

BiCentenario

el ayer y hoy de México



Una ruta de aventuras por
el Istmo de Tehuantepec

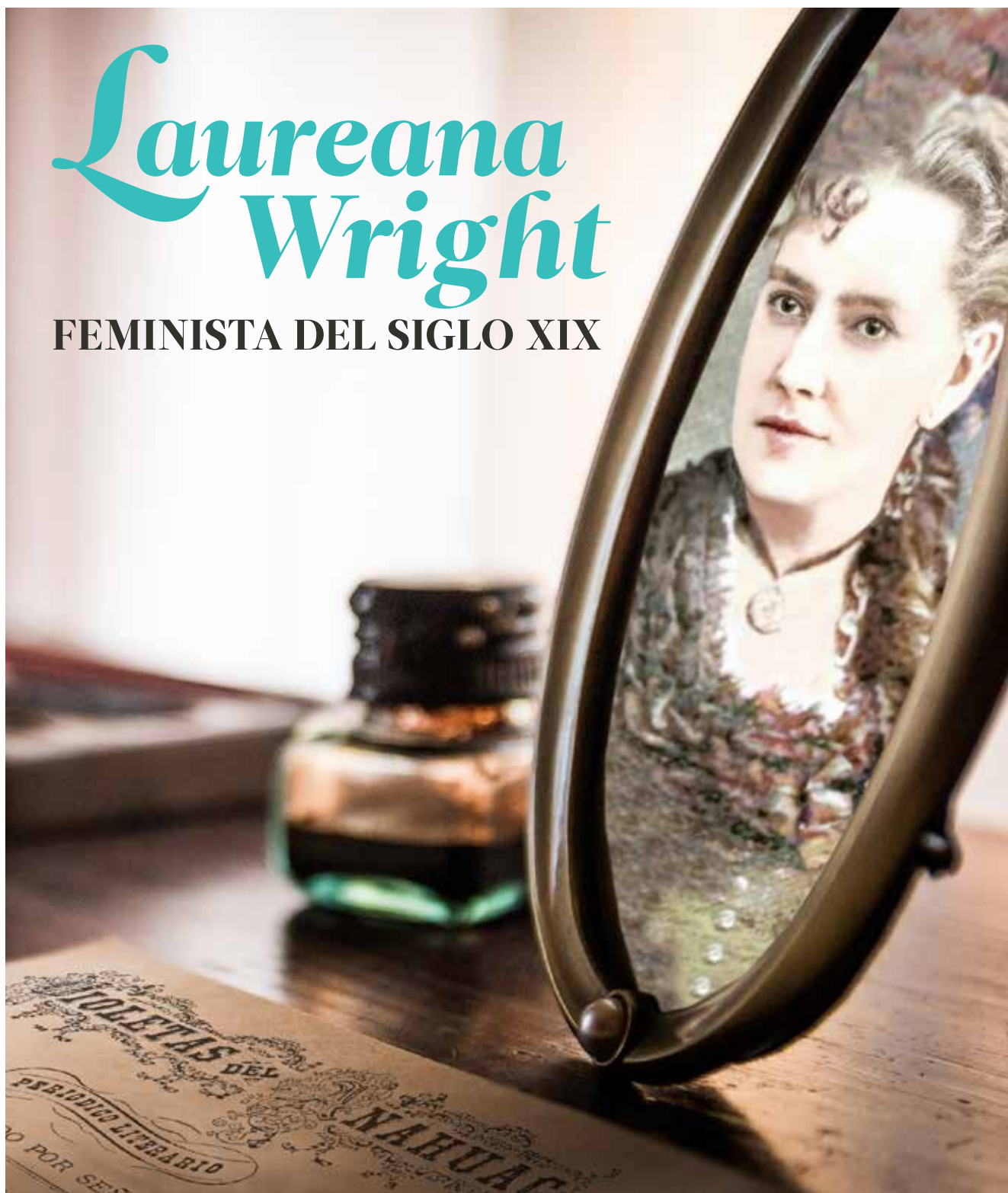
El hallazgo de la
antigua Cempoala

Las casas de apuestas
resisten la prohibición

63

Laureana Wright

FEMINISTA DEL SIGLO XIX

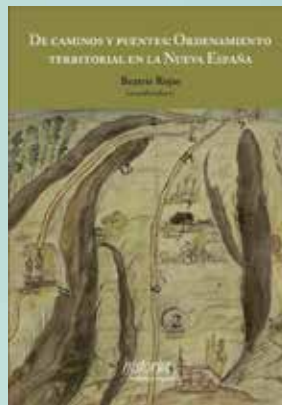


Libros electrónicos

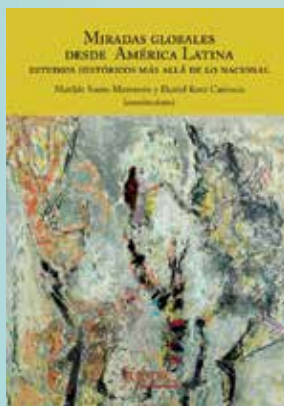
🔓 acceso abierto



**Aquellos niños del exilio.
Cotidianidades entre
el Cono Sur y México**
Silvia Dutrénit Bielous



**De caminos y puentes:
Ordenamiento territorial
en la Nueva España**
Beatriz Rojas
(coordinadora)



**Miradas globales
desde América Latina**
Matilde Souto Mantecón
Daniel Kent Carrasco
(coordinadores)



**El miedo: la más política
de las pasiones**
Fausta Gantús
Gabriela Rodríguez Rial
Alicia Salmerón
(coordinadoras)



**El proyecto de una firma fotográfica
estadunidense en México (1895-1909)**
Fernando Aguayo
Berenice Valencia





VISITE NUESTRA PÁGINA Y REDES SOCIALES:

