas una borrachera hasta que se rueden y si no se lo acaban que se lo unten. Tu primo Jose y Uribe
--	--

En varios casos, se pide la intercesión de Dios para provocar la dicha en el otro, como en la postal de 1919 “Mujer griega con jarrón” (imagen 16):

Srita. Ma.C.B. 11-8-1919	Concha: Felicidad y dicha te desea en tu feliz onomástico, la última de tus primas. Teodora López Tu cuelga es una misa oída, una Comunión y un Rosario. Guadalajara
-----------------------------	--

En la de 1929 “Mujer en el espejo” (imagen 3):

Srita.

La felicito por el día de hoy, por ser el día de su honorable persona.

Que sea feliz en compañía de su querida mamá y demás familia y que Dios la guarde muchos años.

Son los deseos mas ardientes de

Zenaida Solórzano

2do. Año A

Y en la de 1943 “Mujer con pensamiento en la mano” (imagen 28):

Rufina Moran
El grullo jal 29
de junio de 1943

Estimada comadre:

Que el angel del Señor te llene de dicha y felicidad y que pases tu dia muy feliz en union de tu esposo y familia. Esto te desea tu comadre que te aprecia.

Además en la de 1936 “Mujer de espalda con moño” (imagen 12):

¡¡Nachita!!

Resiba? Su ilustre Persona? Las mas sinceras y elocuentes felicitaciones en su día onomastico. Y: que Dios Nuestro Señor, la conserve en su Divina gracia muchos años, gosando de felicidad Fraternidad y Prosperidad.

Los ultimos de sus altos y S.S.

Miguel y Clotilde

7-31-1936

Y aquella sin fecha “Mujer gitana con guitarra” (imagen 19):

Querida Srta.
Pido al Eterno para usted mil años de felicidad.
Elisa Espinosa.

Otro motivo importante aparece en los mensajes que expresan algo más que cariño; se podrían catalogar como textos amorosos, aun entre amigas, como el siguiente en la postal sin fecha “Mujer con rebozo” (imagen 11):

Simpática Nachita:

Te saludo cariñosamente y deceo que estés buena, alegre y contenta. Hoy ace cuatro dias que le llebe tu dinero a Jesús Corona, no te mando el resibo porque el quedo de traermelo y asta este momento no lo he resibido pero tan pronto como lo tenga en mis manos te lo remito, pues creo que Daniel me hara el favor de llevarlo a Sayula. Nachita tengo muchos deceos de ver tu amable personita y como no me es posible el berte de carne y hueso, te suplico de rodillas y con las manos juntas en ademan de súplica te dignes (aunque no lo mereco) acerme el obsequio de balor infinito de tu linda y hermosa figurilla te prometo que sabre reberenciarla como se merese. Nachita, a la ora de mi partida de tu buena casa con la emocion del biaje me olvide de darte mis agradecimientos por todas tus finesas durante mi permanencia en ella y oy te digo que de tanto que quiciera desirte sobre eso mejor me cayo porque no tengo palabras para expresarme y solo te digo que mi agradecimiento es eterno y ni con la muerte terminara porque cera para toda la eternidad.

Se toma la livertad de suplicarte le dignes dirigirle dos palabras contandole tus nuevas impresiones tu amiga que mucho te quiere
Ma. Guadalupe.

Asimismo, hay otro dirigido a una persona de la cual se oculta el nombre, en la postal sin fecha “Mujer con trenzas” (imagen 2):

Apresiable Saben cuan grato es para mi hocupar estos momentos de dicha y de felicidad para usted desiando con todo mi corazón ser corespondido del angel que llo amo y en el espero mi dicha y mi felicidad y espero por su fina educación ser corespondido y espero no salir despresiado
Y E. L quien lla U S

También existe uno dirigido a un hombre, de abierto rechazo, en la postal sin fecha “Mujer con sombrero de plumas” (imagen 6):

Dámaso:
Mucho le agradezco a Ud Que se aya dignado dirigirse a mi no teniendo ningunas cualidades que me caractericen para hacerme acreedora de su cariño, pero debe comprender que hay un abismo entre los dos y que es un obstáculo que no está en mi vencerlo. Ud mismo lo comprende ¿no es verdad? Y así no es posible que yo le corresponda.
Quien ya Ud save.

La despedida

En lo que corresponde a las despedidas es notorio un rasgo muy común en la correspondencia de la época, que se puede llamar el “autodesprecio del remitente” o del objeto mismo, la postal o un regalo al que acompañaba. Los siguientes son ejemplos de esto.

En la postal de 1921 “Mujer con chaleco negro” (imagen 24):

El grullo
Junio 13 de 1921
Srita Antonia Lima
Un sin número de felicidad, te desea en tu onomástico, la última
de tus amigas que en verdad te aprecia.
Maximiliana R.

Y en la de 1929 “Mujer con sombrero amarillo” (imagen 4):

Srita Concha:
Una felicidad completa le desea su inútil compañera y amiga.
Ma. del Rosario
Zapotiltic
5-15-29

También en la de 1932 “Mujer con canasta de flores y palomas”
(imagen 13):

Srita. Antonia Lima C.	Toña:
Presente	En su onomástico, le envío, un afectuoso saludo y un humilde e insignificante obsequio.
13-6-32	Atentamente
	Firma ilegible

O en la postal sin fecha “Mujer pensativa” (imagen 5):

Adela le regala esta horrible postal, a su simpática maestra Nacha.
Adela Corona

La firma

Para finalizar, en el aspecto de la rúbrica aparecen en algunas postales firmas en clave que pretenden ocultar la identidad del remitente. Éstos son algunos casos.

En la postal de 1926 “Mujer gitana con pandero” (imagen 17):

Mi Conse
La naturaleza en sus galas te dé mil felicidades a fin de que tu
existencia sea muy feliz.
Yo vivo apasionado y solo entregado a tu recuerdo.
Q U d S H. 17-26

Las siglas parecen decir: Quien Usted Sabe.

Y en la postal sin fecha “Mujer con trenzas” (imagen 2):

Apresiable Saben cuan grato es para mi hocupar estos momen-
tos de dicha y de felicidad para usted desiando con todo mi
corazón ser corespondido del angel que llo amo y en el espero
mi dicha y mi felicidad y espero por su fina educación ser co-
rrespondido y espero no salir despresiado
Y E. L quien lla U S

Para el caso, las siglas parecen decir: Quien ya Usted Sabe.

En el resto del corpus los mensajes son firmados con el nombre de pila del remitente y, en el caso de los alumnos de las profesoras, éstos colocan sus apelativos seguidos de su grado escolar, seguro para distinguirse dentro del conjunto de todos los alumnos del plantel.

Reflexiones finales

Al final de este análisis confirmamos que adentrarnos en los significados contenidos en las imágenes de las mujeres de las postales fue posible en la medida que nuestra mirada adoptó la forma de ver de la época. Descubrir la ritualización de la feminidad y las diversas connotaciones partió de explorar la sensibilidad, los roles y actitudes asignados a las mujeres que, llevados a la exageración, producen los estereotipos plasmados nítidamente en las tarjetas.

Por otra parte, haber puesto atención al mensaje de texto colocado al reverso de las imágenes permitió intuir que, para las personas de carne y hueso que hicieron uso de ellas, su pretensión comunicativa era doble. Por un lado se adscribían gustosamente a la estética plasmada en la imagen, tanto como proyección de sí mismas como de amable atribución de las cualidades estéticas propias a la destinataria; mientras que por otro, sumaban con sus palabras buenos deseos, afectos, guiños amistosos, agradecimientos, bromas y manifestaciones de cariño, incluso apasionadas, difíciles de expresar verbalmente.

De este modo, al conocer tanto la imagen como el texto pudimos vislumbrar la distancia entre el acartonamiento y formalidad de la imagen frente a la frescura de los mensajes, los cuales, aun obedeciendo a fórmulas establecidas de cortesía y etiqueta propias del género epistolar, nos permitieron percibir con intensidad tanto a remitentes como destinatarias.

En esta suerte de complicidad entre mensajes se manifiesta una doble racionalidad: la del uso personal y a conveniencia del discurso estético femenino y la de la expresión lingüística que muestra prácticas sociales mucho más vivas y espontáneas. Así de compleja es la trama de la identidad y la comunicación afectiva.

La fotografía y el imaginario de lo azteca: ¿rescate de la tradición o "ficcionalización" imaginaria?

Renée de la Torre

Las tradiciones populares se han heredado de generación en generación por vía oral. La transmisión de las historias y la memoria contempla tanto las pláticas de los mayores a los jóvenes, las canciones (corridos o alabanzas en los que se narran los mitos, leyendas e historias de un grupo o una tradición), como la reproducción de los rituales (el mito de origen se conmemora y se consagran maneras particulares de ser y actuar).

Sin embargo, desde hace algunos años, la fotografía, al convertirse en un medio de alcance masivo y popular,¹ ha sido apropiada y usada por las familias como un registro de la historia de la vida cotidiana. A partir de la década de 1960 se convirtió en la gran aliada de las culturas orales, debido a su fácil acceso técnico y económico, así como a la imposibilidad de las clases populares de acceder a la palabra escrita para transmitir y hacer perdurar su propio discurso. El medio fotográfico propone un código de transmisión de la memoria muy asequible porque tiene la virtud de poseer un lenguaje sencillo, pues las imágenes son fáciles de interpretar dada su semejanza con la realidad (Thompson, 1997: 172).

¹ La fotografía se convirtió en un instrumento para las masas. El diseño a gran escala de la cámara portátil instamática conquistó la popularización y democratización de este medio. De ser un instrumento expresivo para la burguesía pasó a ser uno popular, dadas sus características de accesibilidad económica y simbólica (Fontcuberta, 2003: 23).

Distintos autores han señalado el relevante papel que la imagen (desde las artes plásticas, pasando por la fotografía o el cine, hasta el video) está jugando en la configuración de la identidad y la memoria de la sociedad contemporánea, definida incluso como “la civilización de la imagen” (Rojas Mix, 2006: 24).

Uno de los temas más apasionantes al estudiar la historia de las naciones y sus construcciones identitarias es el imaginario. Como lo apunta Miguel Rojas Mix:

Uno de los aspectos más notables de la influencia de los hechos visuales sobre la civilización contemporánea es justamente su eficacia en tanto mecanismo mágico, en un sentido estrictamente antropológico: los medios técnicos de reproducción crean un universo imaginario, “hecho de estupor y fantasía” [*ibid.*: 26].

Todo mundo sabe que la imagen no es lo real, sino siempre una representación de lo real. No obstante, es capaz de producir realidad, tanto simbólica como materializada. También se conoce que la imagen es esencial para el pensamiento actual, pues proyecta los elementos que desde el subconsciente se vinculan con la idealización del imaginario de lo que se fue, lo que se es, y lo que se desea ser mañana.²

En este artículo se analiza el papel que el medio fotográfico ha jugado en la invención de la tradición azteca, que fue incorporada como estética y narrativa de las danzas rituales concheras-aztecas, hoy reconvertidas en danzas aztecas o prehispánicas. La tesis que se pretende desarrollar es cómo la fotografía fijó, estandarizó y le dio fundamento fáctico de realidad a una imagen mistificada de lo azteca.

Se emplea el término “conchero-azteca” para referirse a las danzas, pues tanto los estudiosos del baile como los propios danzantes reconocen

²La fotografía ha contribuido a la construcción de la memoria colectiva nacional. Un ejemplo es el Archivo Casasola, cuyas imágenes de la Revolución mexicana están “impresas en el inconsciente colectivo” (Monsiváis citado por Debroise, 2005: 16).

la dificultad actual para distinguir de manera nítida a los grupos concheros de los aztecas. Aun cuando hay argumentos estilísticos (el traje, los pasos, las coreografías y los ritmos) para diferenciarlos, existe discrepancia sobre dichas fronteras que demarcan estilos e ideologías, así como generan distinciones e identidades al interior de la danza.³

Prueba testimonial o creación mitificada

Se parte del supuesto de que la fotografía es capaz de ficcionalizar lo real y de hacer de la ilusión y el mito una realidad objetivada, debido a que genera un doble mensaje: uno sin código (que es analógico a la realidad, se le considera una reproducción de la realidad) y otro con código (representación artística). Esta paradoja, como lo advierte Roland Barthes, también se reproduce en el sentido ético:

Cuando uno quiere ser “neutro, objetivo”, se refuerza en copiar minuciosamente lo real, como si la analogía fuese un factor de resistencia ante el asedio de los valores (al menos ésa es la definición del “realismo” estético). Entonces, ¿cómo es que la fotografía puede ser a la vez “objetiva” y “asediada”, natural y cultural? Quizás algún día se podrá contestar a esta pregunta, si es que se llega a captar el modo de imbricación del mensaje denotado y el mensaje connotado [1986: 15-16].

En esta cualidad doble del mensaje fotográfico descansa la paradoja que hace capaz a este medio de llevar los imaginarios al plano de la realidad, a la vez que contribuye a ficcionalizar, idealizar y mitificar esta realidad.

³ Como se argumenta en este trabajo, los grupos de danza urbanos fueron en sus inicios de conquista, pero a partir de fines del siglo XIX y principios del XX muchos de ellos fueron conquistados y reconvertidos a concheros. Luego, durante la década de 1940 varios grupos concheros adoptaron la estética e identidad azteca, y a partir de 1960 se vincularon con el movimiento de la mexicanidad. Otros colectivos en la década de 1980 se relacionaron con la neomexicanidad.

La foto es un aparato productor de imágenes, pero además una práctica ritualizada (como lo demostró Pierre Bourdieu, 2003) y que permite fijar sus impresiones en la realidad, y a su vez es capaz de mistificar lo real.

A diferencia de otros medios, dado su carácter denotativo, se valora como reproducción de la realidad: se le acepta como testimonio periodístico, prueba judicial o material de validez experimental dentro de la ciencia (Tagg, 2005). Como lo señaló Barthes, “la cámara es un instrumento de constatación”, cuyo poder triunfa sobre el poder de la representación. No obstante, lo que se desea demostrar en este estudio es que el medio fotográfico tiene la capacidad de producir efecto de realidad a partir de las reproducciones estilizadas que también fueron producto de la fotografía artística o comercial, en conjunción con las artes gráficas y escénicas. Y es que la foto, al estar ritualizada en su producción y uso de imaginarios estandarizados, a la vez crea alegorías y símbolos. Como lo explica Régis Debray, el efecto de la realidad reside en su propia mitificación:

La imagen es entonces abolida como imagen fabricada y la presencia seudonatural se niega como representación: Ahí está la mistificación: lo arbitrario se presenta como necesario, el artificio como naturaleza, pues hay una subjetividad detrás del objetivo, todo un trabajo de presentación y selección detrás de la imagen seleccionada entre mil posibles y mostrada en lugar de ellas, un juego complicado de fantasías, de intereses y a veces de azares [...] En definitiva, la autoridad de lo real inmediato, favorece el escamoteo de las mediaciones (a la vez técnicas, psicológicas, políticas, etc.) y acredita esa mentira naturalista: la visión sin mirada, o la escena sin puesta en escena [Debray, 1994: 294].

La fotografía como indicio de los cambios estéticos de la tradición conchera

Este trabajo plantea el uso estratégico del análisis de la fotografía como recurso metodológico indicial para estudiar un problema compartido por historiadores y antropólogos: la invención de la tradición. Eric Hobsbawm

y Terence Ranger (1996) alertaron sobre cómo las tradiciones que parecían ser sostén del nacionalismo y eran consideradas como las más antiguas habían sido inventadas en tiempos recientes. Todas las culturas comparten un imaginario heroico de su pasado ancestral. Este pasado está fincado en imágenes a partir de las cuales se idealiza el *ethos* y el sentir de un pueblo, una nación, un grupo étnico e, incluso, una civilización.

Lo que en estas páginas se presenta como metodología tan sólo es un esfuerzo de sistematización de una experiencia de análisis que pueda ser útil para estudiar la invención de las tradiciones. La propuesta combina métodos y estrategias de investigación textuales (análisis de la imagen) y de las ciencias sociales (historia de la cultura y antropología). El lugar desde donde se formula la pregunta se desarrolla en el umbral entre la historia y la antropología, pues busca reconstruir la secuencia histórica de la invención de una tradición estética y el estudio antropológico que tiene como recurso la reconstrucción de la memoria por medio del testimonio oral (entrevista colectiva) y visual (análisis de contenido y reconstrucción indicial de los cambios estéticos mediante un álbum fotográfico).⁴

En particular, el método se usó para reconstruir la transformación simbólica, narrativa y estética de la identidad danzante conchera-azteca, en relación con los cambios históricos que permitieron conservar, modificar, revivir o reinventar las raíces de una tradición danzante (De la Torre, 2007a y 2008). La danza conchero-azteca ha sufrido una transformación, tanto estética como ideológica. En la actualidad, se trata de una arena simbólica, atravesada por la pugna de su definición, uso y sentido cultural. A manera de tipos ideales, porque en la práctica las fronteras identitarias son más vasos comunicantes que rasgos distintivos, se pueden distinguir de manera sintética:

- A los grupos tradicionales concheros que pugnan por mantener una práctica devocional dentro del sistema sincrético católico.

⁴El análisis de contenido de las series de fotografías de la familia Pineda fue publicado en De la Torre (2007b).

- A las danzas aztecas o prehispánicas desarrolladas en el movimiento de mexicanidad que tienden a esencializar la danza, rescatando los elementos indios, prehispánicos y aztecas de la práctica ritual.
- A los buscadores *New Age* que incorporan la danza dentro de una red espiritual alternativa y terapéutica o a un mercado de oferta esotérica y neomágica en sintonía e hibridación con tradiciones orientales, haciendo de la danza una expresión ecléctica de neomexicanidad.
- A los folcloristas que utilizan la danza como una expresión artística, tanto por las industrias culturales del entretenimiento como por el Estado-nación, y la convierten en arquetipo viviente del pasado glorioso indígena.

En este estudio sólo se trabaja la etapa de la aztequización, que pasa por dos *impasses*: la transformación estética e identitaria de las danzas de concheros a danzas aztecas.

Al principio, la investigación estaba inspirada en el método “indicial”, que se aproxima a la realidad recogiendo detalles insignificantes: “lo que caracteriza a este tipo de saber es poder remontarse desde datos experimentales aparentemente insignificantes, a una realidad compleja, no experimentada de forma directa” (Ginzburg, 1994: 144).

El propósito era buscar las huellas reveladoras que permitirían reconstruir los mitos sobre los cuales descansa el origen, histórico y mitificado, del sentido identitario de las tradiciones danzantes. Sin embargo, ya que la reconstrucción de la totalidad a partir de los indicios se funda en rehacer las partes a partir de los sistemas simbólicos desde los que pueden ser leídos, facilitó detectar no sólo el momento en que se reinventan las tradiciones, sino también en el que se inscriben al sistema simbólico, lo cual permite introducir la reinención en una continuidad mítica que le otorga y se apropia del sentido de larga duración o tradicional.

La estrategia de investigación, al inicio, privilegió la historia oral como fuente de reconstrucción de la memoria que ha sido transmitida de generación en generación. No obstante, como la danza azteca es una

práctica que tiene pretensiones de ser el resabio de la tradición de este grupo indígena, dicha mitificación de su ancestralidad ha provocado la sustentación discursiva de linajes imaginarios, basados en la herencia de su tradición. Para sortear esta narrativa dominante se decidió recolectar también los registros fotográficos familiares, pues con éstos es posible reconstruir las genealogías familiares de la tradición danzante, así como apreciar las transformaciones estéticas de los trajes, coreografías, símbolos e instrumentos musicales. Lo anterior es muy significativo, porque en la danza tanto la estética como la narración son parte fundamental de su contenido simbólico y del mantenimiento de la tradición. La utilidad metodológica de trabajar con álbumes familiares de fotografía permite apreciar lo que el discurso mitificador y esencialista oculta: los cambios históricos en la estética de las danzas rituales y cómo se fueron aztequizando, contribuyendo en la actualidad a una reinención de la memoria y el linaje que los une con una tradición indígena ancestral prehispánica.

Esto llevó a buscar y encontrar a uno de los creadores de la “aztequidad” de los grupos concheros: Manuel Pineda, quien desde 1920 fue general de la mesa Danza Azteca del Príncipe de San Miguel, en el barrio de Tepito de la ciudad de México. Un gran descubrimiento para este interés de “desmitificación” de la tradición danzante de estas agrupaciones, pues como se aprecia en las fotos, lo “auténticamente azteca” de los colectivos concheros fue resultado de una adaptación artística para el mundo del *cabaret* y del espectáculo folclórico de las décadas de 1940 y 1950.

El análisis que se propone contempla distintas fases:

- Sobre el contenido de las fotografías de un álbum familiar de un importante general de danza conchera, quien además fue artífice de la invención de la tradición azteca.
- Reconstrucción cronológica de las fotografías mediante el recurso de la historia oral, contada por los hijos del general Pineda, que permitió ordenar las imágenes en una serie temporal para observar las transformaciones estéticas y simbólicas de la tradición dancística.

- Deconstrucción estética de las imágenes en diálogo con el extra-texto, colocando las transformaciones estéticas en consonancia con los imaginarios y regímenes discursivos que imprimían sentidos históricos de lo azteca y el nacionalismo.
- Estudio estético de la producción fotográfica de Luis Márquez.
- Análisis analógico que retoma una fotografía publicada en un diario nacional, la cual se convirtió en el prototipo para recrear la estética y el linaje de las danzas aztecas, y que se nutrieron de un cuadro de Jesús Helguera que transmite el arquetipo nacionalista de lo azteca.

La reconstrucción de la transformación estética de la danza

La caja contiene más de 200 fotografías, de distintos formatos, tamaños y temáticas, que ayudan a contextualizar las actividades de Manuel Pineda, su compañía de danza y su familia.⁵

Se generó un corpus de análisis, primero, seleccionando solamente aquellas fotografías cuyo contenido fuera la danza. A partir de este primer

⁵En ella destacan, más que los actos rutinarios (sólo hay un registro fotográfico de don Manuel en un sofá y sus cinco hijas), los grandes acontecimientos que estructuran y le dan forma a la vida cotidiana: matrimonio, nacimientos, bautismos, graduaciones, reuniones familiares, fiestas, viajes, ceremonias, etcétera. La mayoría de las imágenes registran los rituales devocionales en los que la familia participaba como parte del grupo de danza: peregrinaciones, velaciones o fiestas del santo patrón. Otras son las fotos del general Pineda acompañado por artistas famosos de la Época de Oro del cine mexicano; unas más corresponden a los registros de las obras teatrales del grupo de danza (hay tanto tomas de profesionales en grandes formatos, y blanco y negro, como recortes de periódico), y también están las impresiones que dan cuenta de las giras artísticas del grupo por Europa. Complementan el álbum recortes de periódico con crónicas de los espectáculos y los rituales protagonizados por el grupo de danza, así como programas de eventos cívicos y artísticos en los que participó don Manuel, y un pergamino que a manera de homenaje le fue entregado al general por el primer grupo de danza azteca fundado en los años de 1960 en San Diego, California.

filtro, se aplicaron dos criterios para elegir las imágenes que compondrían un discurso visual (o corpus): que mostraran los contrastes estéticos de los trajes e instrumentos musicales de las coreografías de los grupos de danza y que cada una fuera demostrativa de la pluralidad de escenarios o foros donde se representaba la práctica dancística, para valorar los sentidos culturales y funcionales que esta expresión podía producir.

El análisis de contenido visual se realizó con base en la propuesta de Barthes (1995) y dos de sus variantes: la denotación y la connotación. La primera considera a la fotografía como un objeto análogo a la realidad, mientras que la segunda dice que expresa un mensaje (imagen) capaz de ser descifrado por los componentes icónicos y simbólicos en ella presentes. En el nivel de la connotación se consideraron los siguientes elementos: los sujetos fotografiados (sus poses, miradas, actitudes, atuendos, etcétera) que expresan significados culturales; los objetos o símbolos que comportan elementos de significación de sentimientos e ideas, y los escenarios análogos a la realidad o producto de una estetización escenográfica teatral o del espectáculo, que aportan la construcción situacional real (paisaje) e imaginaria (escenario diseñado) de la fotografía.

Para complementar el método del semiólogo francés, se introdujo la narrativa oral como un nivel diseñado para construir la sintaxis de la foto como secuencias de imágenes. La apuesta es crear un discurso fotográfico que contenga una narrativa histórica, leyendo las tomas como en una secuencia temática generada por la atención al contraste estético y escenográfico entre los objetos fotografiados y al encadenamiento cronológico narrativo de la historia oral.

Análisis denotativo

La estética del traje caracteriza a la tradición dancística chichimeca, que precedió a los concheros. La antigüedad se manifiesta en la edad avanzada del principal danzante, así como en el maltrato de la fotografía misma. El traje que porta es sencillo, con penachos de coronilla, al estilo “apache” o “chichimeca”. El vestido se compone de blusón y nagüilla larga, en



Imagen 1. La danza chichimeca.



Imagen 2. La danza del Distrito Federal: conchera-azteca.

cuyos extremos están bordadas las conchas. El niño porta un hacha. No está presente “la concha”, símbolo principal de este tipo de danzas. Tampoco figuran elementos estilísticos propios del vestuario azteca. El escenario de fondo son dos camiones de carga que sitúan en el medio rural (imagen 1).

Análisis connotativo

Sólo se representa de manera llana la “indianidad” de los dos danzantes, inscrita en las condiciones sociales de marginación, que se desarrolla en el medio rural o suburbano. No es una foto posada ni diseñada de forma estilística para construir un efecto simbólico. Se trata de una escena no sublimada por el fotógrafo. Los cuerpos tampoco representan sublimación, ni fuerza, ni idealización; al contrario, las posturas y los rostros muestran cansancio, derrota, temor (imagen 2).