 @RevistaBiCentenario •
  @BiCentenarioMora

PARA CONSULTA Y COMPRA DE NÚMEROS ANTERIORES EN:

BICENTENARIO@MORA.EDU.MX

WWW.REVISTABICENTENARIO.COM.MX



ÍNDICE

CORREO DEL LECTOR 04 | **ARTÍCULOS 08**–¿Qué fue primero: el charro o el chinaco? **FAUSTINO A. AQUINO SÁNCHEZ** | **18**–Viajes emprendedores por el istmo de Tehuantepec. **ANA ROSA SUÁREZ ARGÜELLO** | **26**–Una precursora de la lucha por la igualdad de la mujer. **FLOR DE MARÍA CRUZ BALTAZAR** | **34**–Las casas de apuestas llegan para quedarse. **LUIS ANTONIO SOTO GARCÍA** | **42**–El fracaso de la rebelión delahuertista en Durango. **EDGAR SÁENZ LÓPEZ** | **50**–La ópera llega a la radio. **ÁUREA MAYA ALCÁNTARA** ¶ **DESDE HOY 58**– Tatiana Clouthier Carrillo: biografía en tres actos. **ÚRSULA VIRIDIANA CÓRDOVA MORALES** ¶ **TESTIMONIO 66**–Una expedición tras las huellas de Hernán Cortés. **CARLOS MALTÉS GONZÁLEZ** ¶ **ARTE 74**–Maximiliano celebra a un Morelos heroico. **MARIELA BENÍTEZ ORTEGA** ¶ **TEATRO 84**–Frenesí. **EDUARDO CELAYA DÍAZ** ¶ **ENTREVISTA 90**–Consuelo Frank Galza. Una actriz de la época dorada del cine. **GRAZIELLA ALTAMIRANO COZZI** ¶ **SEPIA 100**–El arte de perder. **DARÍO FRITZ** ¶

BiCENTENARIO. EL AYER Y HOY DE MÉXICO
vol. 17, núm. 63, enero-marzo de 2024, es una publicación trimestral editada por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, calle Plaza Valentín Gómez Farías 12, colonia San Juan Mixcoac, alcaldía Benito Juárez, C. P. 03730, Ciudad de México.
Tels. 55 5598 3777/1152 y 1193

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIONES

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, calle Plaza Valentín Gómez Farías 12, colonia San Juan Mixcoac, alcaldía Benito Juárez, C.P. 03730, Ciudad de México.
Tels. 55 5598 3777/1152

CONSEJO EDITORIAL

Ana Rosa Suárez Argüello
Graziella Altamirano Cozzi
Laura Suárez de la Torre
Guadalupe Villa Guerrero
Héctor Luis Zarauz López
Iconografía: Ramón Aureliano Alarcón
Asistente editorial: Norberto Nava Bonilla
Edición: Darío Fritz
Diseño editorial: Elisa Orozco

¿Cuántas mujeres podían alzar la mano a inicios del primer gobierno de Porfirio Díaz para demandar y ganarse un lugar en esa sociedad esencialmente patriarcal? Las hubo, sí, y fueron varias a fines de la década de 1870. Una de ellas, Laureana Wright, lo hizo desde la filantropía, la literatura, el ensayo, el cuestionamiento de la prohibición de las mujeres en las sociedades masónicas, y hasta en la defensa de algo hoy muy en boga, la protección de animales. Educada en casa, por un padre empresario estadounidense, cariñoso y severo, desde la asistencia a obreras y sus hijos e hijas comenzó una larga etapa de apoyos caritativos –en eso trabajaba de la mano de su esposo, el francés Sebastián Kleinhans, de buenas relaciones con el poder de la época. La acompañaban otras destacadas mujeres de entonces: la primera médico de México, Matilde Montoya; la jalisciense y escritora, Mateana Murguía; y hasta la segunda esposa del presidente de la República, Carmen Romero Rubio, que se sumaba a las actividades de beneficencia promovidas por Wright. Pero fue desde las letras donde sobresalió, tanto por la elaboración de ensayos –le preocupaban la condición social de la mujer y la educación que recibía– como de obras literarias; en la inusual producción de revistas hechas exclusivamente por mujeres –*Violetas del Anáhuac* fue un espacio para reclamar por el derecho al sufragio y la igualdad de derechos– como en la elaboración de textos a la par de Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Acuña, Francisco Sosa o José María Vigil. Revolucionaria para su época –reclamaba que hombres y mujeres son iguales en inteligencia y capacidades, con derechos a idénticos espacios de participación–, fue una precursora del feminismo, cuya historia de vida rescatamos en esta edición de *BiCentenario*.

Mientras la sociedad porfiriana era testigo de la revelación de estas mujeres decididas y transformadoras de un *status quo* ya exánime, la nueva época daba lugar a la legalización de las casas de apuestas, que no era otra cosa que normalizar el juego de naipes por dinero. Los intentos por regularlo, rechazados en otros momentos, ahora sí se pondrían en acción y prosperarían a pesar de una denuncia penal y la denostación en la prensa de los sectores conservadores. Detrás de la resistencia, camuflado en la supuesta inmoralidad, se escondía, como se explica aquí, la confrontación con el gobierno de Porfirio Díaz y los intentos por desgastarlo.

De dos historias que nos hablan de aventuras épicas y la exploración del pasado para comprender a quienes marcaron hitos de unos tiempos de hombres arrojados e inclu-

dicables, les platicamos a continuación. Unos fueron los que se subieron a navegar el golfo de México y luego el río Coatzacoalcos para adentrarse al istmo de Tehuantepec en busca de nuevas oportunidades que los llevaran rápidamente al Pacífico. El proyecto, que nació aún antes de la construcción del Canal de Panamá (1904), nos describe la incesante búsqueda por hacer de ese recorrido por tierras veracruzanas y oaxaqueñas un enclave de desarrollo económico, renovado en la actualidad y con esperanzas de que se materialice en un futuro cercano.

El otro periplo aventurero al que nos referíamos es el del explorador e historiador Francisco del Paso y Troncoso, quien en 1890 se adentró en la zona selvática veracruzana de Cempoala para ir tras las huellas de Hernán Cortés y la primera ciudad que cuatro siglos antes había descubierto al llegar a México. Del Paso y Troncoso registró allí la travesía del conquistador, pero principalmente lo que la civilización totonaca había dejado y la naturaleza de la selva se encargó de esconder. Los hallazgos del enviado del gobierno porfirista, documentados por primera vez con la fotografía y el registro de monumentos, armas o utensilios, permitieron demostrar que la arqueología ya no sólo era cuestión de teorías e investigación académica, sino que el trabajo de campo la podía sustentar. De allí la gran trascendencia de estos descubrimientos.

En esta edición recogemos también las circunstancias por las cuales la ópera pudo sobreponerse al olvido y un rol secundario en el panorama de la música de la posrevolución. Fue el desarrollo de una nueva herramienta de comunicación, puesto a disposición por la tecnología de avanzada para la época, la radio, que adquiriría un lugar de protagonismo central en la propagación masiva de la vida cultural mexicana.

El mundo cultural, presente en este número, nos lleva hasta la célebre Consuelo Frank Galza, hija y nieta de mujeres del teatro, que de niña estuvo arriba de los escenarios, y desarrolló una carrera descollante tanto sobre las tablas como en el cine y la televisión. De breve paso por Hollywood, relata en una entrevista de 1976 su experiencia junto a directores como Chano Urueta y Fernando de Fuentes, el compromiso sindical en la ANDA, o cómo se solía menospreciar a las actrices por su físico.

Otros artículos completan esta edición de *BiCentenario* que te invitamos a disfrutar. Hasta la próxima.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES

Dr. José María Luis Mora

Directora General

Dra. Gabriela Sánchez

Secretario General

Mtro. Alejandro López Mercado

Directora Académica

Dra. Lucrecia Infante Vargas

Directora de Apoyo Académico

Dra. María José Garrido Aşperó

Director de Administración y Finanzas

Mtro. Domingo López Hernández

Editora responsable:

Ana Rosa Suárez Argüello. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2013-061212050700-203, ISSN 2007-2775, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título No. 14276 y Licitud de Contenido No. 11849, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

Cualquier reproducción de imágenes de monumentos arqueológicos, históricos y artísticos y zonas de dichos monumentos está regulada por la Ley y su Reglamento por lo que deberán tramitar ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia el permiso correspondiente.

Se prohíbe la reproducción parcial o total sin la expresa autorización del Consejo Editorial de la revista.

Tipografías utilizadas en la edición.

Leitura Di lay / Dino dos Santos.

Minion Pro / Robert Slimbach.

Avenir Next / Adrian Frutiger-Akira Kobayashi.

Comentario en el muro de facebook

Sobre “Los milagros del demonio azul y el cine de luchadores” (*BiCentenario*, núm. 60).

Muy buen artículo, el escritor me llevó de la mano, como si estuviera viendo una película.

Raúl Luna Galicia



Sobre “La cocina se cuele en la radio y televisión mexicanas” (*BiCentenario*, núm. 58).

Felicidades por este artículo. Los recetarios de la protagonista, Josefina Velázquez de León, son aún muy buscados.