Análisis denotativo

Se aprecian dos tipos de traje, aunque el de la izquierda coincide con la descripción del atavío conchero: falda larga con grecas. La mujer porta en la mano la guitarrita conocida como concha, especie de mandolina construida con el caparazón del armadillo. Este instrumento musical es el emblema de estos danzantes, pues debido a su uso recibieron el nombre de “concheros”. A la derecha, don Manuel Pineda y su acompañante portan el traje azteca, que introduce orejeras, grandes y vistosos penachos, brazaletes, capa larga, pectoral, “taparrabos”, tobilleras y pulseras confeccionadas con las semillas conocidas como huesos de fraile, que al bailar producen sonido. Cabe mencionar que la introducción del traje azteca generó reacciones de rechazo, por considerarlo poco pudoroso. Además es posible observar que el general Pineda trae el abdomen desnudo, mientras que su acompañante de la derecha usa camiseta para taparse la piel. Él también porta en la mano la “concha”. El escenario es un paisaje urbano, donde se observan edificios de cuatro pisos y un anuncio espectacular “Del Fuerte”.

Análisis connotativo

Las danzas *concheras* tienen como símbolo representativo una especie de mandolina formada por el caparazón de armadillo. Simboliza el sincretismo entre un instrumento traído por los conquistadores (la guitarra de cuerdas), pero confeccionado con el material usado para los instrumentos prehispánicos de percusión. El significado que se le da a este tipo de danzas está conectado de manera íntima con el símbolo central: los sonidos y saberes propios de los “antepasados prehispánicos” se ocultaron bajo un instrumento colonial. De la misma manera se sostiene que, aunque en apariencia danzan alrededor de las imágenes devocionales católicas, en realidad lo están haciendo a los antiguos dioses indígenas. Por eso el conjunto de sus prácticas rituales es considerado, tanto por propios como por buscadores esotéricos, como un sincretismo que bajo sus formas católicas ha mantenido viva la cultura, música y religión de los antiguos indígenas (imagen 3).

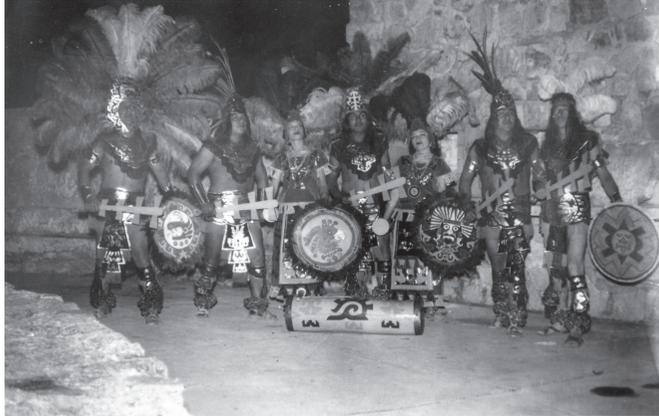


Imagen 3. La estética azteca, una civilización ancestral prehispánica.

Análisis denotativo

Se puede apreciar a los miembros del grupo de danza vestidos con la estética azteca. Los trajes están ataviados de greclas en tonos metálicos y los plumajes de los penachos son de avestruz. Por las tonalidades se intuye que son de colores. Se introducen objetos que simbolizan a los guerreros aztecas: escudos (con símbolos de los dioses aztecas) y hachas. También se ve que los hombres traen pelucas, simulando el pelo largo, y que miran desafiantes hacia el frente, mientras que las mujeres dirigen sus miradas hacia el cielo, como evocando el poderío del imperio azteca y de su pueblo guerrero. Al frente, justo al centro del grupo, en el piso, se observa un cilindro de madera, que es el “huéhuetl”, instrumento musical prehispánico. La escenografía es natural, de piedra, y recuerda un basamento de las pirámides.

Análisis connotativo

La fotografía representa lo prehispánico “erotizado”, basado en la estilización del pasado azteca, que fue promovido por el nacionalismo artístico. Lo prehispánico se simboliza en las pirámides, los trajes de

taparrabos, los instrumentos musicales que introducen el tambor cilíndrico o *teponaxtle* (considerado por los danzantes aztecas como “el corazón de la danza”, ya que marca los acordes de manera similar a los latidos del corazón). Los trajes son una representación estilizada de lo azteca, que retoma los símbolos del guerrero: escudos y hachas. La escenografía enmarca el carácter heroico de los antepasados indígenas que mira de manera altiva hacia arriba.

En el nivel denotativo, el corpus de fotos brinda la capacidad de construir una serie básica que da cuenta de la transformación estilística de la danza ritual, al comparar las imágenes entre sí y apreciar los contrastes que se reflejan entre ellas. No obstante, se requiere de otros elementos contextualizadores para develar y entretejer los sentidos de las estéticas retratadas. Incluso para el análisis connotativo, debido a los conocimientos de quien esto escribe sobre el tema, se tiene la capacidad de reconstruir una serie de signos y símbolos para etiquetar las estéticas plasmadas. Sin embargo, el método de Barthes tiene como limitante el discurso propio de la imagen y no permite responder a las siguientes interrogantes: ¿Por qué cambió la práctica dancística? ¿Cuáles fueron las etapas de dicha transformación? ¿Qué influyó hacia el cambio? ¿Tienen algún significado cultural los trajes, instrumentos y escenarios? ¿Proyectan algún imaginario de identidad? Para ello había que salir de la fotografía, buscar las narrativas del extratexto, y volver al medio fotográfico para su análisis hermenéutico.

El uso de la historia oral en la reconstrucción serial de las fotografías

El análisis de la significación subjetiva u objetiva que los sujetos confieren a la fotografía como práctica o como obra cultural, aparece como un medio privilegiado de captar en su expresión más auténtica las estéticas (y las éticas) propias de diferentes grupos o clases y, particularmente, la “estética popular que puede, excepcionalmente, ponerse de manifiesto en ella” [Bourdieu, 2003: 45].

Dado que la mayoría de las fotografías carecían de fecha, la reconstrucción sintáctica de las secuencias que la inscriben en un orden cronológico se hizo a partir de la narrativa de la historia oral. Ésta se realizó vinculada con el ritual, en el que el álbum familiar se instrumentó para objetivar la memoria familiar.⁶

Esta entrevista con varios descendientes facilitó los criterios para generar el corpus narrativo que diera cuenta de la transformación estética de la danza conchera-azteca.⁷

En este ejercicio se consideraron las fotografías como un documento histórico (Burke, 2001), que permite hacer una lectura secuencial sobre las modificaciones de elementos decorativos en el traje de los danzantes. Las imágenes constituyen un testimonio histórico que registra de forma nítida los cambios estéticos adoptados en la danza, observando las diferencias entre las piezas más antiguas y las posteriores. Se puede comparar una serie de fotos e inducir un antes y después. De acuerdo con los sujetos y lugares en donde se practica, también es posible descifrar las funciones culturales que le fueron asignadas. Es decir, se pueden documentar cambios en las representaciones estéticas y los espacios en que se representa. Sin embargo, la imagen encuentra su propio límite estructural, pues no es capaz de contar una historia cargada de intención, acción y significación. Tampoco responde al por qué, ni al para qué de lo que se está mirando. Sólo con el auxilio de las narrativas orales fue posible inscribir estos cambios estéticos en los sentidos culturales e identitarios que la danza fue adquiriendo a lo largo del tiempo.

⁶La primera acción fue pedir prestado el álbum fotográfico para escanearlo, con el compromiso de entregar una copia en disco compacto a cada uno de los descendientes de don Manuel Pineda. Luego en la fiesta de san Miguelito, en el oratorio del grupo de danza azteca de la familia Pineda, el 2 de octubre de 2005, y después del rito de velación, se les entregó el archivo fotográfico y se presentó la oportunidad de conversar con cuatro de los hijos del general.

⁷El general Manuel Pineda era padre de crianza, y a la vez tío, pero le llamaban papá. Los hijos que participaron en la entrevista fueron Miguel Ángel, Mario (el Negro), Angélica y Micaela. La conversación se realizó después de la velación a san Miguel Arcángel, en la ciudad de México, el 2 de octubre de 2005.

El análisis denotativo se enriquece con el material narrativo (a partir de la reconstrucción oral de la entrevista familiar con los hijos del general Pineda). En algunos casos, se cuenta con fotografías que fueron publicadas en reseñas periodísticas, acompañadas de títulos y pies de foto, lo cual permite reconstruir los “significados segundos”: “un texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella” (Barthes, 1986: 23).

Debido a que las fotos son grandes evocadoras de la memoria, para este estudio fueron consideradas como el principal instrumento y recurso para la reconstrucción del pasado, mediante la técnica de la historia oral. Sirvieron como un evocador de los recuerdos familiares, y establecieron un diálogo entre narrativa visual y oral. La combinación de las fotografías con la narración oral es necesaria, pues la imagen en sí misma permite interpretar cada toma como un sistema simbólico, no obstante que resulta imposible engarzarlas con la historia si no se cuenta con la entrevista grupal. Y sin duda, los recuerdos no hubieran fluido o regresado al presente sin el apoyo de la evocación del ejercicio de revisión fotográfica.

En relación con la imagen 1, los familiares recordaron que:

Cuando mi padre danzaba [entre 1920 y hasta 1940] todas las danzas se llamaban [...] de conquista y eran muy diferentes a las de ahora. En aquel entonces el traje que se usaba en la ciudad de México se llamaba “patío”, derivado de tapatíos, porque lo habían traído de Guadalajara. Los mentados “chihuanderos”, son una copia del patío. Se borra el patío y se viene el conchero. A lo largo de los años se fue cambiando el modo de vestir de los danzantes, y pasaron a ser danzas de conquista o concheros.

El escenario de esta toma antigua les hizo evocar el pasado de las danzas: “En aquel entonces, la danza se practicaba sobre todo en los pueblos cercanos al Distrito Federal, como fueron Azcapozalco, Tláhuac y Xochimilco”.

Respecto a la imagen 2, en la que aparece una mujer danzante conchera en primer plano con un danzante azteca, los descendientes del general Pineda comentaron que: “Las danzas concheras se iniciaron en la ciudad de México. Empezaron a bajarle la faldilla. La nagüilla la empezaron a bajar y ya le empezaron a poner este flequito de conchitas (...) Mi padre todavía usó una falda de conchero”.

Y sobre la presencia de su progenitor vestido de azteca, cuentan con orgullo que:

Mi padre es el precursor de la danza azteca, él es el pionero y el que la nombra así. Mi padre se pone a investigar en los códices, se va a Cuernavaca al Palacio de Cortés a ver a los dioses aztecas y descubre que los concheros corresponden a la tradición de los chichimecas, entonces él decide volver a la tradición de los habitantes originarios del Anáhuac. Él es el que crea el renacimiento en el traje azteca, esto lo hace por el año de 1938, y decide rediseñar el traje introduciendo el taparrabos y el pectoral.⁸ Cuando él fue vestido de azteca a danzar a Chalma lo meten a la cárcel y lo tachan de deshonesto y de exhibicionista. Lo golpean otros jefes, capitanes de danzas concheras, y lo quieren matar. Aunque mi padre no parecía azteca, porque él era blanco y no era indígena, se asumía como azteca.

En relación con la escenografía prehispánica de la imagen 3, los familiares compartieron que:

Mi padre empezó a leer los libros, en los libros conoció los códices. Empezó a hacer sus trajes e introdujo el uso de bordados de chaquira. ¡Tenía unos trajes impresionantes! Además él fue quien rescató los instrumentos musicales prehispánicos, e introdujo a la danza el *huéhuatl* y el *teponaztlí* [o teponaxtle] [imagen 4].

⁸El testimonio de los hijos de Manuel Pineda sobre la innovación del traje azteca en Chalma se confirma en el estudio antropológico pionero sobre los concheros en México. Cfr. Stone (1975).



Imagen 4. La folclorización de lo azteca.

Análisis denotativo

En la imagen se puede apreciar al centro a un escultural hombre azteca, acompañado de una mujer vestida de traje típico folclórico y rasgos blancos. A los lados se introducen nuevos elementos de la estética azteca: un caballero jaguar. La fotografía representa los gestos guerreros de estos indígenas que proyectan orgullo, altivez, valentía. Las poses contribuyen a sublimar esta raza. Es clara una estética artificiosa que sublima la fuerza y valentía de una etnia y de una civilización (imagen 4).

Anclaje narrativo

Las coreografías que montaba mi papá eran la novedad en México, en ese tiempo ni siquiera figuraba Amalia Hernández con sus coreografías de danza azteca. Mi padre fue colaborador de Luis Márquez,



Imagen 5. A la izquierda: Armando Soto La Marina El Chicote; a la derecha: Manuel Pineda; al fondo a la derecha: Pedro Infante.

el que hacía los vestuarios de las películas mexicanas. Él era un excelente fotógrafo, además de que era un coleccionista de trajes típicos. Entonces mi padre formaba parte del elenco de Luis Márquez en las películas y en el teatro.

Análisis denotativo

Se ve en primer plano a don Manuel Pineda (imagen 5) abrazado de un artista de carpa popular, que después fue muy famoso en la Época de Oro del cine mexicano: Armando Soto La Marina, el Chicote, un singular actor de las películas de Pedro Infante. El abrazo simboliza la amistad con personajes “famosos”. Detrás del par de amigos, se aprecia a Pedro Infante, quien fue el ídolo del cine mexicano y encarnó al macho bondadoso. El escenario es una reunión en un salón, o en una cantina, pues se ve una barra llena de comensales.

Anclaje narrativo

De hecho cada vez que él hacía sus fiestas, en una casa le daba de comer a los de las danzas, y en otra casa recibía a los artistas. Iba Pedro Infante, Luis Aguilar, Ignacio López Moctezuma, muchos artistas. Mi padre se encargaba de diseñar las coreografías para las películas mexicanas. También les conseguía extras para actuar. Por ejemplo, mi hermano el Negro actuó en la película de la *Sonrisa de la virgen*, que trata sobre la aparición de la virgen de Guadalupe. El otro día me tocó ver la película que se llamaba *La torre de marfil* y sale su grupo de danza de él, y salen bailando y sale él tocando, Miguel Ángel tocando.

Análisis denotativo

A la izquierda aparece un señor mayor, de tez muy blanca, pelo cano, con traje citadino, bajando de un automóvil. Alrededor se ve un grupo de personas de piel morena y cabello negro (típicamente mexicanos), vestidos de trajes folclóricos de distintas regiones de México. Las mujeres con largas trenzas y algunos hombres con sombreros regionales. Atrás se ve la fachada del teatro. A la izquierda, dos ventanas anuncian el Café du Stadium, a la derecha, un portón decorado con cabezas de Quetzalcóatl, motivos “prehispánicos”, que anuncia “dances, chants” (imagen 6).

Anclaje narrativo

Años después, en los años 50 [1950], mi padre fue contratado por el señor Molf, un ruso promotor de teatro, para hacer una gira por los teatros de Europa. Yo [Miguel Ángel] viajé con él. Primero nos presentamos en el teatro *Stadium* de Bruselas. Actuamos también en Amberes, en Italia y en Suecia. El señor Molf era un empresario que contrataba a bailarines de folclor nacional para que actuaran por toda Europa. También llevaba una comitiva de artesanos y de plateros de México. Llevábamos tres meses de gira por Europa, cuando el empresario se regresó a México, diciendo que venía a buscar un mariachi

para el espectáculo, pero el empresario nunca regresó y nos quedamos en Europa solos y sin dinero para regresar. Entonces alargamos la gira por todo un año, con el fin de ganar dinero para enviar a casa y para poder regresar a México. Después de un año de viajar por distintos países regresamos en barco por Nueva York, y después por fin pudimos volver a México.

Análisis denotativo

En el álbum se encuentran recortes de diarios, entre los cuales destaca el reportaje del periódico *Novedades* de 1953, en el que se incluye una crónica de la entrega de los Cuauhtémocs, ceremonia en la que el grupo de danza de los Pineda actuó al lado de Milagros Inda. En la imagen 7, Manuel Pineda, Fernando Flores y Milagros Inda están representando la muerte de la doncella. El pie de foto reseña lo siguiente:

La ofrenda de nuestros antepasados a Tonatiuh es revivida por este grupo de danzantes aborígenes quienes guardando fielmente la tradi-



Imagen 6. La folclorización de la danza como espectáculo exótico: gira por Europa.



Imagen 7. La escenificación de la danza azteca y la invención de linajes imaginarios (recorte de periódico).

ción de sus mayores ejecutaron la danza azteca. El trágico realismo de la raza subyugada por el odioso conquistador hispano queda plasmado en este cuadro de fuerte dinamismo que se intitula “El águila que cae”... Caí porque Dios quiso que cayera; me caí como el águila alta-nera viendo al sol y apedreada por el rayo.

Anclaje narrativo

Nosotros teníamos un hermano que se llamaba Fernando, él no era su hijo de sangre, era hijo de crianza. Fernando acompañaba a mi padre en el mundo del espectáculo, y él se hizo muy famoso como compositor de música folclórica, porque él era un excelente músico [...] y se le llegó a reconocer en el medio artístico como el Príncipe Azteca. Con el tiempo, Fernando se construyó un velo de fantasía de que él era descendiente directo de los aztecas. Nosotros sabíamos que no era verdad, pues lo conocíamos desde pequeño, él vivía en la misma vecindad, y aunque a ciencia cierta nadie sabía quién era el padre,

nosotros conocíamos bien a su madre y sabíamos que él era mestizo como nosotros, y que no era descendiente directo de indígenas. Fernando escribió un libro en el que dice que él fue hijo de una princesa de Texcoco, y de ahí se creó la leyenda del Príncipe Azteca.

Análisis denotativo

El programa de la presentación realizada en Quintana Roo se anuncia como el espectáculo de la *Raza de bronce*, en alusión al linaje indígena. La fecha es 1969. En el reverso se cita “De bronce y libertad es nuestra historia, de paz y dignidad la trayectoria” (imagen 8). La actividad es cívica (véase la bandera patria, como símbolo sagrado de la danza) y sus principales invitados son los políticos del estado. Lo anterior indica que la danza ritual se deja de realizar en los atrios de las iglesias y se proyecta en un nuevo escenario: el de los actos cívicos, en los que se inculca el patriotismo mexicano. En este ámbito, el nacionalismo histórico mira hacia las raíces indígenas de la civilización azteca, e incorpora como héroe de la patria a Cuauhtémoc, el último rey que murió por defender a su pueblo.

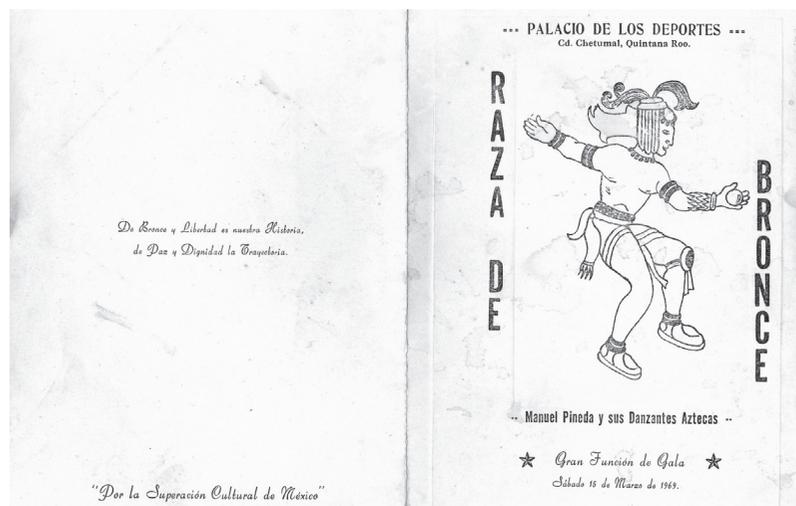


Imagen 8. Programa del espectáculo *Raza de bronce*, Chetumal, Quintana Roo, 1969.

Anclaje narrativo

Él iba y se presentaba en los festivales cívicos en Chinahuapa, en Quintana Roo y en Puebla. Su grupo hacía una representación de cuando llegaron los españoles a conquistar a los indios. Mi padre, junto con Manuel Pineda, fue de los pioneros en bailar a la estatua de Cuauhtémoc. A partir de los años 60 [1960] se creó una nueva tradición de rendirle culto a nuestros antepasados aztecas. Nosotros actualmente le danzamos al Sol y a la Luna, antes sólo decíamos: “Él es Dios” y danzábamos a los santos. Ahora decimos *Ometéotl* [en náhuatl] y les danzamos también a nuestros dioses, como son dios Tláloc, a Tláhuac, Tonatzin, todos, y además a la madre Tierra, al Sol.⁹

El análisis secuencial de las fotografías de la danza ritual azteca de Manuel Pineda muestra que existió un proceso de transformación estético-identitario que dio como resultado la aztequización de las danzas *concheras*. El contacto de los danzantes (general Manuel Pineda y su grupo) con el mundo del espectáculo, el arte y los intelectuales, al inicio contribuyó a un rediseño espectacular de lo azteca, y esta nueva manera de representar las danzas generó posteriormente una re-apropiación y re-semantización del pasado indígena, bajo una estética que reavivó el imaginario de la grandeza racial y el esplendor cultural de esta etnia, mediante la que se reivindicó y revaloró una práctica popular que fue esencializada como prehispánica.

Entrelazar historias: estética nacional, foto narrativa e historia oral

Para trascender la concepción de la fotografía como reflejo de la realidad, y poder analizarla como constructora de “realidad”, es necesario ubicar la imagen, o mejor dicho, el sistema que le da sentido a una estética

⁹Entrevista al jefe Gabriel Osorio, el 12 de octubre de 2004.

particular en su contexto discursivo más amplio. Es decir, en el régimen discursivo donde se desarrolla y adquiere sentido.

Se hace un esfuerzo por reconstruir la transformación simbólica, narrativa y estética de la identidad danzante concheras-azteca, en relación con los cambios históricos que permitieron conservar, modificar, revivir o reinventar las raíces de una tradición danzante. Para ello se requiere salir al extratexto y buscar las conexiones en:

- Las ideologías culturales, la intelectualización y la estética (exótica, folclórica o nacionalista) que impregnaron los sentidos de la danza.
- La producción fotográfica de Luis Márquez, quien fue el enlace de Pineda con el mundo artístico, y también recreó en imágenes la estilización de las danzas *concheras*.
- La empatía estilística de la estética azteca adoptada por la danza con los arquetipos de lo azteca y la mexicanidad, en particular con el símbolo de Cuauhtémoc y la obra pictórica de Jesús Helguera.

Estos contextos de significación se analizan en relación con las coordenadas históricas que demarcan la integración de la “simbología azteca” y que operan como matrices legitimadoras de discursos hegemónicos. Sobre todo, se atiende la relación de las estéticas con los contenidos y símbolos que en un momento histórico se convierten en emblemas aztecas de la identidad nacional.

Las ideologías culturales, la intelectualización y la estetización de la danza

A principios del siglo XX, la danza ritual arriba a la ciudad de México con un fuerte enraizamiento indígena, rural, y se desarrolla dentro del sistema del catolicismo popular, haciéndose presente en las fiestas patronales con un claro acento de devoción sincrética. A partir de la segunda mitad de la centuria, la danza fue impregnada y modelada por las ideologías nacionalistas que se plasmaban en la creación artística de la capital del país.

Durante la década de 1920, el proyecto del nacionalismo cultural integró las artes escénicas al plan educativo nacional de masas. Para la segunda mitad de la década de 1930, la danza retomó la estética indígena “considerada la fuente más segura y genuina de nuestra tradición” (Lavalle, 2002: 46). El teatro y la danza buscaban crear una expresión mexicana propia, que casi siempre caía en visiones folcloristas de lo típicamente mexicano. Los escenarios acogieron a colectivos autóctonos e indígenas de los pueblos de México, que escenificaban sus danzas ceremoniales. También se realizaron espectáculos de masas, como los festivales de Teotihuacan, en los que se intentó restaurar las antiguas danzas y rituales aztecas (*ibid.*: 56). En esta etapa, los grupos de danza conchera se convirtieron en una fuente inspiradora de las artes escénicas. Bailarines, directores e intelectuales buscaban en el medio popular la expresión de lo típico, auténtico e indígena.

Este contacto con el mundo del espectáculo y el arte propició que Manuel Pineda llevara la danza a los foros del espectáculo: teatro y cine. El nacionalismo impregnaba las artes. El imaginario del indio azteca se desligaba de su condición rural y pauperizada, al tiempo que recuperaba su sentido imperial, recordando que eran los herederos de una civilización y, por lo tanto, este linaje adquiriría rasgos de monarquía. Si bien, en un inicio la danza se estilizó para el teatro folclórico y el cine nacionalista con una estética azteca, a partir de 1940, esa misma estética llegó al epicentro de la danza ritual conchera: el santuario de Chalma. Al poco tiempo, con cierto rechazo, fue copiada y recreada por otros grupos concheros. Durante las décadas de 1950 y 1960, las artes escénicas se integraron al proyecto educativo nacional de masas y los colectivos de danza fueron mistificados como la raza de bronce.

En 1957, don Manuel fue invitado a realizar una gira teatral-musical por Europa, contratado por Molf, un empresario ruso. Estas giras se desarrollaron dentro de la oferta de arte exótico y folclor internacional. El general Pineda y su grupo viajaron durante un año completo, dando exhibiciones de su danza “india” en recintos de Bélgica, Francia y Rusia.

El espectáculo de la danza étnica o del mundo se promueve, de manera especial en Francia, desde principios del siglo XX, para proyectar

una visión exótica de los otros, en la que se remarcaba la estética de lo lejano o lo distante a la cultura occidental europea. Esta visión engendraba una perspectiva colonialista de los otros que eran considerados como primitivos, salvajes y bárbaros. Las danzas étnicas fueron reelaboradas por la escenificación de lo espectacular, sacadas de sus contextos culturales festivos y rituales, para ser presentadas en nuevos escenarios de teatralización cosmopolita como muestras de culturas exóticas, en las que se intensificaba el carácter de la autenticidad y pureza de lo étnico o racial (Decoret-Ahiha, 2006).

Uno de los principales rasgos estéticos que la danza adquirió mediante su exhibición teatral exótica fue la de recrear al indio, ya no como un campesino (como aparece en su traje de “patío”), tampoco como arquetipo sincrético del folclor (el traje del conchero, que sintetiza símbolos del catolicismo y lo indígena con raíz otomí), sino como digno heredero de un linaje ancestral: el azteca. En la escenificación teatral adaptada para los escenarios (como se puede observar en las fotografías publicadas en *Novedades*) se representa el imaginario del imperio azteca, destacando los elementos del salvaje, bárbaros y bravíos. Esto se ve con claridad en dos escenificaciones que primero fueron llevadas por la compañía del general Pineda a los teatros europeos, y después fueron adoptadas por los grupos de danza ritual azteca. Una es la escenificación del sacrificio de la doncella y la otra tiene que ver con la danza del fuego. Ambas representan la bravía del hombre azteca, que se presenta como temerario, alguien que puede dominar el dolor extremo (en el caso del contacto con el fuego), y que llevado al límite es capaz de ofrendar la vida de las doncellas en un rito a sus dioses.

Desde fines de la década de 1950, la danza también fue retomada por los movimientos cívicos y de masas del nacionalismo oficial promovido por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y los gobiernos. Los danzantes eran contratados para recrear el mito fundacional en festivales y actos públicos. Se les presentaba como los herederos de la raza de bronce. De manera paralela, se desarrolló el movimiento de la mexicanidad, protagonizado por intelectuales de la ciudad de México, quienes además de reivindicar la riqueza de la herencia indígena de los aztecas

buscaban conquistar de nuevo un orden cultural y político basado en la civilización de los antepasados. Por eso fundan el Movimiento Confederado Restaurador de la Cultura del Anáhuac (MRCA) y ven en las danzas conchero-aztecas una práctica de resistencia cultural indígena. Incluso sus dirigentes fueron considerados como guardianes de las tradiciones.

Las danzas devinieron prácticas en las que se podían reconstruir los conocimientos científicos, espirituales y sociales de los pueblos aztecas. Asimismo, se convirtieron en una de las manifestaciones culturales más importantes para buscar lo ancestral y se llevaron a los *calpullis* como principal método de enseñanza de la cultura de los antepasados. Francisco Jiménez, conocido como Tlacaélel, fue uno de los líderes del movimiento MRCA y también del Partido Mexicanista, y también promovió la “aztequización radical” de las danzas *concheras* desde la ciudad de México, imprimiéndole un nuevo carácter nativista con el que la danza pasó a ser “mexica” y se sacó de los atrios católicos para llevarla a los lugares sagrados de los aztecas (como por ejemplo el Zócalo, el Museo de Antropología y el Templo Mayor del Distrito Federal). Además, se introdujeron los instrumentos autóctonos, las alabanzas se tradujeron al náhuatl y se reinterpretaron las danzas con un sentido profético vinculado con el despertar del sexto sol (el mito del legado de Cuauhtémoc que anuncia el regreso del imperio azteca). Varias de las agrupaciones de danza azteca se radicalizaron en su expresión mexicana.

De este contacto entre una práctica de danza popular y el mundo del espectáculo surgieron elementos que alimentaban la idea de la mitología del linaje azteca, basada no sólo en la recreación estética del pasado sino en la reinención urbana de una etnia. Una muestra es el caso de Fernando Flores Moncada, descendiente del linaje de Manuel Pineda, a quien los medios de comunicación apodaron el Príncipe Azteca.¹⁰ Flores Moncada se autoerigió un linaje imaginario y se presentaba como su mote. Según la

¹⁰ El Príncipe Azteca, en su libro *La tradición mexicana en Iztapalapa*, argumenta que el linaje prehispánico de las compañías de danza de la ciudad de México no se deriva de los concheros del Bajío, sino que son originarios del valle de México, y que se mantuvieron por tradición oral desde el siglo XVI hasta el presente. Además, señala que fue don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, descendiente de los caciques de Texcoco,

historiadora Yólotl González Torres, es el danzante que “más destacó como promotor artístico y de la danza como folclor” (González Torres, 2006: 153). El Príncipe tuvo una intensa carrera como danzante y músico (grabó tres discos), y participó en varios espectáculos, tanto en el teatro como en el cine. También organizó clases de náhuatl y colaboró en espectáculos cívicos con instituciones gubernamentales. Después, “en su calidad de Huey Temastiani del Ceremonial del Rito Azteca formó el grupo de danzas rituales Tonalcihuatl en Iztapalapa, ciudad de México” (*ibid.*: 126). Éste no es el único caso en la creación de linajes imaginarios, se le consideró en este texto porque es un descendiente de Manuel Pineda y es el personaje central de la foto del periódico *Novedades* (imagen 7).

Durante la década de 1990, en el marco de la conmemoración del encuentro entre Europa y América, ocurre la confluencia y posterior articulación con distintos circuitos alternativos, en los que las danzas conchero-aztecas se reconvirtieron en una práctica universalista, translocalizada, que algunos estudiosos denominan neomexicanidad, por su hibridación con el *New Age*.

Por un lado, se vio cómo el contacto con el espectáculo creó una versión exótica de las danzas *concheras*, es decir, una mirada con contenido colonialista sobre la pureza de la tradición; y por otro, se estudió cómo esta “ficcionalización” se incrusta en una tradición practicada como una manera de retornar al pasado azteca, de recuperar las tradiciones prohibidas y olvidadas, y de repositonarlas en mitos legendarios, reactualizadores de linajes que, aunque imaginarios, contribuyen a dotar de continuidad a la tradición.

Mexichrome: las postales y la estetización de lo mexicano

Como lo señalaron los descendientes de don Manuel Pineda, el jefe danzante trabajaba como colaborador de Luis Márquez (fotógrafo y director

quien recabó los manuscritos y relatos indígenas sobre la historia de la danza y transformó en 1888 las danzas en mayordomías (véase Flores, 1996: 221-227).

escénico). Cuentan sus familiares que gracias a este contacto, él estuvo muy conectado con el medio artístico e intelectual de la ciudad de México durante las décadas de 1930 a 1960. Actores de cine, muralistas, fotógrafos y bailarines visitaban de manera constante a Pineda. Gran parte de las imágenes guardadas en la caja son hechas por profesionales. Y aunque no tienen la firma del artista, se puede deducir que un gran número fueron tomadas por Luis Márquez.

¿Cómo miraba el mundo este fotógrafo? ¿De qué manera su mirada logro fijar la estética de las danzas? ¿Sólo fue un contacto, una especie de bisagra entre el mundo popular urbano de las danzas y el ambiente artístico de la época? o ¿también fue un creador de lo azteca?

Rastrear la obra y propuesta artística del fotógrafo se tornó en una tarea indispensable, pues de acuerdo con Susan Sontag: “Aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos del gusto y conciencia” (Sontag, 1981: 16). El nacionalismo cultural imprimió su ideología en una estética que sublimaba lo mexicano, rescatando sus raíces indígenas, así como su belleza pueblerina y rural, como una virtud ligada con la inocencia. Si bien se sabe que cada fotógrafo plasma su estilo subjetivo, también se sabe que las “fotografías son un testimonio objetivo, ya que el fotógrafo participa activamente de su momento histórico, pero sobre todo contribuye a legar un testimonio del proceso que le toca vivir” (Meyer citada en Debroise, 2005: 23).

Luis Márquez, además de dedicarse al cine, fue un célebre fotógrafo cuya mirada en la década de 1930 definió lo típicamente mexicano. Él fue el artífice de más de 100 postales con paisajes y escenas de la “vida cotidiana” de México.¹¹ Su visión se estampó en el subconsciente de lo que se debía considerar como folclórico.¹²

¹¹ La colección de postales de Luis Márquez está disponible en Toomey Frost (2009), Postcards of Luis Marquez, en: <http://www.io.com/~reuter/luismarquez/ Marquez.htm>

¹² En el museo del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) montaron en 2005 una exposición fotográfica de Luis Márquez Domay (México, D.F, 1899-1978). En la ficha del autor se le reconoce como “miembro generacional de la llamada fotografía moderna mexicana, donde

En sus fotografías producía una versión romántica de lo mexicano y contribuyó a mistificar el paisaje que, sobre un fondo blanco y negro, era iluminado por los tonos deslavados de sus acuarelas. Sus postales se distribuyeron por todo el mundo, folclorizando los paisajes populares y las tradiciones, así como estilizando a los indígenas, chinas poblanas, charros y, por qué no, también a los danzantes. De hecho, en un artículo Deborah Dorotinsky se refiere a este artista como creador de los iconos de la versión arquetípica de lo indígena y de los patrones simbólicos con que se ha ido conformando la imagen del mexicano (Dorotinsky, 2000).

Márquez se inició como fotógrafo en 1921, laborando en los talleres de la Secretaría de Educación Pública. En esa época, recuerda Raquel Tibol, le fue asignado un trabajo de tipo antropológico que lo condujo al encuentro con los danzantes en la peregrinación de Chalma:

Aquella excursión obligada marcó su destino. Las festividades de Chalma con sus setenta conjuntos de danzantes lo deslumbraron hasta enfermarlo [...] La sorpresa fue tremendamente intensa, como de advenimiento. Una angustiada sensación de estar profanando algo, se confundía con un sentimiento de ternura y de urgencia de apropiarse y de poseer cuanto ocurría en aquel esplendor [...] A partir de la

sobresale la figura de Manuel Álvarez Bravo. Se forma originalmente en La Habana, Cuba, aunque es en México donde desarrolla su trabajo y define su estilo. Desde 1921 trabajó en el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Secretaría de Educación Pública, documentando fiestas tradicionales en diferentes partes del país, a la par que fotografiaba la obra de varios artistas, como Diego Rivera y José Clemente Orozco. Los primeros treinta años de su carrera son de gran actividad: publica sus imágenes en los principales diarios y revistas de la capital y participa en varias exposiciones individuales y colectivas. Además, recibe importantes premios internacionales como el Gran Premio de Fotografía de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1930) y el primer lugar en la International Photograph Exhibition en Nueva York (1940). En 1950 se publicó su libro *Mexican Folklore* con una selección de lo mejor de su trabajo. También participó en la industria del cine, primero como actor en películas silentes, después como guionista y *still man* o fotógrafo de fijas, entre las que destacan sus fotografías de las películas *Janitzio* (1934) y *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950)". Cfr. la dirección electrónica: <http://www.esteticas.unam.mx/exposiciones/expomarquez.html>

experiencia en Chalma, Luis Márquez decidió explorar fotográficamente México [Tibol citada en Debroise, 2005: 208].

Hombre de teatro, coleccionista de trajes indígenas, fotógrafo del folclor mexicano, Luis Márquez diseñó los estereotipos de lo típico mexicano. Contactó con los grupos de danza conchera de la ciudad de México y los invitó a posar para sus fotografías, a actuar en las películas, a darle un toque popular, indígena y mexicano al cine. En síntesis, así como contribuyó a la teatralización de “lo mexicano” hasta sus últimas posibilidades, también contribuyó a la estetización azteca de las danzas *concheras*. Estas expresiones corporales, con sus trajes, coreografías, poses, vestuarios y escenarios, fueron adquiriendo un grado de hiperestetización similar a la que Jesús Helguera pintara en sus cuadros sobre los aztecas. Como lo reseña Olivier Debroise:

Los indígenas de Márquez están recontextualizados, algunas veces de modo más fantasioso y absurdo. El indígena lleva siempre la frente en alto, el mentón firme, apuntando hacia un futuro promisorio de este país que la cámara ha transformado en escenario idílico, cursi si no es que Kitsch (cercano a la obra de Helguera) [*ibid.*: 208-209].

Esta misma estetización se plasmó en la danza conchera, y con ella adquirió el carácter de azteca, abriéndole un nuevo foro de expresión: el folclor de lo “auténtico” y “típico” mexicano, recreado por Márquez en los teatros o el cine, impresos y viajando en sus postales con sello Mexichrome, pero sobre todo, transformándose y adquiriendo un sentido nativista en el ritual. Esto se puede constatar con claridad en dos fotografías de Luis Márquez que forman parte de las tarjetas Mexichrome,¹³ en las que aparecen los antiguos danzantes concheros y su posterior versión azteca a todo color (imágenes 9 y 10).

¹³ Postales importadas de Toomey Frost (2009), Postcards of Luis Marquez en: <http://www.io.com/~reuter/luismarquez/Marquez.htm>



Imagen 9. *Conchero dancer* (1940), fotografía blanco y negro coloreada con acuarela.



Imagen 10. *Aztec dancers of Mexico, D.F.*

Los arquetipos, diálogos y analogías

En todas las artes imitativas

el código del sistema connotado está constituido visiblemente, bien por un sistema de símbolos universal, bien por una retórica de la época, en definitiva, por una reserva de estereotipos (esquemas, colores, grafismos, gestos, expresiones, agrupaciones de elementos) [Barthes, 1986: 14].

El símbolo que sintetizó el mito del indio épico fue la imagen de Cuauhtémoc, que a partir del siglo XIX se convirtió en arquetipo del pasado indígena glorioso, que simboliza el valor heroico, defensor de la patria nativa, la no rendición y la nobleza.¹⁴ Esta forma de concebir lo indígena como una visión heroica del pasado no rinde homenaje a las etnias vivas, sino que refuerza la mitificación de un aspecto de lo indígena, que concentra la diversidad en su expresión de lo azteca y que lo sitúa en la fase final del periodo prehispánico, construyendo un imaginario fundacional de la nación india, que no necesariamente se articula con la problemática socioeconómica que ha mantenido a los primeros nativos de México en situaciones de exclusión e injusticia racial.

El arquetipo azteca de Cuauhtémoc fue incorporado a la estética de la danza a mediados del siglo XX, imprimiendo una nueva tradición de danzar en su monumento para conmemorar su muerte.

A partir de la década de 1940, la estética azteca fue popularizada por el pintor Jesús Helguera, quien difundió sus cromos mediante su distribución masiva en las cajas de cerillos y en los calendarios de la

¹⁴ Este movimiento estético se hizo presente de manera inicial y, sobre todo, en la pintura y la escultura, en las que se solían evocar escenas del “mundo antiguo” con indios de “cuerpo apolíneo, toga romana y rostro de apache” (Krauze, 2005: 21). Después fue retomado por el movimiento liberal nacionalista, en el que los héroes indígenas fueron considerados, junto con sus símiles de la Independencia, como los primeros defensores de la patria (Florescano, 2005: 191).

empresa de impresos Galas de México.¹⁵ Y mientras los grandes muralistas, como Diego Rivera, consiguieron infundir con su estética una conciencia de la mexicanidad entre los sectores medios intelectuales, Helguera logró interpretar el gusto *kitsch*, cargado de cursilería, propio de las clases populares urbanas (Espinoza, 2004: 38). Su obra difundió una idealización de lo indio y del pasado azteca, sobre todo en cuadros como *El flechador del cielo*, *La mujer dormida*, *Leyenda de los volcanes* y *Grandeza azteca*. Un análisis estético de su pintura señala:

Los cuerpos musculosos que el maestro pintó en *Cuauhtémoc*, *El flechador del Cielo*, las dos versiones de la *Leyenda de los volcanes*, *El rapto* o *Gesto azteca* y todos los cuerpos masculinos plenos de volumen, fuerza y resistencia [...] No pueden dejar de recordar el ideal de belleza de la proporción de siete cabezas en el “cuerpo perfecto” que corresponde espléndidamente a la fuerza evocadora del clasicismo griego. Pero también evoca el uso que de esta herencia estética hizo el nacional socialismo, al cultivar la mística del cuerpo con los músculos castigados durante severos entrenamientos que lo llevan hasta una tensión brutal y al dolor [*ibid.*: 111].

La visión romántica de los indios mexicanos pintada por Helguera fue retomada en las coreografías de las danzas conchero-aztecas, alentando la mitificación del poderío azteca: una raza con cuerpo perfecto, en posición sublimada (siempre mirando a las alturas) e imagen del guerrero triunfador, se convirtió en la estética de la leyenda de una etnia ejemplar. Esta artificiosa estética fue emulada y llevada a cuadros plásticos de las versiones aztequizadas de las danzas *concheras*. Don Manuel Pineda introdujo

¹⁵“Galas de México refleja las glorias, las fiestas, los orgullos, las galas nacionales en la construcción de la identidad de la cultura popular a partir de figuraciones tomadas de la historia, del anecdotario de la patria o de carteles de la exitosa industria cinematográfica mexicana de los años cuarenta y cincuenta. La empresa se convirtió en una fábrica de iconos al multiplicar imágenes de arquetipos y estereotipos nacionales que se distribuyeron por todo el país de 1930 a 1970” (Elizalde, 2009: 223).

las coreografías artísticas de la danza ritual en distintos foros teatrales y cinematográficos, como por ejemplo el sacrificio de la doncella y la danza del fuego.¹⁶ Ambas coreografías tienen la marca del espectáculo, mediante el cual se manifiesta el carácter guerrero del pueblo azteca, su valentía y su grandeza.

La danza del fuego supone un aprendizaje especial para la manipulación de este elemento, pues quienes representan a los danzantes aztecas tienen que mostrar su heroísmo al exponer sus manos y pies. El adiestramiento en ciertas artes del malabarismo es fundamental para manipular las llamas y hacer una exhibición con ellas. Se trata de una representación de la valentía del guerrero, que no le teme ni al fuego, y que es capaz de soportar el dolor. Por su parte, en el sacrificio de la doncella se requiere de conocimientos de actuación para representar la inmolación y la muerte (incluso se vierte tinta roja para dramatizar la extracción del corazón de la víctima).

La escenificación del sacrificio de la doncella guarda un estrecho parecido estético con Jesús Helguera, a quien Carlos Monsiváis consideró como “el creador del pasado indígena en el terreno del *kitsch*” (Monsiváis, 1994: 68). Basta comparar con detenimiento las similitudes entre una fotografía de la danza de Manuel Pineda (imagen 11), durante la representación del sacrificio de la doncella, y la pintura titulada *Leyenda de los volcanes II* o *Grandeza azteca*, de 1943 (véase imagen 12).

Aunque el observador externo puede advertir a simple vista la “ficcionalización” de la reconstrucción de la estética azteca contemporánea en el uso de trajes brillantes, con telas plásticas y lentejuela, así como el abuso de una coreografía que pareciera ser extraída de un calendario de Jesús Helguera, esta recreación se legitima como auténtica a medida que el retorno con la imagen idealizada del pasado permite volver a encadenar en el imaginario a una tradición sincrética por siglos, con idea de la

¹⁶ Los grupos conchero-aztecas reproducen en la actualidad estas coreografías y, de manera especial, fueron adoptadas por las danzas chicanas a partir de 1970, gracias a la promoción de un danzante conchero que a su vez era bailarín del Ballet Folklórico Nacional de Amalia Hernández.

tradición original de los aztecas. Su recreación estética se convirtió en el arte de los marginados y brindó a las clases populares “otra cara de la historia: la cara no oficial que también es simiente para reconstruir hitos de una posible historia de la vida cotidiana” (*ibid.*: 17). Luego, a partir de 1960, la obra de Helguera fue revalorada como emblema de lo azteca por los artistas chicanos, sobre todo en el arte muralista (véase los murales de Chicano Park, en San Diego, California).

La escenificación del sacrificio de la doncella no sólo es una marca de identidad de estas agrupaciones conchero-aztecas urbanas, sino también un rasgo de distinción, e incluso de disputa con los grupos de la mexicanidad radical o *mexicayotl*, debido a que éstos consideran que la práctica del sacrificio azteca ha sido una falacia que inventaron los españoles para legitimar y justificar la barbarie de la Conquista.¹⁷



Imagen 11. Copia del periódico *Novedades*, 1953. En la foto Manuel Pineda, Fernando Flores (el Príncipe Azteca) y Milagros Inda en la representación de la muerte de la doncella. El pie de foto reseña lo siguiente: “El momento culminante ha llegado: la joven y hermosa princesa —la danzarina Milagros Inda— Prisionera de Guerra, va a ser inmolada ante Huitzilopochtli. En brazos del fornido guerrero es conducida hacia el ara fatal”.

¹⁷ Los grupos conocidos como “mexicanidad” se fueron gestando a partir de la década de 1950 y se caracterizan por el desarrollo de una tendencia nativista azteca, que emergió con la fundación del Movimiento Confederado Restaurador de la Cultura del Anáhuac. Este movimiento también creó nuevas versiones estéticas y resignificaciones de la danza conchero-azteca, pero que a diferencia de los tradicionales, busca volver a la “pureza del pasado indígena” reculturalizando la danza hacia una tendencia indianista, nacionalista y azteca, que rechaza el sincretismo con el



Imagen 12. Jesús Helguera, *Leyenda de los volcanes II o Grandeza azteca*, 1943.

catolicismo, la cultura hispánica y la cultura moderna occidental. Los colectivos de la mexicanidad, aunque reivindican el pasado azteca, no sólo se distinguen de los grupos de danza aztecas, sino que en ocasiones tienen fricciones por la manera en que se interpreta el pasado de este linaje indígena, ya que los mexicanistas niegan que entre los aztecas se practicaran sacrificios humanos.

Reflexiones finales

Las tradiciones no sólo se sustentan en la repetición de las costumbres, ni nada más están ceñidas al recuerdo de los acontecimientos del pasado. Más bien, su efectividad y aptitud de actualización y vigencia dependen de expresiones culturales capaces de inmortalizarlas. Según Claude Lévi-Strauss, estas expresiones culturales son el mito, el símbolo y el rito. Toda nación se sostiene sobre una base material (las agencias estatales y el territorio nacional), pero además requiere de un sentido simbólico de pertenencia. En los tiempos contemporáneos, la imagen implantada por la fotografía ha sido un recurso más efectivo que el discurso escrito o verbalizado para construir el sentimiento nacional alrededor de mitos, héroes y arquetipos. Esto se debe a que la imagen, convertida en símbolo, adquiere la capacidad de articular y dotar de coherencia emocional a los significados que normalmente están escindidos en la vida cotidiana.

El álbum fotográfico de la familia Pineda permite reconstruir:

- Una cronología de la evolución de las actividades y significados culturales de la compañía de danza.
- La genealogía familiar, las redes de relaciones sociales del general Pineda y los linajes míticos que surgieron del espectáculo.
- La imagen y representación mitificada de lo azteca, mediante la apreciación del diseño de la “foto” del artista Luis Márquez: sus escenarios, coreografías, atuendos y posturas.
- Su empalme con el arquetipo de Cuauhtémoc.

En conjunto, este álbum da acceso a la manera en que los Pineda plasmaron en imágenes los valores estéticos y aspiraciones con que confirmaban el éxito del grupo de danza conchera y del jefe de la familia.

Respecto a la ritualización de la práctica fotográfica, Pierre Bourdieu ha sido contundente en demostrar cómo ésta es partícipe de los ritos domésticos de transmisión de la memoria familiar. El ritual fotográfico de la vida cotidiana contribuye a solemnizar los momentos importantes de la vida de un grupo social, y con ello fija el acontecer

para producir lo “memorable”. La estilización de las escenas “fotografiables” cobra eficacia en la demostración idealizada del estatus social.

En cuanto a la construcción de mitos, la fotografía también es competente, pues: “Pinta realidades según el deseo de proyección personal o grupal”. Después, como objeto material, se convierte en un símbolo que “permite atesorar la herencia familiar”. Los álbumes fotográficos no sólo son almacenamientos de recuerdos, sino que también propician la reconstrucción imaginaria de la genealogía de la familia y de las relaciones sociales de sus miembros: “Mediante el contraste de sabidurías y experiencias se sitúa a cada persona en relación a su estirpe, y la contemplación de las viejas fotografías de boda a menudo toma la forma de un curso de genealogía de la tradición” (Bourdieu, 2003: 60). Lo mismo sucede con las fotos que decoran los muros de las casas, pues operan en la función selectiva de la memoria y la identidad, ya que son seleccionadas de acuerdo con lo que se desea exhibir y recordar.

La conjunción de la serie de imágenes, historizadas por la narración oral de los familiares del general Pineda, primero facilitó contextualizar históricamente (en la escala familiar y social) cada una de las tomas; después, caracterizar a los sujetos y escenarios presentes, luego rehacer las situaciones que evocan las fotos, y por último, reconstruir la secuencia temporal del álbum familiar.

Mediante el análisis expuesto en este estudio ha sido posible repasar la innovación o invención de una tradición. Las imágenes testimonian cómo la danza ritual conchera se transformó en danza azteca, adquiriendo también una modalidad de espectáculo: coreografías vistosas como el sacrificio de la doncella y la danza del fuego, pero al mismo tiempo, y de manera paradójica, contribuyó a una “autoctonización” de las raíces aztecas en la danza conchera, que impulsó, por una parte, que se retomara el vestuario y los instrumentos musicales de los pobladores del Anáhuac, y por otra, que se realizara la danza en torno a las deidades aztecas.

Asimismo, se introdujo la traducción al náhuatl de los principales elementos de la danza y se resignificaron los símbolos presentes con un trasfondo azteca. Poco a poco, algunos grupos concheros se fueron aztequizando y supliendo los instrumentos de cuerdas (por ejemplo, la

concha, de la cual se deriva el nombre de concheros) por el teponaxtle (antiguo tambor en forma de cilindro). De igual manera, se abandonó la túnica conchera y se impuso el traje corto que consta de *tilma* (capa), *mazcla* (taparrabos) y *copilli* (corona o penacho).