Enrique Vizcaíno

Reloj de arena

31 de enero de 1824



Se promulga el Acta Constitutiva de la Federación Mexicana, que establece la forma de república representativa, popular y federal para el país.

20 de febrero de 1874

A raíz del envío de una comisión astronómica a Japón a observar el paso de Venus por el Sol, *El Ahuizote* publica una caricatura que representa al presidente Sebastián Lerdo de Tejada como un rey Sol, en tanto Maurice Porraz, el famoso *chef* francés del restaurante El Tívoli, donde aquel solía reunirse a comer con los miembros de su gabinete, personifica a Venus.



i *La mafia amarilla*, cartel publicitario, 1972. Archivo General de la Nación, Asamblea de Ciudades. | ii Josefina Velázquez de León, *Cocina popular*, portada, México, Ediciones Josefina Velázquez de León, ca. 1940. Colección particular. | iii *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos, sancionada por el Congreso General Constituyente el 4 de octubre de 1824*, portada, México, Imprenta del Supremo Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, 1824. Biblioteca Ernesto de la Torre Villar-Instituto Mora. | iv *Paso de Venus por el disco del sol (Estudios astronómicos)* en *El Ahuizote*, 20 de febrero de 1874.

Por amor a la historia



El Museo Foro Valparaíso, en el Palacio de los Condes de San Mateo de Valparaíso de la Ciudad de México, ejemplo del estilo barroco, cuenta la historia de México a través de 117 obras de artistas y temas nacionales.

¿Sabías que...?

Desde hace trece años, un grupo de 18 mujeres de entre 18 y 84 años, nacidas en el pueblo de pescadores de Chelem, construye una barrera de manglares en la costa norte de Yucatán. Además de restaurar más del 60 por ciento de la reserva estatal de ciénagas y manglares de la región, han generado conciencia entre familias y vecinos sobre la importancia de cuidar el medio ambiente.



11 de marzo de 1924



Adolfo de la Huerta parte hacia Estados Unidos en busca de apoyo para su rebelión, pero esta se debilita desde el momento en que sale del país. Regresará del exilio once años después.

17 de enero de 1974

Se inaugura la Cineteca Nacional en uno de los foros de los Estudios Churubusco, con la proyección de la película “El Compadre Mendoza” (1933), de Fernando de Fuentes. Queda adscrita a la Dirección de Cinematografía de la secretaría de Gobernación.



FAUSTINO A. AQUINO SÁNCHEZ

MUSEO NACIONAL DE LAS INTERVENCIONES-INAH

¿Qué fue primero: *el charro* o *el chinaco*?



En algún momento ambas expresiones parecían vincular a un mismo personaje: el hombre de campo y a caballo, blanco, sin educación. La confusión comenzó por el tipo de ropa que utilizaron los chinacos al confrontar a las invasiones estadounidense y francesa, similar a la del charro de la primera mitad del siglo XIX. La proveniencia social de cada uno marcaba las antípodas en las que se encontraban.

i
Casimiro Castro, *Trajes mexicanos*, litografía a color en Casimiro Castro, *México y sus alrededores*, México, Imprenta de Debray, 1869. The New York Public Library.

ii
Ponciano Díaz Salinas, ca. 1880, inv. 466412, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

iii
Hombre con traje de chinaco, ca. 1860, inv. 839976, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.



Se suele considerar que el tipo mexicano llamado chinaco es el antecesor de ese otro tipo ecuestre llamado charro, sin embargo, lo que no se sabe es que pensar así es producto de una confusión histórica.

La fuente más antigua que conocemos acerca del charro mexicano es la obra teatral titulada *El Charro*, del escritor costumbrista Joseph Agustín de Castro, incluida en *Miscelánea de poesías humanas* (1797). Gracias a este texto tenemos algunas características de los charros del siglo XVIII: que se trataba de campesinos rústicos e ignorantes (en buen español, eso es lo que significa la palabra “charro”), de vaqueros capaces de recorrer enormes distancias a lomos de sus cabalgaduras, oriundos del sur de Jalisco –la zona ganadera más importante de Nueva España–, étnicamente criollos blancos –*güeritos*, como dice De Castro– y que gustaban del canto.

Sin embargo, el autor casi no aporta información acerca del traje de su personaje principal, el charro Perucho Chávez, pues al iniciar el primer acto de la obra sólo menciona que “Sale Perucho con cuera campesina, manga de montar [...] sombrero y unas espuelas que sacará en la mano [...]”. Este contratiempo, y el hecho de que no hemos encontrado más fuentes que hablen de los charros novohispanos, nos

obliga a especular acerca del aspecto que éstos pudieron tener, y de las posibles raíces del que sería proclamado como traje nacional.

La mención que hace Castro de la cuera (especie de gabardina o sobretodo, confeccionado con siete capas de piel de toro, bisonte o gamuza, que servía como coraza contra las flechas de los chichimecas y otras tribus indias del norte) obligadamente nos refiere a los dragones de cuera –soldados de caballería que debieron su apelativo y fama al hecho de vestir dicha prenda– y, por tanto, a plantear la hipótesis de que los charros del siglo XVIII de que habla Castro debieron de tener un aspecto similar al de aquellos soldados que componían las milicias montadas encargadas de proteger, durante los siglos XVII y XVIII, el Camino Real de Tierra Adentro y los presidios del norte.

Fundamos tal suposición en que dichos soldados eran, en su mayoría, criollos y mestizos y, por tanto, vestirían como debieron vestir los hombres de a caballo de la Nueva España. Es de notar, primero, que Castro establece que la cuera no sólo era de uso militar, sino que también la portaban los vaqueros; y segundo, que si se comparan los uniformes que vestían los dragones de cuera con los de otros cuerpos castrenses novohispanos, salta a la vista que los

uniformes de estos últimos se apegaban por completo a la moda militar de los siglos xvii y xviii. No era ese el caso de los uniformes de las tropas presidiales, los cuales ya presentaban varios elementos que recuerdan al traje de charro de la primera mitad del siglo xix.

La colonización del norte de México se desarrolló a lo largo del llamado Camino Real de Tierra Adentro y la fundación, en 1610, de la ciudad de Santa Fe, en el territorio de Nuevo México, muestra qué tan lejos había llegado a principios del siglo xvii. Para patrullar el camino y defender a los pueblos y ranchos de los ataques indios se formaron las milicias. En el Archivo General de Indias (con sede en Sevilla, España) se conservan varias ilustraciones de los uniformes usados por las milicias montadas de Tierra Adentro en el siglo xvii. En tres de ellas, tituladas “Regimiento de lanceros de media luna de San Miguel el Grande”, “Milicianos de tierra dentro” y “Oficial de milicianos de tierra dentro”, ya aparecen varios elementos del traje de charro de la primera mitad del siglo xix, tales como un pantalón corto y abierto a los costados (parecido a una bermuda, siguió

en uso en el norte de México hasta bien entrado el siglo xix) del que sobresale un largo calzón blanco, sombrero redondo de anchas alas, espuelas de larga espiga y rodajas enormes (de hasta 20 cm. de diámetro) y el muy mexicano sarape o manga, como la de Perucho. En cuanto a los arreos de montar, aparece el freno de largas palancas, característico de la escuela ecuestre de la Brida –sería luego adoptado por la equitación mexicana– y una extensión de la silla de montar hacia la grupa del caballo, que ya apuntaba a convertirse en lo que después se conocería como anquera.

A lo largo del xvii, esta vestimenta siguió evolucionando y, al mismo tiempo, añadiendo más elementos característicos del futuro charro. El primero de ellos, como se ha dicho, fue la cuera. Hacia 1670 la explotación de los indios y los intentos de suprimir su cultura para imponer el catolicismo produjeron una serie de rebeliones en Chihuahua y Nuevo México que obligaron a los milicianos a adoptar dicha coraza, la cual se hizo extensiva al caballo. Hay ilustraciones en las que ya aparece la anquera completa, es decir, cubriendo todo el cuarto trasero

Las especulaciones y suposiciones acerca del aspecto de los charros antiguos desaparecen gracias a la gran cantidad de litografías, óleos, grabados y descripciones en los libros de viaje.



iv y vi

Antonio García Cubas, *Hacendado (Administrador) Mayordomo. El jarabe*. Litografía a color en Antonio García Cubas, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Imprenta de Debray, 1885. Library of Congress, EUA.

v

Charro a caballo, grabado en *El mosaico mexicano*, T. IV, 1 de enero de 1840. Biblioteca Ernesto de la Torre Villar-Instituto Mora.

de la cabalgadura hasta el corvejón. Los jinetes milicianos también añadieron protección adicional para las piernas colgando en el borrén delantero de la silla, a ambos costados, sendas piezas de cuero que protegían del sol y la lluvia y recibieron el nombre de “armas de agua”. Otra prenda que relaciona al dragón de cuera con el charro es la bota de campana o campanera, adoptada en algún momento por los jinetes novohispanos para afianzarse mejor en la silla. Consistía en una pieza de piel o gamuza que se enrollaba en la pantorrilla cayendo hasta el pie, y que se ataba con un cordón por debajo de la



rodilla. La silla de montar (de un tipo que hasta la actualidad se sigue usando en el estado de Sinaloa, donde se le considera tradicional) ya presentaba una cabeza sobre el borrén delantero que servía para atar el lazo en el acto de lazar una presa. Así, hacia fines del siglo XVII y principios del XVIII la figura del dragón de cuera había quedado definida y es posible que esa fuera también la de los charros, de la cual habla Castro en su obra teatral.