La estetización azteca de la danza conchera diseñada por Márquez y recreada de forma ritual por Pineda logró fijar el imaginario de la grandeza racial y el heroísmo azteca, transfigurando el arquetipo de Cuauhtémoc en el orden vivencial real. La eufemización artística inspiró linajes y movimientos identitarios de los danzantes que, al asumirse como aztecas, mitificaron la práctica dancística ligándola al origen prehispánico de los mexicanos, hecho que ha contribuido, en algunos casos, a iluminar una utopía social.

También esta estetización trascendió las fotografías y tarjetas postales, y fue inspiración de movimientos culturales que estetizaron las danzas rituales o *concheras*. Al menos se puede mencionar su innovación en cuatro vertientes derivadas de la misma tradición:

- La del espectáculo en la danza artística y el cine, que retoma lo indígena como fuente genuina de lo mexicano.
- La folclórica nacionalista, que después tuvo mucho auge en las actividades cívico-nacionalistas y que fue incorporada por las instituciones gubernamentales (por ejemplo, la Dirección de Culturas Populares, la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Antropología e Historia) para construir el sentido nacionalista del mexicano.
- La invención del linaje imaginario azteca de los grupos de danza conchera.
- La de la mexicanidad esencializada, que valora la danza como experiencia cultural de rescate de lo ancestral prehispánico.

Mediante estos desplazamientos escenográficos la danza fue adquiriendo nuevos valores culturales: de una práctica religiosa a una práctica cultural; de la identificación con una visión de lo indígena como “pueblo de vencidos” a un enfoque glorioso del “pueblo de guerreros vencedores”,

y del mestizaje colonial a la mitificación de la “raza de bronce”. Sólo para concluir, conviene remarcar que para los danzantes aztecas el general Pineda no inventó la tradición, sino que recuperó una práctica que se escondía detrás de un ropaje conchero.

El orgullo de ser miembro de una familia de tradición danzante se reivindica en la estética popular e indígena que ha quedado plasmada en las fotografías memorables de Luis Márquez y en el arquetipo azteca pintado por Jesús Helguera. En ellas, el indio ya no es el débil, sino aquel que de forma visual proyecta los valores estéticos y aspiraciones de una raza de bronce, así como se confirma el éxito de una estirpe (imaginada) y de un grupo familiar convertido en linaje.

De esta manera, la danza conchera se despoja de los adjetivos negativos que la calificaban como una práctica marginal o subalterna, y con la ayuda de la fotografía profesional, incorpora la estética azteca *kitsch* para reivindicar a una clase subordinada y a una práctica menospreciada, que se solemniza y eterniza mediante el diseño de trajes, poses y escenarios que dan cuenta de su grandeza. Es posible concluir que la fotografía no sólo se ha convertido en un excelente registro visual de la memoria y de la vida cotidiana de las familias, sino también en un ritual que contribuye a mitificar y que permite ficcionalizar su imagen idealizada.

El grafiti como discurso gráfico de la disidencia juvenil

Rogelio Marcial

...las imágenes no son el reflejo de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos.

Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación.

Peter Burke

El discurso del grafiti: ¿más público que privado?

*No nos privatizarán los sueños, seguiremos soñando en plural
(graffiti en Guadalajara)*

En las ciudades contemporáneas conviven muchas formas de pensar y de ser, y esa convivencia no siempre es armónica. En la ciudad hay prisas, pero también hay pausas. Hay gritos, pero también hay silencios. Hay limpieza, pero también hay suciedad. Hay vida pública, pero también privada. Hay riqueza, pero también hay pobreza. Hay orden, pero también hay caos. Hay límites, pero también hay posibilidades. Y los anteriores son los extremos de abanicos amplios de posibilidades y realidades

intermedias que hacen que la ciudad tenga espacios variados y procesos diversos. Reconocer la variedad cultural de quienes convivimos en la metrópoli no debe ser pretexto para pretender que la nuestra sea la mejor de las opciones ideológicas, morales, raciales, políticas, religiosas, identitarias, generacionales, sexuales, de ocio, etcétera.

Por eso, una ciudad que se pretende “moderna” debe estar diseñada de acuerdo con las necesidades de todos los grupos e identidades que la disfrutan y sufren de forma cotidiana. A veces aceptamos, sin más, que los grupos en el poder y las autoridades que resguardan ese poder nos entreguen la ciudad de acuerdo con sus necesidades e intereses. Pero también en ocasiones hay quienes de manera explícita o implícita, abierta o velada, se apropian o construyen espacios propicios para el disfrute colectivo, la expresividad grupal y la convivencia social. Todos cabemos en la metrópoli, por más diversos que seamos. Todos buscamos espacios propios, unos se acomodan a los existentes mientras que otros construyen espacios alternativos de expresión y convivencia.

La forma en que están organizadas nuestras sociedades hace de la propiedad privada sea uno de los pilares del orden social y el respeto común. Sólo que, para que eso funcionara bien se necesitaría que el acceso a los bienes fuera igualitario para todos. La defensa de una riqueza concentrada en pocas manos subyace en los diversos reglamentos que buscan ordenar la vida urbana, y quienes disienten de ello con facilidad son “convertidos” en “amenazas sociales”, cuyas “negras intenciones” son desestabilizar el orden social sólo por desestabilizarlo. En realidad, hoy como nunca, el espacio público se ha erigido como el lugar del encuentro colectivo que aglutina (y enfrenta) las concepciones y proyecciones de los ciudadanos, y ello nos obliga a realizar una lectura política de las expresiones, manifestaciones, encuentros y desencuentros callejeros.

Se vive un momento en que la calle vuelve a ser reivindicada como lugar para la creatividad y emancipación, al tiempo que la dimensión política del espacio público es crecientemente colocada en el centro de las discusiones a favor de una radicalización y una generalización de la democracia [Delgado, 1999: 19].

En tal sentido, el grafiti es para miles de jóvenes uno de los recursos gráficos y expositivos para la manifestación de una disidencia social, sea a nivel material, ideológico o cultural, que implica la toma clandestina de los espacios públicos y busca detonar tanto el malestar de los dueños y defensores de la propiedad privada como la ruptura del flujo cotidiano de la vida urbana impuesta a los habitantes ciudadanos.

En este texto se observan los trazos y diseños implementados en grafitis de la ciudad de Guadalajara, con el objetivo de interpretar sus mensajes y las maneras en que se concibe la realidad urbana por parte de sus creadores. Lo anterior nos obliga a enfrentar la dificultad de descifrar códigos restringidos propios de estas manifestaciones, sin perder de vista lo que el grafiti implica en tanto discurso gráfico para las expresiones de desmarcaje cultural y disidencia política. Esto es, el trabajo implica comprender ese doble mensaje del grafiti (grupales y sociales), diferenciar sus estilos, decodificar sus contenidos, e interpretarlo como parte de las diversas maneras de acceder a los espacios públicos en los procesos de construcción social de los sentidos culturales de lo urbano.

El amor y la política cifrados en los muros de la ciudad

No pretendas liberarme, yo puedo con eso
(grafiti del mayo francés, 1968)

Hablar, antes de entender plenamente la manifestación del grafiti, es difícil. El grafiti es fugaz, insolente, efímero; se modifica, agrede, se lamenta, reclama, recuerda, critica, se burla, desaparece, se generaliza; no se entiende; se sobrepone; presupone cierto conocimiento sobre política, economía, albur, cultura callejera. El grafiti, desde una lectura política, es un recurso informal y alternativo de comunicación y expresión cultural de grupales urbanas, y se inserta como parte del lenguaje que define a una ciudad.

El grafiti se muestra al ciudadano, a la vez que éste responde con su mirada, en un corto circuito de contacto visual que si deja un residuo simbólico, éste no podría ser otro que una contribución a la definición de la categoría sociolectal de lo urbano. La ciudad también se define por las imágenes exhibicionistas que se muestran desde los muros, paredes y otros objetos de sus territorios [Silva, 1988: 229].

El grafiti ha logrado convertirse en un excelente vehículo de los mensajes de ciertos sectores de la población. Para aquellos grupos e individuos que transcurren la mayor parte de su vida cotidiana en escenarios colectivos (como calles, parques, plazas, esquinas y barrios), los mensajes informales y anónimos en postes, bancas y muros se transforman en información inherente a esa cotidianidad. Para algunas colectividades, la vida urbana se vive en la calle, teniendo con ello acceso a otras fuentes de información en ocasiones más certeras y adecuadas que los llamados medios masivos de comunicación: “la comunicación no es solamente cuestión de medios, (...) la comunicación que existe y fluye en la vida cotidiana es tanto o más efectiva que la que proviene de los medios en la conformación de distintos significados sobre la realidad” (Reguillo, 1991: 241).

Por ello, es en la vida diaria de los actores sociales, donde expresiones culturales como el grafiti retoman una serie de símbolos y significados que son sintetizados en mensajes cotidianos, construyendo una forma de comunicación informal que busca una relación propia de la vida social en sus diferentes niveles. El grafiti es, la mayoría de las veces, el único camino para la expresión por fuera de las instituciones sociales y sus aparatos de control. Es un género “impuro” o “híbrido” de expresión cultural.

El grafiti es un medio sincrético y transcultural. Algunos fusionan la palabra y la imagen con un estilo discontinuo: la aglomeración de signos de diversos autores en una misma pared es como una versión artesanal del ritmo fragmentado y heteróclito del videoclip. En otros se permutan las estrategias del lenguaje popular y del universitario [...] Hay también “síntesis de la topografía urbana” en muchos grafitis

recientes que eliminan la frontera entre lo que se escribía en los baños o en los muros. Es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política [García Canclini, 1989: 316].

En el grafiti quedan plasmados mensajes que al leerse con cuidado pueden enseñar que, detrás de la idea que se maneja, está construida una forma específica de concebir el mundo inmediato y de asumir una actitud ante la realidad. Muchos de estos mensajes quedan referidos como una denuncia, que en el momento en que fue realizada tal vez hubiese querido ser un fuerte grito de inconformidad.

Así, en ocasiones algunos mensajes son sumamente elocuentes. Excelentes muestras se vieron por muchos años en el derribado muro de Berlín, en tantas bardas usadas por movimientos de resistencia civil y guerrilla urbana, como en Irlanda del Norte, Sudáfrica, el País Vasco, y Centro y Sudamérica, además de un sinnúmero de muros decorados por las minorías étnicas en los Estados Unidos (afroamericanos, mexicanos, puertorriqueños o asiáticos).

Pero también existen otros tantos mensajes más cotidianos que no necesariamente implican la toma de posiciones políticas de índole militante. Por ejemplo, en una barda de la ciudad de México se lee: “Estoy acostumbrándome a tu ausencia, con la dulce ilusión de olvidarte”, a lo que le contestaron de forma anárquica al lado: “Pues yo no me acostumbro a nada”. Un mensaje en una colonia marginal de Guadalajara dice: “Las feas también tienen derecho a vivir pero no todas en este barrio”. Otro más en una barda de la capital jalisciense advierte no sin reclamo: “Sí soy drogadicto y consumo todo tipo de droga, pero la peor droga que me das es tu rechazo y tu indiferencia. Gracias por ayudar a drogarme”.

En una barda ubicada en la zona afectada por las explosiones del 22 de abril de 1992 en Guadalajara, se quiere recordar de forma cotidiana lo súbito de la tragedia: “Aquella mañana despertamos sin saber que ya estábamos muertos”. Otra barda en Buenos Aires, Argentina, dice: “Ni botas ni votos”, al lado del símbolo anarquista de la letra “A” encerrada en un círculo. En otra pared de esa ciudad se anuncia sarcás-

ticamente: “Argentina será dentro de poco el paraíso: vamos a andar todos desnudos”, a lo que le agregaron con mayor sarcasmo: “¿Habrán manzanas?” Para finalizar, en un muro de Bogotá, Colombia, se recomienda de forma sincera el aprendizaje cotidiano que oferta la calle: “No le crea a nadie. Salga a caminar”.¹ Y Eduardo Galeano multiplica los ejemplos:

- “El locoptero es muy veloz, pero muy lento”, en el sector infantil de la Feria Internacional del Libro de Bogotá, Colombia.
- “Un hombre alado prefiere la noche”, en la rambla de Montevideo, ante el río mar, en Uruguay.
- “Cómo gasto paredes recordándote”, a la salida de Santiago de Cuba, Cuba.
- “Yo nos amo”, en las alturas de Valparaíso, Chile.
- “Todos prometen y nadie cumple. Vote por nadie”, en el puente de la Boca, en Buenos Aires, Argentina.
- “Bienvenida la clase media”, en tiempos de crisis, a la entrada de uno de los barrios más pobres, en Caracas, Venezuela.
- “Dios vive”. Y debajo, con otra letra: “De puro milagro”, a la vuelta de la Universidad Nacional, en Bogotá.
- “¡Proletarios de todos los países, uníos!” Y debajo con otra letra: “(Último aviso)”, también en Bogotá.
- “Estamos aquí sentados, mirando cómo nos matan los sueños”, en el barrio Brazo Oriental de Montevideo.
- “Mojarra viejo: no se puede vivir con miedo toda la vida”, en la escollera, frente al puerto del Buceo, en Montevideo.
- “¿Y si entre todos le damos una patada a esta inmensa burbuja gris?”, en letras rojas, a lo largo de toda una cuadra de la avenida Colón, en Quito, Ecuador.
- “La letra con sangre entra”. Y abajo firmado: “Sicario Alfabetizador”, en pleno centro de Medellín, Colombia.

¹Los cuatro primeros ejemplos fueron detectados por el autor de este texto y los otros están referidos en García Canclini (1989: 315-316).

- “Ayude a la policía: tortúrese”, en la ciudad uruguaya de Melo.
- “Se morirán de nostalgia, pero no volverán”, en un muro de Masatepe, en Nicaragua, poco después de la caída del dictador Anastasio Somoza.
- “La droga produce amnesia y otras cosas que no recuerdo”, en la facultad de Ciencias Económicas, en Montevideo.
- “Bienaventurados los borrachos, porque ellos verán a Dios dos veces”, a orillas del río Mapocho, en Santiago de Chile.
- “Una novia sin tetas más que una novia es un amigo”, en el barrio bonaerense de las Flores (*ibid.*).

Aunque esta forma de expresión es continuamente menospreciada debido a la informalidad que la caracteriza, en la actualidad también debe ser pensada como un modo de manifestar la crítica popular, desde las posiciones más elementales de la estructura social; ya que como apunta García Canclini: “los grafitis (como los carteles y los actos políticos de la oposición) expresan la crítica popular al orden impuesto” (1989: 281). Debido a ello, el grafiti ha sido apropiado por diferentes identidades urbanas, que encuentran en este medio una excelente herramienta para hacerse presentes sin perder el anonimato, para enviar mensajes sin que sean entendibles por quienes no tienen que hacerlo, para delimitar territorialidades y readaptar los escenarios urbanos a los gustos de grupos humanos, y para encontrar un lugar en la urbanidad y recordarlo de forma cotidiana (Marcial, 1996: 174).

Decodificando las bardas de la ciudad

Podrás borrar mil paredes, nunca mi corazón
(grafiti en Bogotá)

Desde el punto de vista que sitúa la comprensión de una expresión como el grafiti a partir de una lectura política, en términos metodológicos, habrá que establecer dos niveles diferenciados del mensaje que caracterizan a

esta manifestación gráfica de la disidencia juvenil en los espacios urbanos. Por un lado, encontramos en el grafiti un *mensaje* oculto, codificado, cerrado, grupal, que tiene relación con un sociolecto visual aprendido y reproducido entre los jóvenes involucrados; que recurre a códigos cifrados imposibles de ser leídos por quienes no comparten la simbología propia del grafiti, y que tiene al menos tres intencionalidades. Primero, los mensajes cifrados remiten necesariamente a un proceso complejo de construcción identitaria juvenil, mediante el cual sus creadores se adscriben a diversas culturas juveniles para diferenciarse de la sociedad y construir un “nosotros” claramente delimitado hacia el exterior. Según esos códigos y simbolismos “puestos en escena” en las creaciones de los grafiteros, se puede determinar su adscripción identitaria a la cultura chola, *tagger*, *skin*, *punk*, etcétera. En todas ellas, el grafiti sirve para comunicarse, enviar mensajes o demostrar pericias (artísticas en su elaboración o físicas según el lugar elegido) hacia ese “nosotros” y se hace con la finalidad de que no sea leído ni entendido por “los otros”. Segundo, el conocimiento, manejo e implementación de tales códigos cifrados tienen una estrecha vinculación con un proceso también complejo de competencia simbólica. Estar actualizado en los códigos e incluirlos en las creaciones propias denota una superioridad simbólica por parte del autor al interior de ese “nosotros”, en una “puesta en escena” de las capacidades propias de los grafiteros. Y tercero, este manejo de códigos cifrados busca también “moverse” entre una diversidad de “receptores” del mensaje que se envía por medio del grafiti.

Estos códigos cifrados se usan para comunicarse con otros jóvenes de la misma adscripción identitaria, pero se omiten algunos cuando se trata de que el mensaje “llegue” a otros jóvenes adscritos a diferentes identidades grupales o sin adscripción alguna. Y también están los casos en que el mensaje se “limpia” de la mayoría de estos códigos cifrados al buscar destinatarios como la policía, el gobierno, los vecinos del barrio o los transeúntes urbanos.

Pero para comprender el papel social de esta manifestación juvenil urbano debemos poner atención en el otro nivel del mensaje: el *mensaje público* del grafiti. Un mensaje de alcance social que implica la posibilidad

de ubicar y comprender este tipo de manifestaciones urbanas como parte de las expresiones sociales y culturales de las diferentes identidades y colectividades que habitan la ciudad.

Así, dentro de este *mensaje público* del grafiti podemos distinguir, por su parte, tres papeles que sus creadores buscan cumplir, de forma intencional o no. En primera instancia, estamos ante una manifestación cultural que pretende anunciar su presencia, hacer evidente a través de sus creaciones que existen grupos e individuos que “están allí aunque no los veamos”. Este papel enunciativo toma relevancia debido a que sus emisores no encuentran, o prefieren no aprovechar, los espacios, medios, códigos y receptores que la propia sociedad, mediante sus instituciones, dispone para la interacción comunicativa entre quienes salen cotidianamente a las calles. Al carecer de espacios propicios, o al rechazar los existentes, quienes recurren al grafiti como medio de expresión evidencian que no dejarán de enviar su mensaje a quienes va dirigido. Por ello, más que pretender la comprensión de los códigos, dibujos, líneas, colores que integran un grafiti (en tanto mensaje codificado), es necesario atender el mensaje social que nos envía en este nivel, el cual se refiere a grupos capaces incluso de recurrir a faltas administrativas con tal de expresarse.²

En segundo lugar, dentro del mensaje público del grafiti, éste cumple también un papel comunicativo referido al hecho de que es un recurso para la comunicación entre colectividades que construyen sus propios códigos con el objetivo de cifrar sus mensajes. Como se apuntó antes al hablar de los complejos procesos de construcción identitaria, en este nivel social estamos ante la creación de códigos de comunicación grupal, como parte de un recurso comunicativo, que tiene sus orígenes en la

² Cabe recordar que, aunque ha habido varios intentos al respecto por parte de diferentes congresos locales de las entidades federativas (el Poder Legislativo de Jalisco ha sido uno de los más insistentes al respecto), actualmente el grafiti sigue catalogado como una falta administrativa y no han prosperado las propuestas de los legisladores para convertirlo en un delito. Ello tiene diversas implicaciones legales.

necesidad de intercomunicación en espacios complejos y densos como los urbanos.

Finalmente, al analizarlo desde un ámbito más amplio, el grafiti tiene además un rol político, el cual implica, al menos, dos cuestiones que deben ser tomadas en cuenta. Primero, el grafiti demuestra que sus creadores trasgreden las normas sociales al usar bardas, postes, bancas y señales de tránsito para plasmar ideas, críticas, reclamos, etcétera. Ante la carencia de otros medios o ante la decisión de no usar los existentes, deciden emplear tales espacios durante la clandestinidad de la noche para lanzar mensajes cifrados a otros grafiteros y, sobre todo, uno muy claro a la sociedad: nada los detendrá, ni siquiera las leyes que protegen la propiedad privada y aseguran la respetuosa convivencia social. Ellos están conscientes de que sus actos violan disposiciones oficiales referidas al ordenamiento urbano, pero ello sólo incrementa la inquietud de manifestarse, en lugar de inhibirla.

Segundo, muy ligado a lo anterior, esta transgresión real y simbólica de las normas sociales evidencia que estamos ante manifestaciones políticas de disidencias civiles, que, en efecto, no escogen los caminos institucionales para expresar esa disidencia (partidos políticos, sindicatos, organizaciones formales, instancias de gobierno), sino que echan mano de espacios prohibidos para hacerlo como parte de esa actitud discrepante hacia la normatividad social.

Al tratar de ubicar la lectura política del grafiti desde este encuadre del fenómeno, lo que sigue es una exposición analítica de algunos códigos y referentes constituyentes de esta práctica juvenil urbana. Aunque los trazos, códigos, composiciones y colores en los grafitis llegan a variar no sólo entre países, sino incluso en una misma ciudad o barrio, se destacan algunos códigos empleados en grafitis de la ciudad de Guadalajara, como clave de lectura de los mensajes cifrados contenidos en ellos. Es decir, estas pistas o indicios pretenden ayudar a comprender ese lenguaje cifrado constitutivo del *mensaje oculto* del grafiti, porque lo referente al *mensaje público* va más allá de tales codificaciones.

Discursos cifrados que fijan territorios

Ya no me preocupa que nos digan mentiras, me preocupa que todavía haya quienes se lo crean

(grafiti en Buenos Aires)

A pesar de estar hablando del mismo recurso comunicativo, el grafiti es utilizado por diferentes colectividades culturales o identidades sociales. Entre los jóvenes de la ciudad de Guadalajara se debe hacer una clara distinción entre dos culturas que lo emplean: las bandas cholas de barrios marginales y las *crews* de grafiteros.³ Para el primer caso, el grafiti es un recurso netamente geográfico. Los cholos destacan su papel enunciativo y lo usan para delimitar el territorio que controlan, en el que tienen presencia. Por ello, este tipo de grafiti sólo existe en los barrios marginales, donde habitan jóvenes de estratos populares con largas experiencias familiares y personales de migración a los Estados Unidos y una realidad llena de carencias económicas y culturales en sus barrios de origen. Al carecer de espacios de reunión y convivencia, las calles o las esquinas del barrio se tornan en lugares que se conquistan, se nominan y se “territorializan”.⁴ Entonces los grafitis funcionan como esas marcas o huellas, que anuncian la presencia del grupo juvenil y el control de ese territorio.

El grafiti es para los cholos de la frontera, los chavos banda de la ciudad de México, para grupos equivalentes de Buenos Aires o Caracas, una escritura territorial de la ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión sobre un barrio. Las luchas por el control del espacio se establecen a través de marcas propias y modificaciones de los grafitis

³Para conocer los orígenes, características, referentes culturales y presencia en Guadalajara de ambas culturas juveniles, véase Marcial (2006).

⁴Un espacio urbano, al ser ocupado, marcado y dominado, sufre un proceso de “territorialización”: se le nombra, se le imponen marcas y límites simbólicos, y se adecua a las necesidades y requerimientos de sus ocupantes. Se vuelve un territorio “conquistado” y “controlado” por ellos.

de otros. Sus referencias sexuales, políticas o estéticas son maneras de enunciar el modo de vida y de pensamiento de un grupo que no dispone de circuitos comerciales, políticos o massmediáticos para expresarse, pero que a través del grafiti afirma su estilo. Su trazo manual, espontáneo, se opone estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias “bien” pintadas o impresas, y desafía esos lenguajes institucionalizados cuando los altera. El grafiti afirma el territorio pero desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos [García Canclini, 1989: 314].

De esta forma, las características de base de la expresión grafiti en los barrios marginales se circunscriben a la delimitación del territorio, y se definen por el empleo sólo de color negro (por razones económicas) y el uso de letras “góticas” (imagen 1).

Dichas creaciones se componen, en ocasiones, de alguna figura artística, pero en todos los casos del nombre de la banda y/o del barrio de pertenencia,⁵ a lo que se le agrega en menor tamaño los apodos de los integrantes del grupo.⁶ Existen grafitis muy simples, los cuales no tienen otra intención que dejar marcado un gusto personal. De ahí surgen algunos con el grupo de rock favorito, la autopropaganda individual o la “morra” (muchacha) que quita el sueño y despierta inquietudes. De este estilo son los siguientes: Metallica, The Rolling Stones, El Tri (grupos de rock), o “El Compa es su Mero Machín” (El Compa se autocalifica como el mejor del barrio), también “R con A” (alguien cuyo nombre o apodo empieza con R, por ejemplo, Rafael o El Rana, tiene o pretende tener una relación afectiva con una chava cuyo nombre inicia con A, por ejemplo, Alejandra), y “Sandra Contigo *Forever*” (un anónimo que quiere todo con Sandra).

⁵ Cabe aclarar que en muchos casos “barrio” hace alusión también al grupo juvenil como parte integrante del espacio urbano circunscrito a una colonia marginal, unidad habitacional o barrio popular.

⁶ Tal y como sucede en la cotidianidad de la banda, en el grafiti se usan los “nombres” con los que el grupo “bautiza” a sus integrantes. No es el nombre real, sino el apodo con que es identificado el individuo dentro de la banda.