Las especulaciones y suposiciones acerca del aspecto de los charros antiguos desaparecen gracias a la gran cantidad de litografías, óleos, grabados y descripciones en los libros de viaje con que se cuenta. Al abrirse el país al exterior luego de la independencia, fue visitado por gran número de extranjeros, que llegaron con múltiples objetivos e intereses (comerciales, diplomáticos, exploratorios, migratorios y artís-

ticos, principalmente) y que debido a la admiración que les produjo, no dejaron de describir el aspecto de los jinetes mexicanos. Uno de ellos fue William T. Penny. En 1824, en *A sketch of the customs and society of Mexico*, confirma que se llamaba charro al jinete que montaba vistiendo “el traje nacional”, del cual hace una descripción que se apega totalmente a las imágenes que cuatro años después iba a publicar en Europa Claudio Linati –litógrafo italiano– y en las que aparecen las armas de agua, las botas de campana, la anquera y demás elementos ya utilizados por los dragones de cuera. En tal descripción, Penny comenta que la prenda de la que los charros se sentían más orgullosos, al grado de que abrían el pantalón a los costados para lucirla, era la bota de campana:

Las botas son de fuerte piel de venado, magníficamente cortadas y repujadas con representaciones de figuras caprichosas, flores y paisajes chinescos. Son plegadas con gran esfuerzo en torno a cada pierna y anudadas más debajo de las rodillas mediante una hermosa liga de seda que termina en una bolita de oro; son difícilísimas de llevar, pero protegen bien las piernas y proporcionan un tan firme sostén sobre la silla que con ellas sería muy difícil caer. Las usuales botas a la Wellington son las que, por lo



general, se llevan; pero el charro auténtico prefiere las botas haldudas [faldudas] que dejan el tobillo libre y protegen el calzado del lodo; dichas botas están comúnmente forradas con terciopelo verde o rojo y ribeteadas profusamente.

RANCHEROS

Aparte del apelativo charro, el jinete mexicano recibía el de ranchero. En 1844 Domingo Revilla escribió un artículo para *El Museo Mexicano* titulado “Los rancheros”, en el cual define a este tipo mexicano como “La clase a que se da entre nosotros el nombre de rancheros es la que vive regularmente en el campo”. Además, hacía una importante aclaración: “los rancheros, pues, son de dos clases: los unos entregados exclusivamente a las labores del campo, y los otros al

cuidado, conservación y aumento de la caballería y ganados, especialmente el vacuno, y por lo mismo se acostumbran al manejo y uso del caballo”. Los primeros eran los indios, sujetos a la abyección de la ignorancia y la pobreza, así como a la explotación más despiadada por el resto de las clases y castas. Los segundos, los vaqueros, eran considerados de “razón”, de raza mezclada en la que predominaban los mestizos. Se distinguían de los indios por montar a caballo.

Al describir Revilla el atuendo y costumbres de los vaqueros, resulta claro que se trataba de quienes Penny llamaba charros, por lo que puede decirse que las palabras charro y ranchero se usaron en México como sinónimos. A pesar del título de su artículo, no deja de utilizar la palabra charro para referirse a quienes está describiendo; por ejemplo: “El sombrero más galán, fuerte y propio para los charros es el que se fabrica en Puebla”. E, Igual que Penny, conside-



vii

Carl Nebel, *Rancheros*, litografía a color en *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mexicana*, París, Imprenta de P. Renouard, 1840. Flickr Commons.

viii

Mayo & Weed, *Hombre con chaqueta y chaleco bordados*, ca. 1898, The New York Public Library.



En náhuatl, la palabra chinaco significa desarrapado, pobre, lo cual no va con el uso de costosos caballos y aún más costosas monturas.

ra que el traje de ranchero, o charro, constituía el traje nacional, pues la gente del campo era la que mejor había resistido “toda esa extravagancia que con el nombre de moda nos viene del extranjero, con cuya invasión nuestra independencia no es del todo perfecta [...] no será buen mexicano quien no se llene de orgullo al considerar que nuestros rancheros tienen a pesar de las transformaciones europeas, que hemos adoptado, un verdadero tipo nacional”.

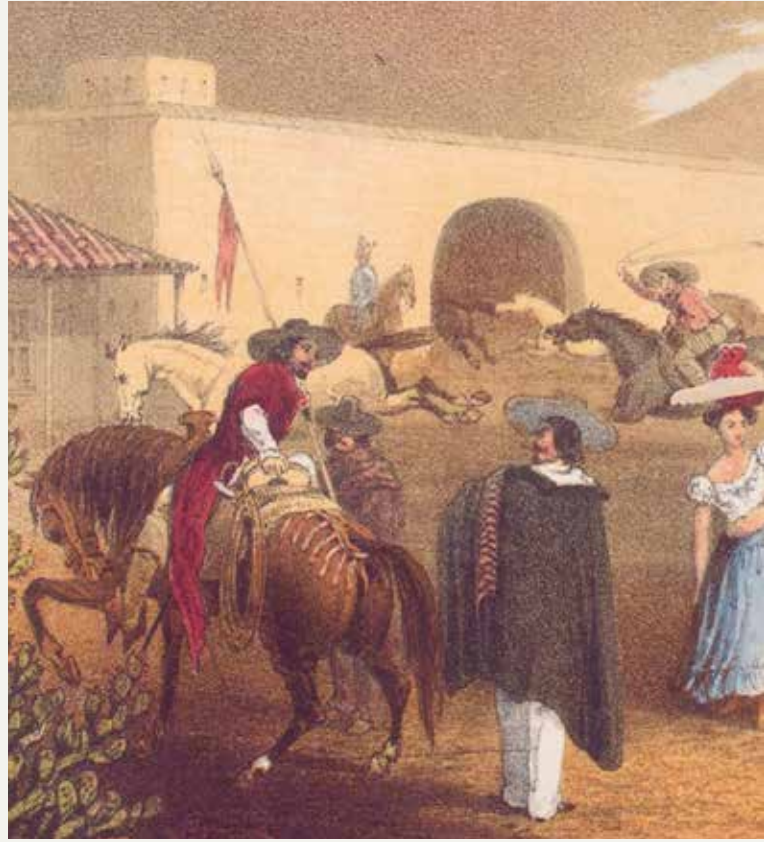
El traje de charro devino en elemento de identidad nacional porque era difícil encontrar en otra parte del mundo un atuendo con características similares. Dicho esto a pesar de que hay quienes afirman que, en realidad, se deriva del traje de charro salamantino, o que al menos tiene mucha influencia del traje de campero andaluz. Sin embargo, como observa el charro historiador José Álvarez del Villar, estos atuendos españoles fueron de aparición posterior al del charro mexicano de la primera mitad del siglo XIX y, como venimos diciendo, parece claro que puede rastrearse a este último desde el siglo XVII. Por tanto, no es equívoco decir que