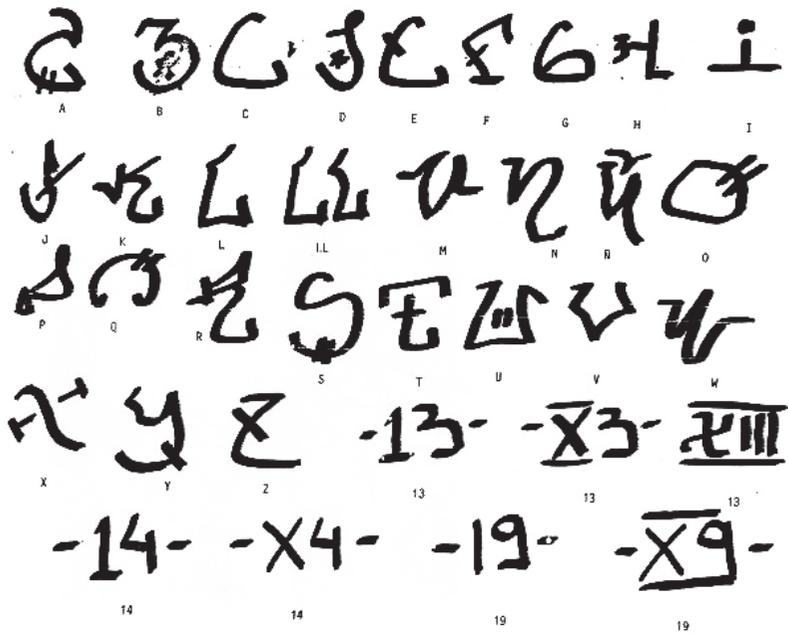


Imagen 1. Ejemplo de alfabeto “cholo” en letras góticas.

Pero también se suelen anotar, como recurso para cifrar los mensajes con códigos reconocidos sólo por ellos y otros jóvenes pertenecientes a este tipo de grupos, algunos números según un esquema basado en el abecedario (véase imagen 2).⁷

A su vez, se pueden detectar otros grafitis, elaborados por estos grupos juveniles, que se han convertido en una forma de marcar territorios, anunciar presencias y lanzar o aceptar retos a enfrentamientos. Aquí la simbología y los mensajes tienen una elaboración un poco más compleja, debido a que se busca hacer llegar el mensaje a otros grupos sin que nadie más lo descifre. De este estilo son los siguientes: “La Consti =R=” (que se lee como “La Consti Rifa” y significa que ese barrio —la colonia Constitución—

⁷El abecedario es el usado en los Estados Unidos, país que no emplea los dígrafos Ch, Ll, y donde no se usa la letra Ñ, debido a las experiencias de migración ilegal hacia ese país por parte de los jóvenes integrantes de las bandas cholas.

1: A	11: K	21: U
2: B	12: L	22: W
3: C	13: M	23: X
4: D	14: N	24: Y
5: E	15: O	25: Z
6: F	16: P	
7: G	17: Q	
8: H	18: R	
9: I	19: S	
10: J	20: T	

Imagen 2. Correspondencia de números y letras en mensajes cifrados de bandas “cholas”.

domina el territorio “plaqueado” o “grafiteado”), o “Santanas Controla” (con el mismo significado), o “Los Sureños =R= 40” (que se lee como “Los Sureños Rifan 40” y significa que ese colectivo se puede enfrentar contra 40 elementos de otro grupo).

Es común que estos grafitis sean creados por una banda y tachonados por otra que a su vez deja su nombre. Ello significa que el segundo no reconoce la capacidad del primero y lo está retando a un enfrentamiento. Entonces el primero debe responder al reto o aceptar la mayor capacidad del segundo. También es común encontrar el número 13 junto al nombre del grupo o barrio (en árabe =13=, romano =XIII=, o en una combinación de ambos =X3=), ya que tal número se considera cabalístico y de suerte para las vivencias a las que se enfrentan estos grupos.

Asimismo, puede ser que ese número esté referido a la letra M (por ser la letra número 13 en el abecedario), lo que funciona como una inicial del creador (El Mechas, por ejemplo), del grupo (Los Metaleros), del barrio (Miravalle) o de muchas otras cosas (“mariguana”). Y el número 13, además, es muy usado en grafitis de estos grupos barriales, debido a que la letra M fue, durante muchos años, el *tag*⁸ de la Mexican Mafia,

⁸ *Tag*, vocablo en inglés que quiere decir “marca” y hace referencia al símbolo con que el grupo “firma” su grafiti, comúnmente letras o números. Este término se usa entre los jóvenes cholos de Guadalajara, aunque también son utilizados los términos en español “placa” o “placazo”.

una banda que con el tiempo se convirtió en el principal distribuidor de marihuana, cocaína y heroína en el este de Los Ángeles, California, entre las décadas de 1970 y 1980, y que aún logró controlar este mercado desde la prisión estatal.

En ocasiones se le agregan las letras c / s, que se leen “con safos” y advierte que no se debe tachar esa creación a menos que quienes lo hagan sean capaces de enfrentar al grupo que lo realizó, o “4’ever”, que significa “forever” y hace alusión al permanente control del territorio, o las letras “=SFTP=”, que se leen como “siempre firmes en terreno privado”, cuyo significado también hace alusión al control permanente del territorio nominado.

Existen otros grafitis mucho más elaborados que sólo unos pocos logran descifrarlos. El ordenamiento de las partes del mensaje es alterado de acuerdo con quien lo ejecute o con la posibilidad de que sea descifrado por quienes no se pretende que lo entiendan. Muchas veces se suman otras abreviaturas y su acomodo depende del espacio físico del muro o poste donde se pinte. Un ejemplo es el de la imagen 3.

En este caso, el primer renglón del grafiti anuncia el barrio de adscripción. Se lee “ESE EME” que son la iniciales de “Santa Mago” (Santa Margarita). Abajo “ERRE” hace alusión a la letra R, que significa “rifa”. Eso indica que el barrio de Santa Margarita o la banda Santa Mago domina, controla, el territorio grafitado. Enseguida hay una “Z”, y separadas con una estrella las letras “LWS”. La letra Z refiere a Zapopan, lugar en el que se encuentra el barrio de Santa Margarita y las otras letras hacen alusión a la banda juvenil, en este caso Llwats. El número 14 corresponde a la letra N y se anota debido a

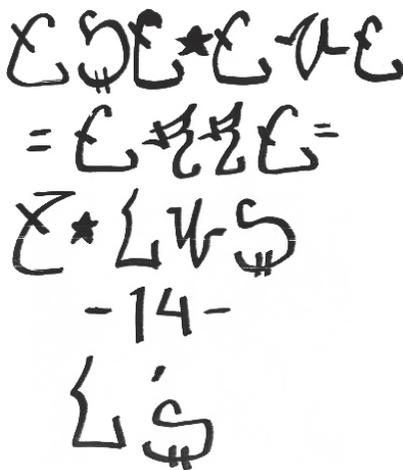


Imagen 3. Ejemplo de grafiti cholo cifrado y sin imágenes.

que este barrio se ubica al norte de la zona metropolitana de Guadalajara. El símbolo “L’s” significa “locos” y hace referencia a la “vida loca”, en tanto forma de ser y visión del mundo que caracteriza a las bandas cholas y que refiere a la vida en el grupo: la violencia callejera, la represión policiaca, el consumo de sustancias, la práctica del grafiti, los conflictos con la ley, la migración ilegal a los Estados Unidos, etcétera.

Otro tipo de grafiti, que se puede considerar más artístico porque incluye dibujos y composiciones visuales, intenta retratar algunas de las creencias y vivencias más significativas para el grupo que lo elabora. Estas creencias y vivencias dejan huellas en la historia del barrio y de la colectividad juvenil, y pueden ser imágenes de la Virgen de Guadalupe o Cristo, la valorización de símbolos prehispánicos como origen de “la mexicanidad” o “la raza”, la muerte de un compañero en un enfrentamiento con un grupo rival o la policía, la visita a “la placa” (tutelares para menores o prisiones), las experiencias en el uso de sustancias prohibidas, la represión de “la tira” (policía), un viaje a “Los” (Estados Unidos), etcétera (Marcial, 1996: 181).

En el grafiti de la imagen 4 es posible observar, de izquierda a derecha, a un *hommie*⁹ herido en el abdomen y ayudado por un compañero, debajo de dos caretas y un arcoíris. La imagen de los cholos representa la muerte de uno de ellos, de la banda Santa Mago, después de ser herido con navaja por otro joven cholo, perteneciente a la banda Lilwats, en un enfrentamiento entre ambos grupos.

El arcoíris simboliza su “camino al cielo” y las máscaras o caretas son retomadas de las representaciones de la comedia y la tragedia, que hacen referencia a los momentos felices y trágicos que viven estos jóvenes con su banda. Después hay una imagen de un ángel llevando consigo al compañero caído y enseguida la de Cristo, lamentándose de las acciones negativas que llevan a cabo estos jóvenes, y a quien se le pide el perdón de

⁹ *Hommie* es el diminutivo de *home boy*, vocablo en inglés utilizado por las bandas cholas que hace alusión al “hermano del barrio”, al “hermano de la banda”, al compañero incondicional.



Imagen 4. Grafiti en el barrio de Santa Margarita, en Zapopan. Foto: Rogelio Marcial.

los involucrados con la frase “¡perdónalos!” Luego aparece una chola con un sombrero mexicano en el que se lee “ESE T EME”, por Santa Mago.

Como se puede observar, todas las caras, con excepción de la de Cristo y la de una virgen que figura a la derecha de la chola con sombrero (fuera de la imagen), fueron tachadas. Esto hace evidente la continuidad del conflicto entre estas bandas (Santa Mago y Lilwats), sobre todo si la última tachó el grafiti elaborado por la primera en homenaje a su compañero caído. Para evidenciar esta agresión, la banda Lilwats, además de rayonear las caras y otros elementos del grafiti, deja su firma sobre el pantalón del cholo que aún yace herido de la siguiente forma: “Only-Lilwats-X3”. El hecho de que las caras de Cristo y la virgen no se tachan se debe a la importancia que tienen las creencias religiosas entre estos jóvenes. Su fuerte catolicismo (aunque no asistan a misa) es el responsable de que incluyan imágenes religiosas en grafitis y tatuajes, así como de que porten en el cuello escapularios y medallas de la virgen o de santos que los “protegen” de los peligros cotidianos en el barrio, con otras bandas, con la policía o al migrar ilegalmente.¹⁰

¹⁰ Para un análisis de la estrecha relación de estos jóvenes con creencias católicas y las prácticas asociadas con ellas por medio de la organización Barrios Unidos en Cristo de Guadalajara, véase De la Torre (2000).

Como parte importante de los contenidos de los grafitis elaborados por bandas cholas en barrios marginados, existe toda una simbología asociada de manera directa a la cultura fronteriza y a las implicaciones del enfrentamiento (por lo regular conflictivo) entre los referentes culturales de la “mexicanidad” y la visión estigmatizada hacia estos referentes por parte de la sociedad anglosajona, en general.

Ante ello, se proyectan en las bardas elementos que hacen alusión a los orígenes de la cultura mexicana (pirámides prehispánicas, guerreros aztecas, águilas y nopales, sarapes o sombreros “charros”), a la religión católica (vírgenes de Guadalupe, Cristos, crucifijos, santos, rosarios) o a algunos personajes de la historia que, dentro o fuera de México, han presentado resistencias diversas a la injusticia social (Zapata, Che Guevara, Subcomandante Marcos), y muchas veces se encuentran mezclados en el grafiti con algunos elementos de la vida cotidiana en el barrio, con el cruce de la frontera, o con la autorrepresentación de los miembros del grupo. Como ejemplo, véase las imágenes 5 a 7.

En el primer caso (imagen 5) es posible distinguir una virgen en la parte superior izquierda. Debajo de ella se ve la imagen de Cristo, llorando por las ofensas cometidas (violencia, crimen, venta y consumo de sustancias, malas conductas, prostitución); y abajo de Jesús, como aso-



Imagen 5. Grafiti en la colonia Tetlán Río Verde, de Guadalajara. Foto: Rogelio Marcial.

mándose por una cerradura, el cholo responsable del grafiti. Al lado izquierdo del Cristo hay un escudo prehispánico para “repeler las agresiones”. Inmediatamente a la derecha se alcanzan a ver dos bolas de billar número 8, como referencia a cuestiones cabalísticas. Más a la derecha está una pareja de cholos y, entre ambos, una torre de vigilancia propia de una prisión, lo que significa que ese compañero está preso y su pareja lo espera en el barrio.¹¹

Siguiendo a la derecha, por la parte de abajo del grafiti, se visualiza una pirámide prehispánica bajo dos guerreros aztecas y después el número 23, que corresponde a la letra X y hace alusión a la banda,¹² junto con la imagen caricaturizada de algunos integrantes del grupo juvenil.¹³

También es posible observar en el extremo derecho y hasta abajo una reja de prisión junto a uno de ellos, que de nuevo se refiere a que ese elemento del grupo está cumpliendo sentencia en el penal, y a su lado hay un reloj de arena para marcar el tiempo de espera. Hasta arriba, a



Imagen 6. Grafiti en la colonia Jalisco, en Tonalá. Foto: Rogelio Marcial.



Imagen 7. Grafiti en la colonia Constitución, en Zapopan. Foto: Rogelio Marcial.

¹¹ En los grafitis cholos es común encontrar referencias a prisiones, cárceles y tutelares de menores, que anuncian la presencia o paso de los miembros de esa banda por algún reformatorio.

¹² Apropiándose del sociolecto aprendido en los Estados Unidos por la migración ilegal de algunos de sus integrantes, la banda Crisantos usa la letra X (“chris”) como emblema grupal (placa).

¹³ El cholo que aparece entre el 2 y el 3 del número 23 tiene una posición jerárquica en el grupo (líder) o hace alusión a algún fundador de la banda (veterano).

la derecha, otro guerrero azteca; y arriba al centro, la figura de Sam Bigotes, de Hanna-Barbera,¹⁴ presentando al barrio (grupo) con la leyenda en el sombrero: “éste es mi pinche barrio”. Y en la parte central del mural el nombre de la banda Crisantos (de Tetlán Río Verde, Guadalajara) en letras cholas (a las que llaman “góticas”).

Las otras dos imágenes (6 y 7) presentan a Zapata. Una con el Che Guevara y otra con una pistola que disparó y de la cual todavía sale humo, mismo que sirve para formar un cráneo (muerte), un águila y un nopal, un sarape, una chola, una cruz y una virgen, un reloj de arena señalando la espera por alguien en prisión o en los Estados Unidos, así como las palabras “raza” y “México”, entre otros elementos.

Discursos cifrados de recorridos urbanos

El amor es la génesis de toda guerrilla
(grafiti en Managua)

El grafiti también existe fuera del barrio “guetizado” o marginal donde coexisten grupos juveniles en forma de bandas cholas, y se encuentra en las principales avenidas de la ciudad, los puentes vehiculares, los comercios, el primer cuadro, etcétera.

Contrariamente a lo que mucha gente piensa, la expresión graffitera posee una composición transclasista, en la cual participan jóvenes (hombres y mujeres) de todas las clases y sectores sociales. El graffiterismo involucra a jóvenes de diferentes edades e incluso niños que

¹⁴La inserción de Sam Bigotes sólo se puede explicar por el gusto de algunos jóvenes por consumir cómics, aunque este personaje ya es muy anticuado. Esto no es común en grafitis cholos. El uso de protagonistas de historietas, sobre todo del estilo “manga” (japonés), es común en las creaciones de jóvenes *taggers*, como se verá más adelante.

apenas cuentan con seis o siete años realizan sus pininos en la aventura de rayar las paredes [Valenzuela, 2009: 445].

Aun fuera de los barrios marginales, existen miles de jóvenes que tienen mucho qué decir, pero ningún lugar para hacerlo, aunque, eso sí, tienen con qué hacerlo. El grito se plasma en el muro buscando algún oído que quiera escucharlo y deja su huella en el contexto ciudadano, muchas veces con una actitud de confrontación ante quienes no comparten y entienden su lógica y significado, y que deambulan de manera cotidiana por estos espacios callejeros más transitados que los barrios aludidos. Y se lleva allí, a esos sitios abiertos, con el fin inequívoco de provocar un impacto mayor en la población.

En principio el movimiento semántico del grafiti pretende el impacto ciudadano, busca chocar al espectador-observador; respecto a aquello que en los otros circuitos de comunicación oficial lo tienen cautivo; por esto, el registro de enunciación grafiti se propone como descautiverio de la ideología dominante [Silva, 1988: 227].

Este grafiti se constituye como una forma de transgresión de las normas sociales. Ante la carencia de espacios para la expresión cultural, tomar las bardas de la ciudad por “asalto” (de manera anónima y en la clandestinidad de la noche) guarda significados de atrevimiento para sus creadores; significados que son altamente valorados entre los códigos de comportamiento y conducta de los jóvenes involucrados en esta práctica. “A la imagen grafiti la acompaña el *presupuesto de pervertir un orden*, y de esta manera su *gestalt* se halla dispuesta hacia un contacto de implicaciones emotivas. El objeto grafiti es exhibicionista, pues lo acompaña un propósito provocador” (*ibid.*: 226).

Este otro tipo de grafiti lo realizan jóvenes de diversos estratos sociales conocidos como *taggers*.¹⁵ Buena parte de ellos son “artistas solita-

¹⁵ *Tagger* viene del término inglés *tag*, que significa “etiqueta” o “marca”. Los *taggers*, que podría traducirse como los “etiquetadores” o “marcadores”, constituyen

rios” o pequeños grupos que nada tienen que ver con los cholos mencionados con anterioridad, aunque hay grupos de *taggers* de hasta 30 elementos. Estos jóvenes realizan grafitis que buscan decorar la ciudad según su propia concepción. Los temas son variados y suelen ser firmados con letras estilizadas. Cuando existen composiciones visuales las nombran “murales”. Si sólo es una “firma” de uno o dos colores lo llaman *tag* o *trup*, y cuando contiene varios colores es un *pis*.¹⁶ A la rúbrica también se le llama “placa” al decorar espacios urbanos en poco tiempo. La placa ya ensayada se plasma en pocos segundos y así se pintan muchas bardas y se evita la represión policiaca. Prepararse para “salir a rayar” implica no sólo un gasto significativo en aerosoles (se llegan a utilizar hasta 15 latas en un mural y cada una cuesta entre 40 y 90 pesos), sino también una reserva de 100 o 200 pesos para evadir a la autoridad mediante una “mordida” (soborno).

El grafiti de los *taggers*, a diferencia de los de grupos barriales, no es geográfico, tampoco marca ni delimita un territorio conquistado. Más bien se extiende por toda la ciudad, aprovechando cualquier muro, sobre todo en los espacios públicos más abiertos, y no se limita al barrio de pertenencia. Por lo anterior, resulta complicado ubicar la zona de residencia de sus creadores, ya que las *crews*¹⁷ suelen “rayar”, dividiéndose las zonas de la ciudad mediante recorridos extensos. Sólo entre ellos reconocen un área específica para cada *crew*.

desde 1972 un importante movimiento cultural urbano en muchas ciudades de los Estados Unidos, y su presencia ha complejizado el fenómeno del grafiti en Guadalajara a partir de 1992. Al respecto, véase Marcial (2006).

¹⁶ Estos vocablos provienen del idioma inglés. *Tag* es la marca o firma de un *tagger*; *trup* viene de *troop* (tropa) y hace alusión al grupo o *crew* de *taggers*, y *pis* surge de *piece* (pieza) y se refiere a un grafiti más elaborado.

¹⁷ La palabra en inglés *crew* significa “cuadrilla” o “equipo” con cierto grado de organización para realizar una tarea en común. Una *crew* es el grupo o equipo de *taggers* al que pertenecen, el cual a diferencia de las bandas cholos no se forma por la amistad entre jóvenes de una calle o barrio, sino entre compañeros de la escuela o de su concurrencia a ciertos lugares de recreación (conciertos, parques, pistas de patinaje, fiestas, videobares, cafeterías, clubes, gimnasios, deportivos, etcétera).

Una importante característica de los *taggers* es el recurso de numerosos colores en una sola composición, dando la preferencia a los fluorescentes y chillantes. Muchas de estas composiciones reproducidas en *trups* y *pis* están inspiradas en modelos elaborados en otros países. Entre ellos es común darle vida al bote de *spray*, caricaturizándolo y presentándolo como el responsable del grafiti.

Los murales representan personajes, también caricaturizados, de individuos fuertes o diablos en actitud retadora. Grandes placas realizadas en bardas de Guadalajara se constituyen por las iniciales de la *crew* o del *tagger* con diferentes estilos. A diferencia de los placazos de grupos juveniles de esquina en los que prolifera un alfabeto basado en letras góticas, reproducido por la corriente del “chολismo”, las grafías de los *taggers* son más corpóreas, como piedras esculpidas o bloques de concreto con relleno en forma de alguna letra, conocidas como “gordas”.

También existe otro tipo de grafías cruzadas, conocidas como *gory-stap*, que se adaptan a una línea inicial trazada a lo largo del muro, sobre la cual se van asentando cada una de las letras en compañía de diversas líneas que las “enredan” o “entretajan” de forma creativa, lo que dificulta su lectura para los no iniciados. O las grafías de tipo *wild style* (“estilo salvaje”), propias de la cultura del *hip-hop*, y las letras conocidas como 3D, que dan un efecto en tercera dimensión. En ocasiones, dentro de las placas se llegan a observar números. Evidentemente, éstos no tienen los mismos significados expuestos cuando se mencionaron los códigos de los placazos de grupos cholos. Acá también funcionan como clave correspondientes a las letras o iniciales de la *crew* o del *tagger*, pero están basados en la numeración y letras de los teléfonos digitales (imagen 8). Así, si en una placa se ve 769 es que corresponde a la *crew* POW (Painting Other World).

Aunque las placas *taggers* no son territoriales, existe entre ellos una competencia simbólica por demostrar quiénes son los mejores de la ciudad. Para ello, no tachan los grafitis de otros firmando con sus siglas, sino que sobre una placa se diseña otra nueva, aprovechando ciertos trazos y colores, pero cambiando en su totalidad la composición. De tal forma, la nueva placa cubre a la anterior y se firma para demostrar mayor creatividad. Este “atreimiento” suele resolverse en el plano simbólico del

1	2	3
	ABC	DEF
4	5	6
GHI	JKL	MNO
7	8	9
PRQS	TUV	WXYZ
*	0	

Imagen 8. Correspondencia de números con letras en grafitis cifrados de estilo *tagger*.

graffiti, aunque en casos muy extremos también se recurre al enfrentamiento físico directo entre *crews*, como en las bandas de cholos. Además de la calidad artística que presenta un mural o una placa, mucho de su valor radica en el espacio donde fue realizado. El atrevimiento de decorar sitios como el primer cuadro de la ciudad, puentes vehiculares, señales de tránsito de difícil acceso, bardas de instalaciones de la policía o módulos de vigilancia incrementa el reconocimiento de alguna *crew* o un *tagger*. Pero realizar grafitis en estos lugares implica una fuerte organización y gran habilidad. Cuando los realiza una *crew*, un elemento se encarga de dibujar el contorno de la figura caricaturizada, otro de rellenarla con color, otro de realizar el contorno de las letras o números, otro de rellenarlos y otros dos de vigilar. Cuando el grafiti lo realiza un *tagger* solitario, con una mano dibuja los contornos y, al mismo tiempo, con la otra (y con otro color) va rellenando los diferentes elementos de la placa. Así, los grafitis se realizan en pocos minutos, al grado de que un muro de 2 x 6 metros queda decorado en menos de 20 minutos para lograr evitar la represión policiaca. Al mural aspiran estos jóvenes (imágenes 9 y 10), ya que demuestran su pericia y capacidad para exponer una imagen artística junto a la firma del grupo, usando el tipo de letra lo más vanguardista posible, según lo que ven en el Internet (imágenes 8 y 9).

Pero la composición visual suele contar con más elementos, además de la firma grupal, y algún trazo artístico. Para proponer una lectura al respecto, se presenta la imagen 11 de un grafiti elaborado en avenida La Paz, Guadalajara, en 1996.

En primera instancia destacan las imágenes creativas de la composición (véase imagen 12). A la izquierda un rey (II) y a la derecha una



Imágenes 9 y 10. Ejemplos de grafitis de *taggers*, conocidos como “murales”.
Foto: Rogelio Marcial.

mano con “gemas mágicas” que dan poder a quienes las tienen (I2).¹⁸ Al centro se leen las firmas de dos *crews*, POW y RTK, debido a que este grafiti fue elaborado por dos *taggers* amigos que pertenecen a *crews* distintas. Existen tres puntos en forma triangular en tres lugares inferiores del grafiti y en la medalla que cuelga del cuello del rey, que denotan también poder, astucia y pericia.¹⁹ Hay dedicatorias a las compañeras sentimenta-

¹⁸ La imagen de las gemas mágicas es retomada de cómics japoneses estilo manga.

¹⁹ Estos tres puntos en triángulo fueron usados originalmente por bandas de cholos y hacen alusión a la vida loca (violencia, conflictos con la ley, prostitución, consumo de sustancias, estancias en el “Tute” o el penal, etcétera). Su empleo en grafitis de *taggers* tiene que ver con la migración ilegal a los Estados Unidos y por la pertenencia de su creador a alguna banda chola antes o a la par de su inserción en una *crew* de *taggers*.



Imagen 11. Grafiti *tagger* en Guadalajara. Foto: Rogelio Marcial.

les de los creadores (debajo de la imagen del rey, donde se ven unos corazones) y en la parte de abajo se anotan los apodos o *nicknames* de algunos compañeros del grupo. Además se anota el año de realización (1996), debido a que la competencia entre los *taggers* también tiene que ver con el uso de los estilos, colores, trazos y letras más vanguardistas, según las creaciones en Nueva York, Ámsterdam, Berlín, Tokio, Londres, Los Ángeles, Río de Janeiro, Barcelona, etcétera.

Para entablar un diálogo con el grafiti

La mota es como el amor: siempre hace falta
(grafiti en la ciudad de México)

Como se ha visto, el abordaje del grafiti aquí realizado se delimita a las expresiones realizadas por jóvenes en grandes centros urbanos, aunque hay que remarcar que no sólo este sector de la población lo hace. A su



Imagen 12. Mismo grafiti de la imagen 11 con anotaciones para su lectura.

vez, está circunscrito a dos formas de ser joven y a condiciones económicas que abarcan desde los estratos bajos (cholos y *taggers*) hasta los sedimentos medios y altos de la sociedad (*taggers*). Ambas formas concuerdan en recurrir al grafiti como una manifestación abierta de desacuerdo ante las condiciones sociales y culturales prevalecientes, por el simple hecho de transgredir las normas para expresarse, estando plenamente conscientes del malestar que ocasionan.

Los jóvenes graffiteros utilizan el placazo para obtener fama y reconocimiento en el medio, al igual que el deportista destacado o los artículos del escritor. El grafiti es su texto, y las bardas sus hojas, sus pizarrones o sus libros. Detrás de este fenómeno subyacen la ausencia de espacios de expresión para los jóvenes (televisión, radio, periódicos, revistas, paredes) en los cuales ellos participen de forma amplia y libre; sin censuras moralistas. El grafiti también constituye un acto de transgresión a la normatividad social, y los jóvenes viven estos riesgos con osadía. Salir a graffitear puede convertirse en una *adicción* que sustituye en algunos casos al consumo de drogas y la violencia [Valenzuela, 2009: 452].

Así, el intento por estudiar al grafiti, en tanto recurso comunicativo y de expresión cultural de jóvenes adscritos a identidades específicas (cholos y *taggers*), debe retomar dos puntos de acercamiento necesarios y complementarios. Como se mencionó antes, el grafiti contiene dos tipos o niveles de mensaje que se pueden identificar para su estudio: un mensaje social o público, y otro grupal, oculto. Cada uno con especificidades que sólo pueden ser “separadas” de forma metodológica para una mejor comprensión, pero que también implican reflexiones a un nivel distinto. El mensaje social supone un análisis más estructural de las condiciones económicas, sociales y culturales en las que están inmersos sus creadores, que marcan muchas de las lógicas alrededor de esta práctica de expresividad urbana.

Los contenidos de los mensajes, los lugares escogidos, las formas de su realización, la reacción de la sociedad y las autoridades demandan moverse en un nivel más sociológico, que tiene que ver con los procesos de construcción de la democracia en cada sociedad, en cada conglomerado urbano. De allí se pueden rescatar variadas formas de responder ante situaciones de exclusión de distinto cuño,²⁰ que están hablando de la insistencia por hacerse presentes y revertir esos procesos de exclusión como una mera, pero vital, voluntad de existir. La barda se convierte en el espacio conquistado para referir abiertamente el deseo de demostrar la presencia o existencia, aunque se tengan que sortear obstáculos físicos y legales.

Invisibilizados en el orden nacional, despojados ostentosamente de su porvenir, cientos de jóvenes extraen de la música y la vestimenta los fundamentos de la sociedad que crean sobre la marcha, con formas de vida, pasiones musicales, estilos de baile y (omnipresente) insistencias de los *firmadores compulsivos* que rayan lo que pueden, y se empecinan

²⁰ Cabe destacar que el grafiti es una respuesta, entre tantas otras, ante procesos de exclusión que no tienen que ver exclusivamente con cuestiones materiales. Miles de jóvenes de estratos medios y altos salen a la calle en la noche a “rayar” su ciudad por sentimientos de exclusión al nivel cultural, cívico y político.

en diseminar esos *tags*, los autorretratos semióticos que subrayan la voluntad de existir [Monsiváis, 2006: 21].

En tal contexto, las condiciones más elementales de existencia marcan procesos de exclusión en diferentes niveles que necesitan ser estudiados para comprender mejor esta práctica juvenil. Esto es, para “descifrar” esos “autorretratos semióticos que subrayan la voluntad de existir”, en palabras de Monsiváis, necesitamos “pararnos de frente” ante la barda grafitiada, conscientes de que recurrir a ella para expresarse tiene que ver en definitiva con procesos juveniles de construcción de identidad individual y colectiva. “Al combinarse la explosión demográfica con el desastre de la educación y el exterminio del empleo formal, se genera el espacio donde muchos (demasiados) se ubican ante sí mismos, algo equivalente a la búsqueda de identidad” (*ibid.*: 20).

En el otro nivel de mensaje, es decir, las codificaciones cifradas del mensaje grupal, se está frente a la necesidad de “ingresar” a ese *mundo conceptual* de quienes realizan los grafitis, con la intención de descubrir representaciones, concepciones e interpretaciones que construyen a partir de las condiciones más estructurales implicadas en el otro nivel del mensaje: el social. En este mensaje grupal se presenta el reto del trabajo antropológico, que supone adentrarse en la vida cotidiana y las relaciones inmediatas de los actores sociales, en este caso jóvenes, para estar en condiciones de “descifrar” sus códigos ocultos y así poder ligarlos con los referentes que están por detrás del mensaje. Asimismo, para poder comprender mejor el universo simbólico que ordena y da coherencia a sus prácticas y sus discursos:

En antropología, sólo breves vuelos de raciocinio suelen ser efectivos; vuelos más prolongados van a parar a sueños lógicos y a confusiones académicas con simetría formal. Como ya dije, todo el quid de un enfoque semiótico de la cultura es ayudarnos a lograr acceso al mundo conceptual en el cual viven nuestros sujetos, de suerte que podamos, en el sentido amplio del término, conversar con ellos. La tensión entre la presión de esta necesidad de penetrar en un universo no familiar de

acción simbólica y las exigencias de progreso técnico en la teoría de la cultura, entre la necesidad de aprehender y la necesidad de analizar es, en consecuencia, muy grande y esencialmente inevitable. En realidad, cuanto más se desarrolla la teoría más profunda se hace la tensión. Ésta es la primera condición de la teoría cultural: no es dueña de sí misma. Como es inseparable de los hechos inmediatos que presenta la descripción densa, la libertad de la teoría para forjarse de conformidad con su lógica interna es bastante limitada. Las generalidades a las que logra llegar se deben a la delicadeza de sus distinciones, no a la fuerza de sus abstracciones [Geertz, 1997: 35].

Y es imposible acceder a ese universo simbólico sin trabajar de forma directa con los actores sociales para aprender de ellos los códigos, signos y significados que utilizan, así como las condiciones específicas en las que son usados. En tanto quehacer de “traducción” entre esquemas simbólicos diferentes, la labor etnográfica es la única que puede asegurar la plena comprensión de las creaciones de los grafiteros. Sin charlas prolongadas con ellos en las que expliquen la lógica y los significados de cada elemento del grafiti, y contrastando todo con varios de ellos, no es posible adentrarse en “sus mundos” llevados a la barda mediante pinturas en aerosol.

Tanto el ámbito del análisis sociológico como el del antropológico resultan imprescindibles para comprender este tipo de expresiones juveniles urbanas, como el grafiti. Pero en ellos están implícitos también acercamientos desde las teorías del poder, la comunicación, los estudios urbanos y sobre la juventud, hasta ciertas “pinceladas” de teorías del arte. Un fenómeno complejo que suplica abordajes transdisciplinares. He ahí el reto.

Poder ver paisajes: acercamientos metodológicos a imaginarios espaciales

Olaf Kaltmeier

El mundo contemporáneo se caracteriza por la omnipresencia de signos y mediaciones visuales, situación que está expresada de manera dramática por los geógrafos culturales Stuart Aitken y James Craine: “El ojo humano es bombardeado casi hasta la sobrecarga sensorial con un flujo permanente de representaciones e imágenes, lo cual es dirigido por una amplia variedad de medios” (Aitken y Craine, 2005; la traducción es del autor).

Este predominio visual en la percepción del mundo es un aspecto fundamental de las sociedades occidentales. Para poner de relieve la importancia de lo visual en la cultura occidental, Martin Jay (1993) utilizó el término “ocularcentrismo”. El modo de ver está vinculado de forma estrecha con la invención de la perspectiva central en el paisajismo, lo cual no sólo tuvo repercusiones en la estética del Renacimiento, sino que se relacionó con el surgimiento de la filosofía subjetivista-racionalista de René Descartes y los procesos de apropiación capitalista del espacio y de la dominación técnica de la naturaleza (Cosgrove, 1984; Whylie, 2007).

De esta manera, se enfatiza lo que el geógrafo Denis Cosgrove señaló:

paisaje constituye un discurso por medio del cual grupos sociales identificables se han marcado históricamente a ellos mismos y a sus relaciones, tanto con la tierra como con otros grupos humanos. Y este

discurso está estrechamente vinculado de forma epistemológica y técnica con las maneras de ver [1984: XV; la traducción es del autor].

En la era de la información, caracterizada por la aceleración de los flujos informativos y la circulación de códigos e imágenes, lo visual ha ganado todavía más importancia para la percepción y el conocimiento del mundo (Castells, 1997); todo cada vez es más indirecto o virtual, difuminándose la distinción entre lo real y lo no-real (Baudrillard, 1994).

Sin embargo, existe una brecha entre esta invasión de imágenes y el conocimiento humano limitado respecto a su lectura e interpretación, a tal grado que se puede hablar de una “visual illiteracy” (Aitken y Craine, 2005: 251). Lo que está en el meollo de este asunto es la relación entre poder y ver, de acuerdo con las dos connotaciones que sugiere Michel Foucault sobre poder: la capacidad de hacer y de saber tanto como la fuerza de imponer.

Espacio e imagen: categorías básicas

Mientras que la discusión en torno a metodologías textuales está bastante avanzada, el debate sobre metodologías visuales recién empieza. La cuestión de la visualidad es de particular interés para las ciencias espaciales, pues las imágenes son elementos integrales de la espacialidad. Más aún, la percepción moderna y las categorías sociales son fundamentalmente espaciales: en el “espacio” político se distingue entre “izquierda” y “derecha”, en la estructura social están “los de arriba” y “los de abajo”, así como una temática o un objeto puede estar en el “fondo”, al “margen”, en la “periferia” o en el “centro”. Para diferenciar la relación entre espacio e imágenes, se introducen tres categorías básicas (Rose, 2001; Aitken y Craine, 2005: 253):

- Se puede analizar la presencia de imágenes en espacios materiales. Se trata de conceptualizar la formación de los espacios vividos por imágenes, lo cual es entendido en términos de prácticas culturales.

- Es posible reflexionar el espacio en imágenes, es decir, las relaciones y representaciones geográficas en una imagen o una secuencia de imágenes, el mapeo del espacio vivido, y el espacio en las narrativas.
- Se argumenta que la imagen misma constituye un espacio. Esta idea se refiere a la composición espacial de la imagen y al espacio que constituye la imagen en relación con la posición del observador.

Al acercarse a las interrelaciones entre espacio e imagen, interesan en este trabajo los imaginarios espaciales: un tema abordado sobre todo por los estudios culturales latinoamericanos, a través de García Canclini (1999); varias investigaciones poscoloniales, y, en la geografía cultural, a partir del concepto de “geographical imaginations” de Said (1994) y su extensión por parte de Gregory (1994).

En el enfoque de los imaginarios espaciales no interesa un espacio tal como es, sino su percepción y producción inmaterial. Para los efectos de este artículo, se exploran las interrelaciones entre espacio e imagen en dos pinturas que tematizan de manera diferente la relación entre el paisaje de la sierra ecuatoriana y los modos de pertenecer a una nación.

Imágenes del paisaje ecuatoriano

El primer ejemplo con el que se quieren explorar las interrelaciones entre espacio e imagen es el óleo *Trabajos en el ferrocarril en Chiguacan* (1907), del pintor José Grijalva, que es una de las expresiones más importantes del paisajismo ecuatoriano de principios del siglo XX (imagen 1).

El paisajismo al óleo a gran escala surge en Ecuador durante la segunda mitad del siglo XIX y está relacionado con otras representaciones científicas que buscaban aproximarse y apropiarse de la naturaleza circundante. Sin embargo, como lo recuerda Trinidad Pérez: “por más pretensión de objetividad que algunos de estos sistemas de representación hayan tenido, todos son eso, una representación imaginada por el ser



Imagen 1. Paisaje y nación. José Grijalva, *Trabajos en el ferrocarril en Chiguacuan*, 1907. Óleo sobre lienzo, 72 × 94 cm; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

humano desde una posición específica en el tiempo y en el espacio” (Pérez, 2009: 130).

Estas posiciones específicas están caracterizadas a principios del siglo XX por los esfuerzos hegemónicos para construir la nación ecuatoriana y dominar la naturaleza del territorio nacional, así como a los pueblos indígenas:

La experiencia de la conquista del ser humano sobre una naturaleza que aparecía a veces impenetrable, otras violenta, tuvo un momento álgido con la construcción del ferrocarril, uno de cuyos principales ramales fue concluido en 1908. En una pintura de 1907, José Grijalva documenta dicha aventura en la que aquel magnífico paisaje de ceja de selva es traído abajo para abrir paso al progreso y la modernidad [*idem*].

Tal como en el paisajismo de los ejemplos europeos, el óleo *Trabajos en el ferrocarril en Chiguacan* está organizado por la técnica moderna de la perspectiva central, que es fundamental para fijar un espacio tridimensional en el cuadro bidimensional, organizando el área entera de la pintura en torno a un punto de fuga en el horizonte. De esta manera, los árboles, montañas, campos, edificios y personas pueden ser posicionados de una manera coherente.

Esta técnica llegó a ser la única representación del espacio que fue considerada auténtica y verdadera durante la modernidad. Sin embargo, como Cosgrove puso de relieve, el paisaje bajo el régimen visual de la perspectiva central está ligado a conceptos como control, autoridad y apropiación:

Paisaje, por tanto, es una manera de ver, una composición y estructuración del mundo, de tal modo que puede ser apropiado por un espectador individual y aislado, al cual se ofrece una ilusión de orden y control mediante la composición del espacio según las certezas de la geometría [1984: 55; la traducción es del autor].

Un primer acercamiento metodológico a la relación entre espacio e imagen que se desea presentar en este trabajo tiene su origen en la historia del arte, y puede ser descrito como interpretación compositora de la imagen (Rose, 2001: 38). Se acerca a la imagen con preguntas en torno al contenido, color, luz y afectividad. Pero al fin y al cabo, este acercamiento depende del “buen ojo” del intérprete y no tiene mayor grado de reflexión metodológica.

Una técnica apropiada para explorar la organización espacial es pintar un diagrama de resumen de la imagen observada (Taylor, 1957; Kress y Leeuwen, 1996: 47). Los programas gráficos de computación pueden ayudar en esta tarea. Se deben buscar líneas que funcionen como bordes de objetos, luego es necesario extenderlas y ver dónde se cruzan. Para la pintura de José Grijalva, se extienden los bordes que forman la vereda con el bosque y los jinetes con los volcanes del fondo. En la abstracción se nota que el espacio está organizado por triángulos,

como el volcán, la construcción de madera, el bosque a la izquierda y la vereda del carril.

Si se quieren analizar e interpretar los elementos identificados en la imagen, es necesario recurrir a la semiología que está confrontando la construcción de sentidos. Las transferencias de sentido dentro de una imagen pueden ser muy complejas. Para poder captar las relaciones más importantes, se sugiere completar el mapa de la estructura compositiva con signos identificados y las relaciones entre ellos, marcados por flechas (Goldman, 1992: 77). Con este acercamiento metodológico se logra captar la estructura básica de la composición de la imagen.

Para poder entrar más en detalle al análisis se debe hacer un salto del nivel denotativo al connotativo. En la semiótica, el primer nivel se refiere a los elementos representados, mientras que el segundo hace referencia a los sentidos evocados por el signo. Respecto al volcán representado en el óleo (nivel denotativo), es posible afirmar que es una sinécdoque, un *pars pro toto*, de la nación. Es decir, es un elemento que encarna al país. Este sentido es evidente al referirse a la intertextualidad de la nación, pues el volcán es un elemento central, tanto del escudo de 1845 como del correspondiente a 1900, que todavía está vigente.

En el óleo de Grijalva se constata un predominio de formas triangulares, entre las que destaca el volcán en el centro del cuadro, un poco más arriba del punto de fuga. Este elemento encarna una imagen naturalizada de la nación, que hace referencia a un tiempo eterno. Se repite la forma triangular en la construcción de madera, en la que trabajan tres hombres. En esta escena se ve una representación alegórica de la unidad del país, que está en proceso de construcción, pues están laborando un indígena, un afroecuatoriano y un mestizo blanco —los tres grupos étnicos más importantes— juntos en favor de la nación. Sin embargo, no están plasmados como iguales, sino que el mestizo blanco, con ropa moderna, está sentado y dirige las actividades. No sólo están subordinados los indígenas y afroecuatorianos, sino también las mujeres que permanecen ausentes en esta idea del porvenir. En un país caracterizado por el catolicismo, la unidad nacional establecida a partir de las diferencias de los

tres grupos étnicos hace referencia a la santísima trinidad en la religión católica, que representa al único Dios (imagen 2).

El óleo tiene que ver con el ferrocarril, empero, no está incorporado en el cuadro. Lo que está presente es un vacío de bosque talado. Con este medio de transporte se hace referencia a un signo metonímico, es decir, se asocia la idea de progreso con la construcción del ferrocarril. Esta representación del avance está reforzada por la ausencia del medio de transporte, introduciendo en el cuadro una noción temporal, pues se está construyendo el camino que llevará a los adelantos.

El elemento antagónico al progreso es la selva, que supone lo salvaje, plasmada en el óleo con una saturación de color oscura y con forma triangular, en especial al lado izquierdo de la imagen, mientras que en el área central la naturaleza ya está dominada por el ser humano, lo que se confirma con todos los troncos talados.

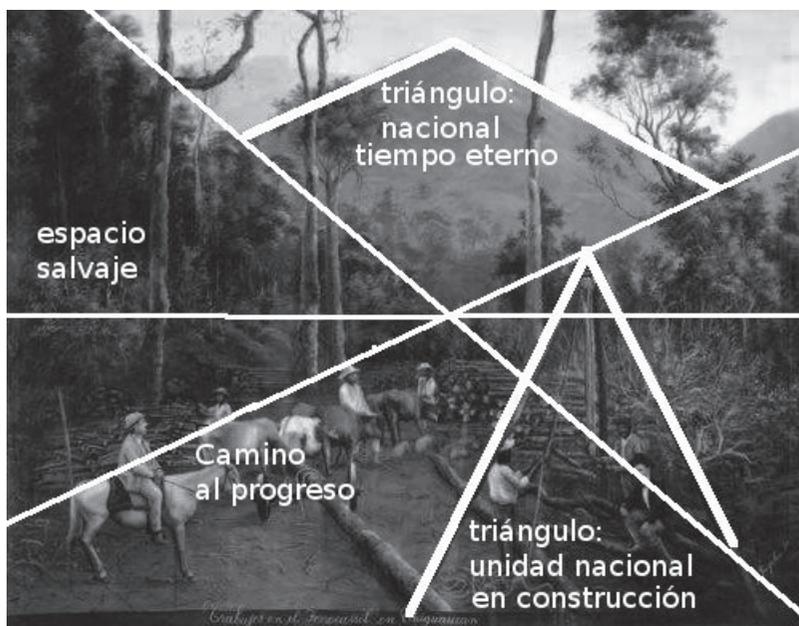


Imagen 2. Organización espacial del óleo.

Es posible teorizar la interpretación semiótica de la imagen todavía más con la mitología de Roland Barthes. Este semiólogo francés define al mito no en función del contenido u objeto del mensaje, como sucede en las teorías de la crítica de la ideología, sino por su forma, que es un “significado de segundo orden” (1973: 123; la traducción es del autor). De esta manera, el nivel denotativo es la edificación del ferrocarril por parte de hombres de diferentes orígenes étnicos en el paisaje de la sierra ecuatoriana, mientras que el significante del mito (significado de segundo orden): la construcción moderna de la nación.

Más allá del análisis de la imagen como texto, la interpretación de la composición ofrece la posibilidad de estudiar el espacio que crea el cuadro en relación con su espectador. En este aspecto, la perspectiva geométrica es una técnica moderna clave para organizar y estructurar el espacio de la imagen. La idea central es que la perspectiva son rayos de visión que parten de los ojos del espectador y que se juntan en un punto de fuga en el horizonte. Dentro del óleo se puede constatar que el nivel del ojo está en la tercera parte, lo que sugiere que el espectador observa la escena desde una pequeña altura que le da más poder y control. Además, mira de izquierda a derecha, lo que corresponde a la manera occidental de avanzar en la lectura de textos y tiene la connotación de progreso. Con estas técnicas, se crea un espacio afectivo que está caracterizado por sentimientos de poder y control, que en el contexto poscolonial del siglo XX corresponde a un sujeto mestizo blanco, educado, moderno, adulto y masculino.

Imaginaciones contrahegemónicas de la nación

Un tema constante en la interpretación semiótica es la relación entre la imagen, entendida como signo, y el exterior, en especial con la estructura social. Desde el marxismo cultural se ha enfatizado la exploración del vínculo entre representación del paisaje en la imagen, la división social del trabajo y las relaciones de poder en el panorama real. Esto ha sido un avance importante para el entendimiento sociológico de la imagen.

Sin embargo, García Canclini considera que una obra artística no sólo puede ser entendida en términos de un reflejo ideológico de la estructura social. En vez de eso, es posible ampliar la idea de Pierre Bourdieu, quien sitúa a los actores y sus obras en un campo de fuerza donde juegan para mejorar su posición (Bourdieu, 1993) Esto implica, como afirma García Canclini, que

cada obra es el resultado del campo artístico, el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad: los editores, *marchands*, críticos censores, museos, galerías, y por cierto, los artistas y el público [2006: 37].

Dentro del campo artístico hay posiciones ortodoxas y heterodoxas. El óleo de Grijalva representa, sin lugar a dudas, una visión ortodoxa de mestizos blancos liberales, el grupo hegemónico en ese entonces, encargado de la construcción del Estado-nación.

Por su parte, los sectores populares y subalternos disponen de un limitado capital cultural, económico, social, identitario y simbólico para poder situarse en el campo, aunque logran hacerlo. Tal es el caso de las comunidades indígenas de la sierra ecuatoriana y sus conocidas pinturas de Tigua, en las que se muestra cómo ciertas posiciones heterodoxas logran ingresar en el campo y proponen una imaginación alternativa de país.

Se argumenta que las pinturas de Tigua tienen sus orígenes junto a un proceso de movilización masiva de los indígenas del Ecuador en la década de 1970. De forma paralela, durante el proceso del fin de las haciendas y la reforma agraria (1964 y 1973), así como durante el surgimiento de las movilizaciones indígenas con sus manifestaciones masivas (en la década de 1990), en la región de Tigua surgió un movimiento cultural que empezó a producir imaginaciones geográficas influyentes, partiendo de experiencias cotidianas de las comunidades originarias.

Blanca Muratorio argumenta que estas obras, a pesar de su reciente tendencia a la mercantilización, pueden ser entendidas como un idioma, un poderoso discurso visual que acompaña y refuerza el proceso organi-

zativo y las protestas en los márgenes del Estado (Muratorio, 2000: 58). De esta manera, las pinturas de Tigua son expresión de la imaginación geográfica alternativa y visibilización de una narración diferente de la nación.

Para poder entender el ingreso de las pinturas de Tigua al campo artístico, se desarrollan las ideas de García Canclini respecto a un análisis de “constelaciones” en el campo que abarca diferentes horizontes de interacción, desde lo local hasta lo transnacional (Thies y Kaltmeier, 2009). Siguiendo estas perspectivas, se puede afirmar en el caso de las pinturas de Tigua que el fenómeno del surgimiento de este estilo de arte particular en ciertas comunidades de la sierra no sólo se entiende en términos locales. Las pinturas llegaron a tener importancia (trans)nacional luego de pasar por varias constelaciones de actores en el *interface* entre el campo de la producción cultural y el de la política de la identidad (*idem*). En estas constelaciones intervinieron, primero los artistas, después los comerciantes de artesanías, y por último, las instancias importantes de recepción y distribución de los artefactos culturales, como críticos, organizadores de exposiciones, editores, fundaciones y consumidores.

Sobre la innovación en las pinturas de Tigua, que en el pasado tenían un uso ritual en los tambores de las fiestas del *Corpus Christi*, existen dos narraciones culturales. La primera proviene de la vida en las comunidades. Juan Toaquiza, quien luego se hizo famoso por ser el fundador de este arte, golpeado por la crisis de la agricultura campesina, como muchos de los comuneros, buscó la ayuda de un chamán en Santo Domingo de los Colorados, que le dio la visión de un trabajo alternativo.

En esa misma época, se acercó a las comunidades la comerciante de arte(sanía), Olga Fisch, una judía originaria de Hungría que huyó de la Alemania nazi al Ecuador durante la segunda guerra mundial.¹ Fisch jugó el papel decisivo de introducir el arte de Tigua en el mercado, animando algunos cambios como pintar en marcos en vez de sobre un tambor. Surgieron así obras polivalentes que expresaron al mismo tiempo las imaginaciones identitarias y geográficas del grupo indígena, y

¹Desde la perspectiva andina, el encuentro está contado en Muratorio (2000: 59-60), mientras que la visión del descubrimiento es narrada por Matheus.

apelaron al gusto de los mercados europeo y estadounidense con su estética naïf y auténtica.

El comercio de estos objetos artísticos prosperó entre los turistas internacionales con deseos de exotismo, lo natural y la vida rural idílica. En el ámbito nacional, primero fueron las élites artísticas, que se encontraban en un acelerado proceso de modernización, las que buscaron sus raíces culturales y nacionales, en tanto “sector dominado de la clase dominante” (Bourdieu, 1987), tratando de encontrar afinidades con el emergente movimiento indígena.