tuvo una evolución independiente. Además, es un hecho que, como también observa Álvarez del Villar, los españoles que visitaron y vivieron en México y expresaron su admiración por el atuendo mexicano –como Francisco Javier Mina y Niceto de Zamacois–, no lo relacionaron con ningún traje español y su admiración nació precisamente de que no habían visto nada similar en Europa. Niceto de Zamacois parece confirmar esto al escribir: “¿Qué vestido más propio para montar sobre un arrogante alazán que el suyo [del ranchero]? Los extranjeros lo miran con interés y gusto, y aplauden entre sí la feliz idea de quien lo inventó, como la aplaudí yo, cuando al venir de España pude admirar tan pintoresco traje”.

Siempre en evolución, hacia 1844 el traje nacional estaba experimentando cambios. Según Revilla, la cuera estaba cayendo en desuso, excepto en los estados que recorría el camino de Tierra Adentro (siempre bajo la amenaza de los indios); las armas de agua eran sustituidas por zahones para las piernas llamados chaparreras, “están en boga por todas par-

tes, especialmente las de piel con pelo de chivo ... En el Jaral y Tierra Adentro son muy usadas”. La antigua silla de montar fue sustituida por una más ligera diseñada por el general José Vicente Miñón y el teniente coronel Ángel Carmona. La anquera también cayó en desuso “por su peso y porque impide que luzca el caballo”; al parecer, se olvidó que este arreo había nacido como coraza.

Los charros o rancheros seguían siendo ignorantes –recuérdese el grado de analfabetismo de la época– lo que los hacía ingenuos y crédulos, víctimas perfectas de toda clase de funcionarios locales abusivos, quienes los extorsionaban sin piedad y llenaban con ellos las filas del ejército cuando el gobierno central les exigía el llamado contingente de sangre. En una época de agitación política y continua guerra civil, los regimientos de la caballería mexicana, desde la guerra de independencia, estuvieron integrados por charros, de un valor y habilidad ecuestre tan notables que les dio fama internacional. Sin embargo, según Revilla, el charro prefería evitar el reclutamiento.



Es un error llamar traje de chinaco al traje de charro antiguo. En realidad, nunca existió tal cosa.

ix *Mexican Gentlemen*, litografía a color en W. Bullock, *Six months residence and travels in Mexico*, Londres, John Murray, 1825. Biblioteca Ernesto de la Torre Villar-Instituto Mora. | **x** Gustavus Ferdinand Von Tempsky, *Mexicans near the Hacienda del Valle*, litografía a color en Mitla. *A narrative of incidents and personal adventures on a journey in Mexico, Guatemala, and Salvador in the years of 1853 to 1855*, Londres, Longman, Brown, Green, Longmans, & Roberts, 1858. The New York Public Library. | **xi** *Hombres con trajes de chinaco*, ca. 1860, inv. 839982, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.



CHINACOS

Una excepción a esta regla se daba cuando de lo que se trataba era de pelear en forma de guerrilla. Tal parece que esta táctica (atacar por sorpresa y escapar) era de su gusto por ser apropiada para el arma de caballería, además de que los guerrilleros no estaban sujetos a la estricta disciplina del ejército y en sus correrías podían hacerse de un jugoso botín. Ni en la ocupación estadounidense (1846-1848) ni en la francesa (1862-1867), los invasores fueron capaces de controlar y, menos, erradicar a las guerrillas. En ambos casos estadounidenses y franceses reconocieron y admiraron la capacidad equitadora de los charros y tocó a los segundos conocerlos con el apelativo de chinacos.