El éxito de la pintura de Tigua entre los extranjeros, el uso de reproducciones en la publicidad de las empresas turísticas y el creciente mercado artesanal en Quito, provocaron que también creciera la aceptación y el interés por este arte en la clase media ecuatoriana. Precisamente, el desvío por el camino del éxito internacional hizo posible su amplia aceptación nacional. El consumidor ecuatoriano, de esta manera, pudo mostrar respecto al arte local su visión liberal y, de forma paradójica, cosmopolita. La reacción de los artistas y los comerciantes de arte frente a la creciente demanda fue crear una “marca de estilo” Tigua, provocando que los motivos y colores fuesen cada vez más estandarizados y presentaran imágenes más estereotipadas de la vida rural indígena. Por su parte, varios antropólogos tradujeron las obras al campo académico y se publicaron artículos y libros ilustrados. Asimismo, se organizaron las primeras exposiciones en el extranjero.

El vínculo translocal con las identidades transnacionales del consumo no sólo suscitó la mercantilización y exhibición en museos de la cultura kichwa, sino que reforzó la reubicación de las comunidades indígenas en el imaginario nacional. Así, estos espacios al borde del Estado se re-localizaron en el imaginario de la nación, ayudando a cambiar la “topografía del poder” hacia lo indígena rural (Ferguson, 2007).

Para entender las imaginaciones geográficas de las pinturas de Tigua, es necesario clasificarlas según las representaciones del espacio (sobre clasificaciones temporales, véase Muratorio, 2000). En primer lugar, se plasmó la vida cotidiana. Se trata de representaciones autoetnográficas que muestran los sitios locales y los interiores de las casas, desde la pers-

pectiva de los comuneros. También se incorporaron los espacios translocales, por ejemplo, los chamanes de Santo Domingo de los Colorados, lo que corresponde al concepto espacial andino, que no está contenido en fronteras, sino en un espacio relacional manejado mediante el control vertical de un máximo de pisos ecológicos² (Condarco y Murra, 1987).

En segundo lugar, se imaginaron espacios utópicos. Estas utopías hacen referencia a un pasado precolonial idealizado que niega sus contradicciones históricas. El recurso a lo incaico y lo prehispánico significa crear una línea de continuidad entre aquel tiempo y el actual, en el que la dominación blanco-mestiza se convierte apenas en un interludio. Elementos espaciales, *landmarks*, como el volcán Cotopaxi, son lugares de memoria y subrayan esta continuidad de la presencia indígena. Sin embargo, algunas de estas imaginaciones se hacen para el mercado de artesanía, como la representación de la Pachamama en un estilo de *New Age*.

Y en tercer lugar, se hace presente en los motivos del arte de Tigua una apropiación del espacio de representación del Estado-nación. Ésa es la dimensión que en este artículo llama en especial la atención. Por medio de “logos” nacionales, como la bandera y la representación de edificios públicos (sobre todo la escuela y el colegio) se incorpora lo nacional en lo local, tal y como ocurre en el cuadro del artista Francisco Toaquiza de 2004 (véase la imagen 3). En esta pintura del paisaje de la sierra están presentes elementos y temas semejantes a los que aparecen en el óleo de Grijalva.

La escena representada muestra cómo la bandera nacional, un símbolo del Estado-nación, está incorporada en un ritual sincretista que es el “baile de cintas”. En el cuadro, el lábaro está enmarcado por un cerro, que es un lugar sagrado para los indígenas de la zona. Aparte del

²Rudi Colloredo-Mansfield muestra cómo el desplazamiento de Tigua hacia Quito, Latacunga y Otavalo no está interpretado por los indígenas en términos de un dualismo entre lo rural y lo urbano, sino que corresponde a las experiencias espaciales y a los horizontes de interacción de los pintores, quienes se caracterizan por una translocalidad y una circulación en un espacio de red, dominado por lazos de parentesco (Colloredo-Mansfield, 2003: 284).



Imagen 3. Imaginarios contrahegemónicos de la nación. Fuente: Francisco Toaquiza, *Baile de cintas*, 2004, en Colvin (2004: 92).

sincretismo del ritual, el baile de cintas podría ser explicado desde la cosmovisión andina. Para proponer un primer acercamiento, se recurre a la interpretación de Mike Sallnow sobre la apropiación del Estado en la economía moral de las comunidades indígenas del Cusco. Es posible argumentar que en el baile de cintas, el palo representa al sol (Colvin, 2004: 93) y las cintas simbolizan los rayos del astro. Este elemento era para los indios la deidad más importante y el inca era su hijo. Como muestra Sallnow (1991), ahora en Cusco el Estado ocupa el lugar del inca, con todas las obligaciones de reciprocidad y redistribución. En efecto, se puede interpretar la bandera nacional como símbolo del Estado, ubicada en el lugar del sol, para representar la obligación del Estado de redistribuir hacia los runas locales, en cuyas manos están las cintas, es decir, los rayos del astro. Por eso no es sorprendente que el sol / Estado esté ubicado en el centro del cuadro. Pero, en una posición más alta, se encuentra el volcán Cotopaxi, que representa, por un lado, una deidad andina y, por otro, funciona como símbolo de lo nacional, poniendo a la sierra alta en el centro de la nación.

Según un análisis de composición es posible detectar, como en el óleo de Grijalva, las formas triangulares, en especial el volcán que se duplica con la escena del baile de cintas al lado izquierdo de la imagen. Sin embargo, se constatan otras maneras visuales de imaginar la nación. La interpretación depende de un conocimiento detallado del contexto sociocultural, y además se debe poner de relieve que las imágenes son signos polivalentes, por lo tanto, tienen diferentes significados. Es sintomático que en ambas pinturas el volcán representa a la nación, pero en el caso de Grijalva también a la naturaleza que debe ser dominada por el ser humano, mientras que en Toaquiza además encarna a una deidad andina. La relación entre espacio imaginado y real está caracterizada en la obra de Grijalva por la dominación, tanto de la naturaleza como del trabajador indígena y la mujer. En el óleo de Toaquiza más bien están expresadas la solidaridad y reciprocidad entre naturaleza, hombres y mujeres.

Respecto al espacio que crea el óleo del ferrocarril con el observador, se nota que la perspectiva central genera la impresión de que un espectador-sujeto controla el paisaje fuera de la imagen. En cambio, la pieza del baile de cintas tiene varias perspectivas y ninguna mirada privilegiada. Esto produce, junto con la abundancia de pequeñas escenas en la imagen, la impresión de un lugar vivido, de varias perspectivas e historias que se entrelazan y se cruzan, lo que corresponde a teorías espaciales posmodernas (Massey, 2005) que ponen de relieve la dinámica, interrelacionalidad y “coexisting heterogeneity” del lugar.

Otras perspectivas

Para terminar este artículo, se ponen a consideración algunas cuestiones críticas en torno a las metodologías que abarcan la relación entre espacio e imagen. Como se mencionó antes, por un lado, existe una brecha entre los imaginarios espaciales y sus representaciones en imágenes, y por otro, el espacio representado que está constituido por las acciones de diversos actores sociales.

Las metodologías semióticas y la interpretación desde la historia del arte ofrecen muchos instrumentos válidos para analizar espacios en imágenes, sin embargo, lo que no toman en cuenta de manera más profunda son las prácticas sociales de las instituciones y artistas que producen la imagen. Por otro lado, en los acercamientos sociológicos, en especial de Bourdieu, o dentro de las teorías marxistas, hay una tendencia a subordinar las imágenes al posicionamiento de los actores que las producen. En la sociosemiótica de Marc Gottdiener (1995) se ofrece una perspectiva para superar esta brecha, porque este sociólogo urbano incluye no sólo la forma y el contenido del signo, sino también la forma y el contenido de la ideología social. No obstante, su modelo semiótico todavía es demasiado esquemático, así que únicamente se ha adaptado para el análisis de imágenes hegemónicas, como en la publicidad o en los espacios materiales de *shopping centers* y *theme-parks* (Gottdiener, 1995). Otras perspectivas pueden ser revisadas en la ampliación del modelo de campo de Bourdieu hacia un reconocimiento de las lógicas semiautónomas de los discursos, imágenes y espacios (Thies y Kaltmeier, 2009).

Asimismo, un gran tema en la discusión de metodologías visuales es la cuestión de la recepción de las imágenes, porque existen diferentes mapas cognitivos para percibir las imágenes, dependiendo de las disposiciones y el posicionamiento cultural y social. Más aún, en el debate académico, el entendimiento de la reproducción mimética en imágenes ha sido cuestionado de forma profunda por el posestructuralismo y la semiótica, tocando cuestiones de la representación y sus interrelaciones con el poder (Duncan y Ley, 1993; Hall, 2003).

En este ensayo se ha tratado de incluir de manera integral al observador en el análisis de la categoría del espacio que crea la imagen. Sin embargo, los acercamientos son insatisfactorios, pues proponen de forma implícita un “observador ideal”, semejante al “lector ideal” sugerido por Umberto Eco, sin problematizar el estatus de este observador. Lo anterior conlleva, en lo general, una restricción de la interpretación de la lectura dominante, sin tomar en cuenta las múltiples significaciones que otros actores sociales le pueden dar a la imagen.

El reto consiste en encontrar metodologías que consideren la labor del *decoding* de varios actores sociales. En este ámbito hay un fecundo terreno para futuros trabajos que en términos metodológicos pueden recurrir a acercamientos de la antropología social y la sociología cualitativa (véase en este libro “Guía para el análisis visual del sujeto político. La fotografía étnica”, de Sarah Corona). Esto significa que el analista de las interrelaciones entre espacio e imagen no se puede limitar a quedarse sentado en la silla de su escritorio, sino que debe salir al campo para investigar el trabajo de recepción.

Todo lo anterior plantea un tercer problema metodológico que está presente, tanto en la interpretación compositora del “buen ojo” como en la semiología. Se trata de la escasa reflexión sobre el estatus del analista. En muchos estudios queda implícito que el analista es un “experto” que puede revelar el “verdadero” sentido de las imágenes. Se olvida que la manera de analizar una imagen es un hecho social que se aprende de manera colectiva, mediante la socialización en colectividades modernas-occidentales, y más en específico, entre élites económicas y culturales, de las cuales forman parte también la mayoría de los académicos que realizan estos estudios. De esta manera, existe una homología entre la apropiación dominante del paisaje y el ojo del analista académico. Si se habla entonces de un espacio que organiza la imagen, incluyendo al observador, no es posible concebirlo solamente de manera técnica como una máquina que ve, sino como un ser social que ve según patrones culturales específicos. En las prácticas visuales se inscriben de esta manera las relaciones de poder en cuanto a divisiones étnicas, de género, edad y posición social. El poder de ver no es nada ingenuo, sino que produce efectos de verdad y puede estabilizar el orden de las imágenes dominantes. El reto de las metodologías visuales consiste en descolonizar las maneras de ver el paisaje.

Bibliografía

- Aguayo, Fernando y Lourdes Roa (coords.) (2005), *Imágenes e investigación social. Historia social y cultural*, México, Instituto Mora.
- Aitken, Stuart y James Craine (2005), “Visual Methodologies: What You See Is not Always What You Get”, en Robin Flowerdew y David Martin (comps.), *Methods in Human Geography*, Essex Harlow, pp. 250-269.
- Anaya, Ricardo (2002), *El graffiti en México: ¿arte o desastre?*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro (Humanidades).
- Andrew, Dudley (ed.) (1997), *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin, University of Texas Press.
- Antonacci, Celia María (1994), *Grafite, Pichação & Cia*, São Paulo, Annablume.
- Armella de Aspe, Virginia; Teresa Castelló Yturbide e Ignacio Borja Martínez
——— (1989), *La historia de México a través de la indumentaria*, México, Inbursa.
- Aumont, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- Ayala Blanco, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano*, México, Posada.
- Bajtín, Mijail (1990), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
——— (2003), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Banksy (2006), *Wall and Piece*, Londres, Century.
- Barthes, Roland (1973), *Mythologies*, Londres, Jonathan Cape.
——— (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
——— (1994), *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación.

- Barthes, Roland (1995), “Retórica de la imagen” y “El mensaje fotográfico”, en Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós (Comunicación), pp. 11-47.
- (2001a), *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI.
- (2001b), *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- (2005), *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barton, David y Mary Hamilton (1998), *Photographies. Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, París, Descartes.
- (2000), “Literacy practices”, en David Barton, Mary Hamilton y Roz Ivanic (eds.), *Situated Literacies. Reading and Writing in Context*, Londres / Nueva York, Routledge.
- Baudrillard, Jean (1994), *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Bauman, Zygmunt (2001), *En busca de la política*, México, FCE.
- Bazin, André (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Beas, Carlos (comp.) (2007), *La batalla por Oaxaca*, Oaxaca, Yope Power.
- Benet, Vicente J. (2004), *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- Benítez, José R. (1946), *El traje y el adorno en México, 1500-1910*, Guadalajara, Imprenta Universitaria.
- Benjamin, Walter (2005), *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.
- Benveniste, Émile (1971), *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.
- Berger, John (1991), *About Looking*, Nueva York, Vintage International.
- y Jean Mohr (1995), *Another Way of Telling*, Nueva York, Vintage.
- Biggs, Donald A. (1991), “Literacy and the Betterment of Individual Life”, en Edward M. Jennings y Alan C. Purves (eds.), *Literacy Systems and Individual Lives*, Nueva York, Universidad Estatal de Nueva York.
- Billing, Michael (1991), *Ideology and Opinions. Studies in Rhetorical Psychology*, Londres, Sage.
- Bloch, Marc (1990), *L'étrange défaite. Témoignage écrit en 1940*, París, Gallimard.
- Bollman, Stefan (2006), *Las mujeres que leen son peligrosas*, Madrid, Maeva.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1994), “Dimensiones culturales del Tratado de Libre Comercio”, en Gilberto Guevara Niebla y Néstor García Canclini (coords.),

- La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio*, México, Nueva Imagen.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1997), “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, t. I, México, Conaculta / FCE.
- Bordwell, David, Kristine Thompson y Janet Staiger (1985), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La fotografía. Un arte intermedio*, México, Nueva Imagen.
- (1987), “Espacio social y poder simbólico”, en Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa.
- (1993), *The Field of Cultural Production*, Nueva York, Columbia University Press.
- (2003), *Un arte medio. Ensayo sobre los usos de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Burke, Peter (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- Camacho, Arturo (comp.) (1998), *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, Zapopan, El Colegio de Jalisco.
- (2006), *El rostro de los oficios*, Guadalajara, Amate.
- Cano, Gabriela (1995), “La soltería y el desarrollo intelectual de las mujeres ¿un matrimonio bien avenida?” en José Joaquín Blanco *et al.*, *Cuidado con el corazón. Los usos amorosos en el México moderno*, México, INAH.
- Carreño, Manuel (1991), *Manual de urbanidad y buenas maneras*, México, Patria.
- Casanova, Rosa *et al.* (2005), *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg / Conaculta-INAH.
- Casasús, José María (1973), *Teoría de la imagen*, Barcelona-Lausana, Salvat / Grammont.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio (1999), *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona, Paidós.
- Castañeda, Carmen (1984), *La educación en Guadalajara durante la Colonia 1552-1821*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco / El Colegio de México.
- (1985), *Don Miguel Hidalgo y Costilla y don José Antonio Torres en Guadalajara*, Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco (UNED).

- Castellanos, Rosario (1996), *Declaración de fe*, México, Alfaguara.
- Castells, Manuel (1997), *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. II: *The Power of Identity*, Cambridge, Blackwell.
- Castleman, Craig (1982), *Getting Up. Subway Graffiti in New York*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
- Ceballos Ramírez, Manuel (1988), “Las lecturas católicas: cincuenta años de literatura paralela, 1867-1917”, *Historia de la lectura en México*, México, El Colegio de México.
- Chartier, Anne-Marie y Jean Hébrard (1994), *Discursos sobre la lectura (1880-1980)*, Barcelona, Gedisa.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1995), *Diccionario de los símbolos*, 5a. ed., Barcelona, Herder.
- Clark, Kim (2004), *La obra redentora. El ferrocarril y la nación en Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional.
- Claro León, Jorge (2008), “Los géneros periodísticos. Aproximaciones teóricas”, en Ileri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, pp. 153-166.
- Collado Herrera, María del Carmen (2006), “El espejo de la élite social”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. V, vol. 1: *Siglo XX. Campo y ciudad*, México, FCE / El Colegio de México.
- Collier, John Jr. y Malcolm Collier (eds.) (1986), *Visual Anthropology, Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Colloredo-Mansfield, Rudi (2003), “Tigua Migrant Communities and the Possibilities for Autonomy among Urban Indigenas”, en Norman Whitten (ed.), *Millennial Ecuador*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Colvin, Jean (2004), *Arte de Tigua. Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*, Quito, Abya Yala.
- Condarco, Ramiro y John Murra (1987), *La teoría de la complementariedad vertical eco-simbiótica*, La Paz, Hisbol.
- Cook, Timothy E. (2005), *Governing with the News. The News Media as a Political Institution*, Chicago, University of Chicago Press.
- Cornejo Franco, José (1973), “Introducción”, *La Estrella Polar. Polémica federalista*, Guadalajara, Poderes del Estado de Jalisco.

- Corona Berkin, Sarah (2002), *Miradas entrevistas. Aproximaciones a la cultura, comunicación y fotografía huichola*, Guadalajara, UdeG / SEP-Conacyt.
- (2007b), *Querido novio. Cartas, escritura y contextos culturales*, Guadalajara, UdeG.
- y María del Carmen de la Peza (coords.) (2007), *Un siglo de educación sentimental. Los buzones amorosos en México*, México, UdeG / Universidad Veracruzana / UAM.
- Cortés Morales, Balbino (1881), *Diccionario doméstico. Tesoro de las familias*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere.
- Cosgrove, Denis (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Cuevas Contreras, Marco Antonio (2003), *Reivindicación de don Prisciliano Sánchez*, Zapopan, Amate.
- Debray, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós.
- Debroise, Olivier (2005), *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili.
- De Diego, Jesús (2000), *Graffiti, la palabra y la imagen: un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin del siglo XX*, Barcelona, Los Libros de la Frontera.
- De la Rosa, Luis (1827), *Elogio fúnebre dedicado a la memoria del ciudadano Prisciliano Sánchez, pronunciado la noche del 8 de enero en la Sociedad Patriótica de Aguascalientes, por el vicepresidente de ella, C. Luis de la Rosa*, México, Imprenta del Águila.
- De la Torre, Renée (2007b), “La reconstrucción de las tradiciones de la danza conchero azteca, mediante el análisis de un álbum fotográfico”, en Genaro Zalpa y María Eugenia Patiño (coords.), *La vida cotidiana. Prácticas, lugares y momentos*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 239-274.
- (2008), “La estetización y los usos de las danzas concheras”, en Kali Argyriadis et al. (coords.), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, México, El Colegio de Jalisco / CIESAS / IRD / CEMCA / ITESO, pp. 73-110.
- De Lauretis, Teresa (1984), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra.
- Deleuze, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós.

- Delgado, Manuel (1999), *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama.
- De los Reyes, Aurelio (coord.) (2006), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. V, vol. 2, *Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?*, México, FCE / El Colegio de México.
- Del Palacio, Celia (2007), “Movimientos femeninos, lucha y resistencia (de finales del siglo XIX a principios del XX)”, en Sarah Corona Berkin y María del Carmen de la Peza (coords.), *Un siglo de educación sentimental. Los buzones amorosos en México*, México, UdeG / Universidad Veracruzana / UAM.
- Del Valle, Félix (2001), *El análisis documental de la fotografía*, Madrid, Universidad Complutense.
- Doane, Mary Ann (1987), *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*, Indianápolis, Indiana University Press.
- (1991), *Femmes Fatales. Feminism Film Theory, Psychoanalysis*, Nueva York, Routledge.
- Domínguez, Laura Edith (1987), *El Instituto de Ciencias de Jalisco*, Guadalajara, UNED.
- Douglas, Mary (1998), *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*, Barcelona, Gedisa.
- Dubois, Philippe (1994), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Duncan, James y David Ley (1993), “Representing the Place of Culture”, en James Duncan y David Ley (eds.), Londres, Routledge, *Place / Culture / Representation*, pp. 1-21.
- Elias, Norbert (1990). *Compromiso y distanciamiento. Ensayos de sociología del conocimiento*, Barcelona, Península.
- El-Ibiary, Rasha (2007), “Affective Imagery and Our Global Collective Memory”, ponencia presentada en Collective Memory and Collective Knowledge in a Global Age. An Interdisciplinary Workshop, Londres, Centre for the Study of Global Governance, 17-18 de junio.
- Elizalde, Lydia (2009), “Simulación y sensualidad en Galas de México”, en Ángel Miquel (comp.), *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*, México, Sin Nombre / UAEM, pp. 221-228.
- Enciso Viana, Emilio (1951), *La muchacha en el hogar*, México, Latinoamericana.

- Erens, Patricia (comp.) (1990), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press.
- Espinoza, Elia (2004), *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*, México, UNAM.
- Evans, Jessica y Stuart Hall (1999), *Visual Culture: the Reader*, Londres, Sage / The Open University.
- Feixa, Carles (2006), *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona, Ariel.
- Ferguson, James (2007), "Power Topographies", en David Nugent y Joan Vincent (eds.), *A Companion to the Anthropology of Politics*, Oxford, Blackwell.
- Fernández, Claudia y Andrew Paxman (2000), *El Tigre Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México, Grijalbo / Hoja Casa Editorial.
- Fernández, Pablo (2000), *La afectividad colectiva*, México, Taurus.
- Fernández Reyes, Álvaro (2007), *Crimen y suspenso en el cine mexicano (1945-1955)*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Fernández Sotelo, Rafael Diego y Marina Mantilla Trole (eds.) (2006), *La Nueva Galicia en el ocaso del imperio español. Los papeles de derecho de la Audiencia de la Nueva Galicia, 1780-1810*, vol. I, México, UdeG / El Colegio de Michoacán, p. LXI.
- Florescano, Enrique (2005), *Imágenes de la patria*, México, Taurus.
- Flores Moncada, Fernando "Príncipe Azteca" (1996), *La tradición mexicana en Iztapalapa*, México, Delegación Iztapalapa, pp. 221-227.
- Fontcuberta, Joan (2000), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- _____ (2003), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Foucault, Michel (1980), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- _____ (1986), *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*, México, Siglo XXI.
- _____ (1987), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- _____ (2002), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- _____ (2005), *Vigilar y castigar*, Barcelona, Paidós.
- Fraisse, Geneviève y Michelle Perot (1991), "Ordres et libertés", en Georges Duby y Michelle Pierrot (dirs.), *Histoire de femmes en Occident. Le XXe siècle*, t. 4, París, Plon.
- Freund, Gisele (2002), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Fryer Davidov, Judith (1998), *Women's Camera Work, Self / Body / Other in American Visual Culture*, Durham / Londres, Duke University Press.

- Galí, Montserrat (2002), *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, México, UNAM.
- Ganz, Nicolás (2006), *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gaos, José (1973), *Historia de nuestra idea del mundo*, México, El Colegio de México / FCE.
- (2003), “2 exclusivas del hombre: la mano y el tiempo”, en José Gaos, *Obras completas*, vol. III: *Ideas de la filosofía (1938-1950)*, México, UNAM.
- García Canal, María Inés (1997), *El señor de las uvas. Cultura y género*, México, UAM-Xochimilco.
- García Canclini, Néstor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Conaculta / Grijalbo (Los Noventa, 50).
- (1999), *Imaginario urbano*, Buenos Aires, EUDEBA.
- (2006), *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI.
- García Riera, Emilio (1992), *Historia documental del cine mexicano*, t. 4 y 5, Guadalajara, UdeG.
- Gasca, Luis y Román Gubert (2001), *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra.
- Gastman, Roger; Caleb Neelon y Anthony Smyrski (2007), *Cultura urbana*, Barcelona, Océano.
- Geertz, Clifford (1997), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- Ginzburg, Carlo (1994), *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.
- Goffman, Erving (1991), “La ritualización de la femineidad”, en Erving Goffman, *Los momentos y sus hombres*, Barcelona, Paidós, pp. 135-168.
- Goldman, Robert (1992), *Reading Ads Socially*, Londres, Routledge.
- Gombrich, Ernest (1998), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- (1999), *Los usos de las imágenes. Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE.
- González Flores, Anacleto (1917), *Ensayos*, Guadalajara, s.e.
- González Torres, Yólotl (2006), *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, México, Conaculta-INAH / Plaza y Valdés.

- Goody, Jack (1997), *Representations and Contradictions. Ambivalence Towards Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*, Oxford, Blackwell.
- Gottdiener, Marc (1995), *Postmodern Semiotics. Material Culture and the Forms of Post-modern Life*, Cambridge, Blackwell.
- Gregory, Derek (1994), *Geographical Imaginations*, Cambridge, Blackwell.
- Gubern, Román (1992), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
- Hall, Stuart (2003), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage.
- Hamilton, Mary (2000), “Expanding the New Literacy Studies: Using Photographs to Explore Literacy as Social Practice”, en David Barton, Mary Hamilton y Roz Ivanic (eds.), *Situated Literacies. Reading and Writing in Context*, Londres-Nueva York, Routledge.
- Hersfield, Joanne (1996), *Mexican Cinema, Mexican Women*, Tucson, University of Arizona Press.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (1996), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Holtz, Déborah y Juan Carlos Mena (2006), *Imágenes de la tradición viva. Carlos Monsiváis. Iconografía y edición*, México, FCE / Landucci / UNAM.
- Huerta, David (1982). *Las intimidades colectivas*, México, Cultura-SEP / Martín Casillas.
- Hundertmark, Christian (2003), *The Art of Rebellion*, Berkeley, Gingko Press.
- Iguíniz, Juan Bautista (1955), *El periodismo en Guadalajara, 1809-1915*, t. I, Guadalajara, Imprenta Universitaria.
- “Inventario y avalúo hecho por peritos de los bienes de la casa mortuoria del finado gobernador Prisciliano Sánchez”, *Documentos relativos a la muerte y testamentaria del gobernador de Jalisco, Prisciliano Sánchez (1826)*, Fondo Genaro García, G-426, Austin, University of Texas at Austin (Benson Latin American).
- Jay, Martin (1993), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press.
- Jiménez, Jorge (1997), *Ciudad de graffitis*, San José, Universidad Nacional.

- Kaltmeier, Olaf (2009), “Estado, espacio y etnicidad: prácticas y representaciones espaciales en Cotopaxi entre mimesis y alteridad”, en Pablo Ospina, Olaf Kaltmeier y Christian Büschges (eds.), *Los Andes en movimiento. Identidad y poder en el nuevo paisaje político*, Quito, Corporación Editora Nacional.
- Kaplan, Ann (ed.) (1980), *Women in Film Noir*, Londres, British Film Institute.
- Krauss, Rosalind (2002), *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Krauze, Enrique (2005), *La presencia del pasado*, México, FCE.
- Kress, Gunther y Theo van Leeuwen (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Londres, Routledge.
- Kuhn, Annette (1982), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra.
- Lagny, Michéle (1992), *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch.
- Landau, Paul S. y Deborah Kaspin (eds.) (2002), *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkeley, University of California Press.
- Lausberg, Heinrich (1993), *Elementos de la retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- Lavalle, Josefina (2002), *En busca de la danza moderna mexicana (dos ensayos)*, México, UNAM.
- Linati, Claudio (1978), *Trajés civiles, militares y religiosos de México* [facs. de la 1a. ed., Bruselas, 1828], México, Innovación.
- Lister, Martin (comp.) (1997), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós.
- López, Ana (1993), “Tears and Desire: Women and Melodrama in the Old Mexican Cinema”, en John King *et al.*, *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, Londres, British Film Institute.
- Lyndon, Jane (2005), *Eye Contact. Photographing Indigenous Australians*, Durham / Londres, Duke University Press.
- Machado, José (2002), “Praxes, graffitis, hip-hop. Movimientos y estilos juveniles en Portugal”, en Carles Feixa, Carmen Costa y Joan Pallarés (eds.), *Movimientos juveniles en la Península Ibérica: graffitis, grifotas y okupas*, Barcelona, Ariel, pp. 13-33.
- Maffi, Mario (1975), *La cultura underground*, Barcelona, Anagrama.
- Manco, Tristan (2002), *Stencil Graffiti*, Londres, Thames & Hudson.
- _____ (2004), *Street Logos*, Londres, Thames & Hudson.

- Manco, Tristan (2007), *Street Sketchbook*, Londres, Thames & Hudson.
- Manguel, Alberto (2006), *Una historia de la lectura*, México, Joaquín Mortiz.
- Marcial, Rogelio (2006), *Andamos como andamos porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara*, Zapopan, El Colegio de Jalisco.
- Marín González, Silvia (1996), “La imagen de la mujer latinoamericana en las revistas femeninas de la década de los treinta”, en Pilar García *et al.* (coords.), *Las raíces de la memoria. América Latina*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili.
- y Germán Rey (1999), *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa.
- Martínez Bonafé, Jaume (2002), *Políticas del libro de texto escolar*, Madrid, Morata.
- Massey, Doreen (2005), *For Space*, Londres, Sage.
- Mayne, Judith (1990), *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- Mazziotti, Nora (1996), *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.
- McLuhan, Marshall (1977), *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, México, Diana.
- Mead, Margaret (1990), *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*, México, Gedisa.
- Memorias sobre el estado actual de la administración pública del estado de Jalisco leída por el C. gobernador de Jalisco: Prisciliano Sánchez (1974)*, Guadalajara, Poderes del Estado de Jalisco.
- Mirzoeff, Nicholas (1999), *An Introduction to Visual Culture*, Londres, Routledge.
- Monroy, Rebeca (2005), “Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920 a 1940”, en Rosa Casanova *et al.*, *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona, Lunverg / Conaculta-INAH.
- Monsiváis, Carlos (1982), *Celia Montalván (te brindas, voluptuosa e impudente)*, México, Cultura-SEP / Martín Casillas.
- (1988), *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo.
- (1994), *Los rituales del caos*, México, Era.
- y Carlos Bonfil (1994), *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, El Milagro.

- Morin, Edgar (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, París, Minuit.
- (1957), *Les stars*, París, Seuil.
- (1966), *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, EUDEBA.
- (1972), *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral.
- Mulvey, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press.
- Muratorio, Blanca (2000), “Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua”, en Fernando Carrión (ed.), *Desarrollo cultural y gestión en centros históricos*, Quito, FLACSO.
- Naranjo, Juan (ed.) (2006), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Noble, Andrea (2000), *Tina Modotti. Image, Texture, Photography*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Olson, David (1995), “La cultura escrita como actividad metalingüística”, en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa.
- Ortiz Gaitán, Julieta (2007), “El nacimiento de Venus: la construcción de una imagen femenina”, en Alberto Dallal (comp.), *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*, México, UNAM-IIE.
- Osorno, Diego (2007), *Oaxaca. La primera insurrección del siglo XXI*, México, Grijalbo.
- Ovalle, Lilian, Edgar Meraz y Karina Nieblas (2005), *Muros: códigos restringidos*, Mexicali, Centro de Investigaciones Culturales-Museo UABC.
- Pamuk, Orhan (2006), *Me llamo Rojo*, México, Alfaguara.
- Panofsky, Erwin (1998), *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza (Ensayo).
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, FCE.
- Paris, Jean (1967), *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus.
- Payne, Michael (ed.) (2004), “Television”, en Michael Payne (ed.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Oxford, Blackwell.
- Peredo, María Alicia (2004), “La identidad lectora y los pensamientos que se activan durante la lectura de textos de autoayuda”, en María Alicia Peredo (coord.), *Diez estudios sobre la lectura*, Guadalajara, UdeG.

- Pérez Lete, Manuel (comp.) (1981), *Colección de leyes, decretos, circulares y órdenes de los Poderes Legislativo y Ejecutivo del estado de Jalisco*, Congreso del Estado de Jalisco, t. II y VI, Guadalajara, Congreso del Estado de Jalisco.
- Pérez-Reverte, Arturo (2006), *El pintor de batallas*, México, Alfaguara.
- Pérez, Trinidad (2009), “Los volcanes”, en *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, s.e., pp. 130-133.
- Pérez Verdía, Luis (1981), *Biografías. Fray Antonio Alcalde, Prisciliano Sánchez*, Guadalajara, UdeG.
- Petit, Michéle (2001), *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, México, FCE.
- Picinelli, Filippo (1997), *El mundo simbólico. Libro I. Los cuerpos celestes*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- _____ (1999), *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Pinney, Christopher y Nicolas Peterson (eds.) (2003), *Photography's Other Histories*, Durham / Londres, Duke University Press.
- Pratt, Mary Louise (1997), *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Ramírez, Fausto (texto) y Enrique Franco (fotografías) (1985), *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Ramón, David (1994), *Los cinco directores más mencionados: Roberto Gavaldón. SOMOS: las 100 mejores películas del cine mexicano*, México, Televisa.
- Regalado, Jorge (comp.) (2007), *Los movimientos sociales y el poder. La otra campaña y la coyuntura política mexicana*, Guadalajara, Cuadernos de la Resistencia / Brigada Callejera / Taller Editorial la Casa de Mago.
- Reguillo, Rossana (1991), *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*, Tlaquepaque, ITESO.
- _____ (2000), *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos Aires, Norma (Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación).
- Ribadeneira de Casares, Mayra (1990). *Tigua: arte primitivista ecuatoriano*, Quito, Centro de Arte Exedra.
- Ribalta, Jorge (ed.) (2004), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Rippa, Césare (1996), *Iconología*, t. I, 2a. ed., Madrid, Akal.

- Rivera, Luis M. (1926), *Los restos del C. Prisciliano Sánchez, primer gobernador constitucional de Jalisco*, Guadalajara, Talleres Lino-Tipográficos de la Escuela de Artes del Estado.
- Roa, Victoriano (1827), *La muerte del primer gobernador constitucional del estado de Jalisco, o colección de piezas escogidas que se han impuesto por tan infausto motivo, publicadas por el C. Victoriano Roa, en testimonio de su amistad y gratitud*, Guadalajara, imp. de Urbano Sanromán (Miscelánea 306 y Miscelánea 326 de la Biblioteca Pública del Estado Jalisco).
- (1981), *Estadística del Estado Libre de Jalisco*, 2a. ed., Guadalajara, UNED, Gobierno del Estado de Jalisco.
- Rocha, Martha Eva (1991), *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*, vol. IV: *El Porfiriato y la Revolución*, México, INAH.
- Rodríguez Morales, Zeyda (2007), “Los buzones de la revista *Cosmopolitan*: mosaico del amor y la sexualidad moderna”, en Sarah Corona Berkin y María del Carmen de la Peza (coords.), *Un siglo de educación sentimental. Los buzones amorosos en México*, Guadalajara, UdeG / Universidad Veracruzana / UAM.
- y María Martha Collignon (en prensa), “Afectividad y sexualidad entre los jóvenes mexicanos: tres escenarios para la experiencia íntima en el siglo XX”, en Rossana Reguillo (coord.), *La situación de los jóvenes en México*, México, Conaculta / FCE.
- Rojas Mix, Miguel (2006), *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo libros.
- Ron, Alex (1998), *Quito: una ciudad de grafitis*, Quito, Luz de América.
- Rose, Gillian (2001), *Visual Methodologies: an Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londres, Sage.
- Said, Edward (1994), *Culture and Imperialism*, WA, Vancouver, Vintage Books.
- Salazar, Ana María (coord.) (1997), *Antropología visual*, México, UNAM.
- Sallnow, Mike J. (1991), “Precious Metals in the Andean Moral Economy”, en Bloch, Maurice y Jonathan Parry (eds.), *Money and the Morality of Exchange*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 209-231.
- Sánchez, Alejandro (2000), “*Graffiti* y la organización de los *crewes*: diversidad y expansión humana”, en Carlos Martínez Rentería (comp.), *Cultura-Contra-*

- cultura: diez años de contracultura en México (antología de textos publicados en Generación), México, Plaza y Janés, pp. 95-100.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (coord.) (2003), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel.
- Sánchez, Prisciliano (1988), *El pacto federal de Anáhuac*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco.
- Santa Cruz, Adriana y Viviana Erazo (1980), *Comprolitan*, México, Nueva Imagen.
- Sapir, Edward (1971), *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, México, FCE.
- Schrader, Paul (1995), "Notes on Film Noir", en Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, pp. 213-226.
- Schritter, Istvan (2005), *La otra lectura: la ilustración en los libros para niños*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral.
- Serna, Justo y Encarna García Moneris (2002), "El postín, fotografía y distinción en el siglo XIX", en Salvador Albiñana y Justo Serna (eds.), *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Silva, Armando (1988), *Graffiti. Una ciudad imaginada*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- _____ (1991), "Graffiti: punto de vista ciudadano", en Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Conaculta, pp. 211-230.
- Snyder, Gregory J. (2009), *Graffiti Lives. Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, Nueva York, New York University Press.
- Sontag, Susan (1981), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
- _____ (1990), *On photography*, Nueva York, Anchor Books.
- _____ (2003), *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2004), *Ante el dolor de los demás*, México, FCE.
- _____ (2006), *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.
- Sorlin, Pierre (1985), *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE.
- Stacey, Jackie (1994), *Star Gazing, Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londres Routledge.
- Staples, Anne (1988), "La lectura y los lectores en los primeros años de la vida independiente", *Historia de la lectura en México*, México, El Colegio de México.
- Stone, Martha (1975), *At the Sign of Midnight: the Concheros Dance Cult of Mexico*, Tucson, University of Arizona Press.

- Tagg, John (1988), *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1997), *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (2005), *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Taylor, Joshua Charles (1957), *Learning to Look: a Handbook for the Visual Arts*, Chicago, Chicago University Press.
- Thies, Sebastian y Olaf Kaltmeier (2009), “From the Flap of a Butterfly’s Wing in Brazil to a Tornado in Texas?: Approaching the Field of Identity Politics and its Fractal Topography”, en Sebastian Thies y Josef Raab (eds.), *E Pluribus Unum? National and Transnational Identities in the Americas*, Berlín, Lit Verlag.
- Thompson, John B. (1997), *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- (1998), *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-Xochimilco.
- Torres San Martín, Patricia (2001), *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*, Guadalajara, UdeG.
- (coord.) (2004), *Mujeres y cine en América Latina*, Guadalajara, UdeG.
- Tournier, Michel (2002), *El crepúsculo de las máscaras*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (2003), *La gota de oro*, Madrid, Alfaguara.
- Tuñón, Julia (1995), “Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro. Los besos subversivos de *La diosa arrodillada*”, en José Joaquín Blanco *et al.*, *Cuidado con el corazón. Los usos amorosos en el México moderno*, México, INAH, pp. 103-142.
- (1998), *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen. 1939-1952*, México-Imcine / El Colegio de México.
- Tusquets, Esther (2006), “Introducción”, en Stefan Bollman, *Las mujeres que leen son peligrosas*, Madrid, Maeva.
- Valenzuela, José Manuel (1997). *Vida de barrio duro: cultura popular juvenil y graffiti*, Guadalajara, UdeG / El Colegio de la Frontera Norte.
- (2009), *El futuro ya se fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*, México, El Colegio de la Frontera Norte / Juan Pablos.
- Vázquez, Manuel E. (2008), “Sensación, tacto y caricia. Reducción al silencio”, en Sergio Sevilla (ed.), *Visiones sobre un transterrado. Afán de saber acerca de José Gaos*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.

- Vázquez, Margarita (2003), *Graffiteros de Morelia*, Morelia, Conaculta-Unidad Regional Michoacán.
- Velásquez Guadarrama, Angélica (1999), “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en Gustavo Curiel *et al.*, *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Conaculta / Fomento Cultural Banamex.
- Vilches, Lorenzo (1991), *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, México, Paidós.
- Virilo, Paul (1989), *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra.
- West, Nancy Martha (2000), *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Whylic, John (2007), *Landscape*, Londres, Routledge.
- Wiebe Drake, Susan (2005), “María Félix. The Last Great Mexican Diva”, tesis de doctorado en filosofía, Universidad de Ohio.
- Worth, Sol y John Adair (1997), *Through Navajo Eyes*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Yates, Steve (ed.) (2002), *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Zamora Águila, Fernando (2007), *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM.
- Zires, Margarita (2008), “Nuevas subjetividades políticas y estrategias de visibilidad. El movimiento social de la APPO. Oaxaca, 2006”, en María del Carmen de la Peza Casares (coord.) *Comunidad y desacuerdo. Comunicación, poder y ¿nuevos? sujetos de la política*, México, Fundación Manuel Buendía / Conacyt / UAM-Xochimilco.
- Zunzunegui, Santos (1989), *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra / Universidad del País Vasco.
- Zúñiga, Ariel (1995), “Roberto Gavaldón”, en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Mexican Cinema*, Londres, British Film Institute / Imcine / Conaculta.

Publicaciones periódicas

- Bitzer, Lloyd (1968), “The Rhetorical Situation”, en *Philosophy and Rhetoric*, vol. 1, invierno, pp. 1-15.
- Cine Gráfico* (1936), “El cine como escuela de amantes”, núm. 133, 13 de mayo, p. 5.

- Corona Berkin, Sarah (2001), "Image and Vision. The Act of Seeing in a Huichol Community", en *Hemisphere*, vol. 9.
- (2006), "La fotografía indígena en los rituales de la interacción social", en *Comunicación y Sociedad*, núm. 6, julio-diciembre, pp. 91-104.
- (2007a), "Fotografías indígenas. 150 años de visibilidad 'correcta'", en *Versión*, núm. 20, diciembre, pp. 77-98.
- Cosmopolitan*, núm. 6, año 19, junio de 1991, pp. 38-39.
- Cosmopolitan*, núm. 7, año 31, julio de 2003, p. 136.
- Cosmopolitan*, núm. 11, año 29, noviembre de 2001, p. 106.
- Cosmopolitan*, núm. 14, año 34, julio de 2006, p. 70.
- Dávalos, Luis F. (2006), "Esbozo sobre la génesis del graffiti", en *Cultura Urbana*, año III, núm. 13, México, UACM, pp. 4-13.
- Davis, Ruth G. (2004), "¿Matrimonio sin sexo en tu futuro?", en *Cosmopolitan*, núm. 1, año 32, enero, p. 42.
- Decoret-Ahiha, Anne (2006), "L'exotique, l'ethnique et l'authentique: regards et discours sur les danses d'ailleurs", en *Civilisations*, vol. LIII, núms. 1-2, pp. 149-168.
- De la Torre, Renée (2000), "Dos alternativas para ser católicos: Comunidades Eclesiales de Base y Barrios Unidos en Cristo", en *Estudios Jaliscienses*, núm. 39, Zapopan, El Colegio de Jalisco, febrero, pp. 57-71.
- (2007a), "Estética azteca de las danzas concheras. Tradiciones exóticas o memorias re-descubiertas", en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 20, diciembre, pp. 239-273.
- Dorotinsky, Deborah (2000), "El imaginario de lo indio en Luis Márquez", en *Alquimia*, año 4, núm. 10.
- Durgant, Raymund (1974), "The Family Tree of *Film Noir*", en *Film Comment*, núm. 6, noviembre-diciembre, pp. 6-7.
- Fuentes Vásquez, Lya Yaneth (2002), "Representaciones de los cuerpos femenino y masculino, salud y enfermedad. Una revisión de los anuncios publicitarios del *Excélsior* (1920-1990)", en *La Ventana*, núm. 16, pp. 182-222.
- Hall, Stuart (2004), "Codificación y descodificación en el discurso televisivo", en *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 9, Madrid, pp. 215-236.
- Hernández, Pablo (2006), "Historias grafiteadas", en *Cultura Urbana*, año III, núm. 13, México, UACM, pp. 32-35.

- Kalman, Judith (2008), "Discusiones conceptuales en el campo de la comunicación escrita", en *Revista Iberoamericana de Educación*, núm. 46, enero-abril, pp. 107-134.
- Marcial, Rogelio (1996), "El grafiti: expresividad juvenil urbana", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núms. 65-66, Zamora, El Colegio de Michoacán, invierno-primavera, pp. 171-188.
- (1999), "Joven, grafiti, voz. Identidades juveniles en torno al grafiti en Guadalajara", en *Caleidoscopio. Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 3, núm. 5, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, enero-julio, pp. 11-34.
- Martínez Moscoso, Dolores Marisa (2002). "Fotografía periodística y discurso", en *Caleidoscopio. Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, enero-junio, pp. 135-156.
- Massé Zendejas, Patricia (1999), "Tarjetas de visita. Cruces y Campa", en *México en el Tiempo*, núm. 31, julio-agosto.
- Modelska, Tania (2002), "On the Existence of Women: a Brief History of the Relations between Women's Studies and Film Studies", en *Women's Studies Quarterly*, núm. 30, vols. 1-2, primavera, pp. 15-25.
- Monsiváis, Carlos (2006), "El grafiti: la (muy secular) escritura en la pared", en *Cultura Urbana*, año III, núm. 13, México, UACH, pp. 18-21.
- Morrison, Susan (1988), "The Ideological Consequences of Gender and Genre", en *Cine Action*, núms. 13-14, pp. 41-45.
- Ortega, Verónica (1998), Test "¿Puedes estudiar bajo presión?", en *Tú Internacional*, año 19, núm. 8, agosto, p. 83.
- Pickles, Helen, "En tono bajo", en *Cosmopolitan*, núm. 6, año 19, junio de 1991, p. 2.
- Piqueras Gómez, María de Jesús (1997), "Las *femmes fatales*", en *Nosferatu*, núm. 23, enero.
- Robin, Régine y Marc Angenot (1985), "L'inscription du discours social dans le texte littéraire", en *Sociocriticism*, núm. 1, julio, pp. 53-82.
- Rojas Martínez, José Luis (1997), "Las tarjetas de visita, popularización del retrato fotográfico en el México del siglo XIX", en *México en el Tiempo*, núm. 20, septiembre-octubre.
- (2000), "Que no te sorprenda el regreso a clases", en *15 a 20*, núm. 132, agosto, pp. 62-64.

- Taylor, Julie (2006), “20 modos de tener más tiempo para ti”, en *Cosmopolitan*, núm. 1, año 34, enero, p. 86.
- Val Julián, Carmen (1999), “Rey sin Rostro. Aspectos de la iconografía de Moctezuhzoma Xocoyotzin”, en *Relaciones*, núm. 77, vol. XX, invierno.
- Vila, Pablo (1997), “Hacia una reconstrucción de la antropología visual”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, núm. 6, diciembre.
- Zires, Margarita (2007), “Denunciar. La legitimación mediática de la represión social en México: Oaxaca 25.11.2006”, en *Versión*, núm. 20, pp. 15-52.

Sitios de Internet

- Barba, Carlos (2010), “La nueva cuestión social en el mundo y en América Latina: más allá de la pobreza”, en *Reglones*, núm. 62, marzo-agosto (consultada en: <http://www.reglones.iteso.mx>).
- Clarissa Pivetta (Nega), <http://www.flickr.com/photos/clarissapivetta> (consultada el 25 de enero de 2009).
- Cope2 True Legend, <http://www.cope2kingsdestroy.com> (consultada el 4 de noviembre de 2010).
- Crewest, <http://www.crewest.com> (consultada el 4 de noviembre de 2010).
- Cue Sierra, Mayra (en prensa), “Hoy como ayer: la telenovela mexicana”, en Mayra Cue Sierra, *Enigmas de la telenovela. Estrategias de marketing y de comunicación comercial de la telenovela mexicana*, tesis de maestría en ciencias de la comunicación, La Habana, Universidad de La Habana (consultada el 15 de enero de 2009 en: http://www.cictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=439&Itemid=48).
- Daily Life Shots, <http://www.flickr.com/photos/dailylifeshots> (consultada el 28 de agosto de 2009).
- Ekosystem, <http://www.ekosystem.org> (consultada el 5 de diciembre de 2010).
- Flapper, <http://es.wikipedia.org/wiki/flapper> (consultada el 3 de febrero de 2009).
- Galeano, Eduardo, “Dicen las paredes/1”, “Dicen las paredes/2”, “Dicen las paredes/3”, “Dicen las paredes/4”, “Dicen las paredes/5” (consultada el 23 de agosto de 2008 en: <http://www.guegue.com/graffiti/dicen.html>).
- Graffiti and Street Art Museum-Wein, <http://www.graffitimuseum.at> (consultada el 28 de agosto de 2009).

- Graffitiarte, <http://www.graffitiarte.org> (consultada el 10 de julio de 2005).
- Graffiti and Street Art, <http://txmx.de/graffindex.html> (consultada el 23 de enero de 2009).
- Graffiti Art Magazine, <http://www.graffitiartmagazine.com> (consultada el 7 de marzo de 2007).
- Institut für Graffiti-Forschung, <http://www.graffitieuropa.org> (consultada el 14 de febrero de 2010).
- Los francotiradores del aerosol, <http://www.guegue.com/graffiti> (consultada el 25 de enero de 2009).
- María Mercedes (consultada el 10 de marzo de 2009 en: http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Mercedes).
- Márquez Luis, en <http://www.esteticas.unam.mx/exposiciones/expomarquez.html>
- Matheus, Carolina, “Tigua Painters: the Descendants of the Condor” (consultada el 20 de noviembre de 2009 en: http://www.olgafisch.com/art_tigua.shtml).
- Ocampo, Melchor (1859), *Epístola de Melchor Ocampo* (consultada el 1 de mayo de 2011 en: <http://usuarios.lycos.es/Aime/epistola.html>).
- Polite Graffiti, <http://www.politegraffiti.blogspot.com> (consultada el 25 de enero de 2009).
- Reyes, Esteban (dir.), *El caminante*, Secretaría de Desarrollo Social (consultada el 1 de mayo de 2011 en <http://www.youtube.com/watch?v=47G3xhPSVK8>).
- Sáez, Natalia (2003), “Análisis lingüístico del discurso argumentativo subyacente en algunos spots publicitarios que influyen en nuestra ideología social”, en *Cyber Humanitatis*, núm. 27, invierno (consultada el 10 de junio de 2009 en: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/indice/0,1495,ISID%253D347,00.html>).
- Subversión urbana, <http://subversionurbana.entodaspares.net> (consultada el 18 de marzo de 2008).
- Subway Outlaws, <http://www.subwayoutlaws.com> (consultada el 25 de enero de 2009).
- The Graffiti Creator, <http://graffiticreator.net> (consultada el 25 de enero de 2009).

Toomey Frost, Susan (2009), Postcards of Luis Marquez, en: <http://www.io.com/~reuter/luismarquez/>

Marquez.htm

3D Graffiti Art from the Best Street Artist, <http://weburbanist.com/2008/06/29/top-10-3d-graffiti-artists-in-the-world> (consultada el 7 de marzo de 2007).

Wall Street Meeting, <http://wallstreetmeeting.de> (consultada el 25 de enero de 2009).

Wooster Collective, <http://woostercollective.com> (consultada el 25 de enero de 2009).





Pura imagen,

con un tiraje de 1 000 ejemplares, lo terminó de imprimir la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA), San Lorenzo núm. 244, col. Paraje San Juan, Iztapalapa, D.F., en enero de 2012

Fuentes. Texto general: Baskerville 10,5/15
títulos y subtítulos Futura Light 14,5 y 13

Cuidado de la edición:
Dirección General de Publicaciones del
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