La repentina aparición de tal apelativo es difícil de explicar, pues escasean las fuentes que hablen de este otro tipo mexicano. Es sabido que, en náhuatl, la palabra chinaco significa desarrapado, pobre, lo cual no va con el uso de

costosos caballos y aún más costosas monturas. Sin embargo, en la actualidad se cree erróneamente que las imágenes que existen del charro antiguo son las del chinaco, que éste fue el antecesor de aquel, y que el uso de la bota de campana es lo que distingue a un chinaco de un charro. Es evidentemente que existe una confusión histórica pues, ni en la colección de trajes mexicanos que aparece en *El Museo Mexicano*, ni en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, ni en *México y sus alrededores*, ni en otras fuentes que hablen de las costumbres y trajes mexicanos, hay una sola descripción del chinaco. Manuel Payno, en *Los bandidos de Río Frío*, y Luis G. Inclán, en *Astucia*, se refieren a los chinacos como el populacho, “la chinaca”, “la chinaca popular” o “la chinaca brava”, como se decía entonces, un equivalente del lépero, otro desarrapado del que, en cambio, sí existen numerosas descripciones. La confusión se hace más evidente cuando se ve que, entre las filas de los chinacos durante la guerra de reforma y la intervención francesa, hubo hombres de todas las clases sociales, incluso de las elevadas, como algunos miembros de la aristocrática familia Rincón Gallardo, quienes militaron en el bando liberal.





La confusión, es decir, la creencia errónea de que el chinaco era un tipo de jinete mexicano, se reforzó debido a que el pintor Manuel Serrano realizó hermosos óleos de jinetes de la época de la intervención francesa y los tituló *Chinaco*. De todo esto resulta que es necesario aclarar por qué razón se llamó así a los guerrilleros montados, y parece ser que la mejor explicación o aclaración de este fenómeno se la debemos al general Edelmiro Mayer, militar argentino que luchó en las filas juaristas durante la intervención francesa, quien, en *Campaña y guarnición*, escribió:

Cuando ardía en su mayor fuerza la guerra civil de México en 1857, tomaron parte muchísimos ciudadanos que armaban por cuenta propia pequeños cuerpos de caballería que combatían como guerrilleros al enemigo. Aquellos que luchaban a favor de la Reforma, es decir, los liberales, fueron conocidos con el nombre de chinacos [...] No llevaban uniforme, usando con más o menos lujo el pintoresco traje del ranchero mexicano.

En otras palabras, se llamó chinacos a los guerrilleros que peleaban por los derechos del pueblo –los desarrapados, el populacho, la chinaca– en contra de los privilegios de las clases altas. El apelativo no tenía que ver con su traje, pues vestían el de charro de la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, el título de chinaco se imbricó tan estrechamente con el de charro que terminó sustituyéndolo durante las guerras civiles, y sólo en esos periodos, pues es un hecho que, una vez establecida la paz, nadie volvió a llamar chinaco al jinete mexicano. Incluso es posible que este apelativo, originalmente despectivo y ahora con carácter heroico, se contrajera en otro despectivo: “naco”, en uso hasta la actualidad.

No faltan ejemplos de la imbricación entre los títulos de charro y chinaco; sólo hay que leer los *Episodios nacionales* de Victoriano Salado Álvarez, para observar que este autor lo mismo trata de charro que de chinaco a los mismos

personajes. Por su parte, Guillermo Prieto escribió el siguiente verso que demuestra que el chinaco, o chinacate, como también se acostumbraba decir, vestía indumentaria charra:

Sombrero charro, tú no eres
Para traidoras cabezas
Sólo para el chinacate
Eres aureola y diadema

El traje de charro continuó su evolución en la segunda parte del siglo XIX, sufriendo cambios dictados, esta vez, por los ricos hacendados, quienes adoptaron la vestimenta y arreos de sus vaqueros, pero modificándolos según sus criterios de elegancia y buen gusto. Fue así como el traje de charro llegó al final del XIX con un aspecto bastante alejado del de sus antecesores de Nueva España e inicios de ese siglo, lo que reforzó la idea, hoy sostenida por muchos que no conocen la obra de Joseph Agustín de Castro, de que el traje de charro antiguo representaba a un tipo mexicano anterior y distinto a éste, es decir, el chinaco.

Como conclusión podemos decir que es un error llamar traje de chinaco al traje de charro antiguo. En realidad, nunca existió tal cosa como el “traje de chinaco”. Los chinacos –la masa popular conocida como la chinaca– sí existieron, pero no se distinguían por un traje específico, pues podían incluir a diversos grupos sociales, desde indígenas y léperos hasta clases medias, tanto rurales como urbanas, e incluso altas, lo cual implicaba una gran diversidad de trajes. El chinaco que pasó a la posteridad como héroe de la reforma e intervención francesa fue el guerrillero montado vestido de charro. En pocas palabras: es un error pensar que el chinaco es el antecesor del charro.



xii

Charro a caballo en un camino, ca. 1880, inv. 451819, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.

xiii

Charro a caballo en un camino, ca. 1880, inv. 451819, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.

xiv

Hombres con trajes de chinacos en un estudio fotográfico, ca. 1855, inv. 840023, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.

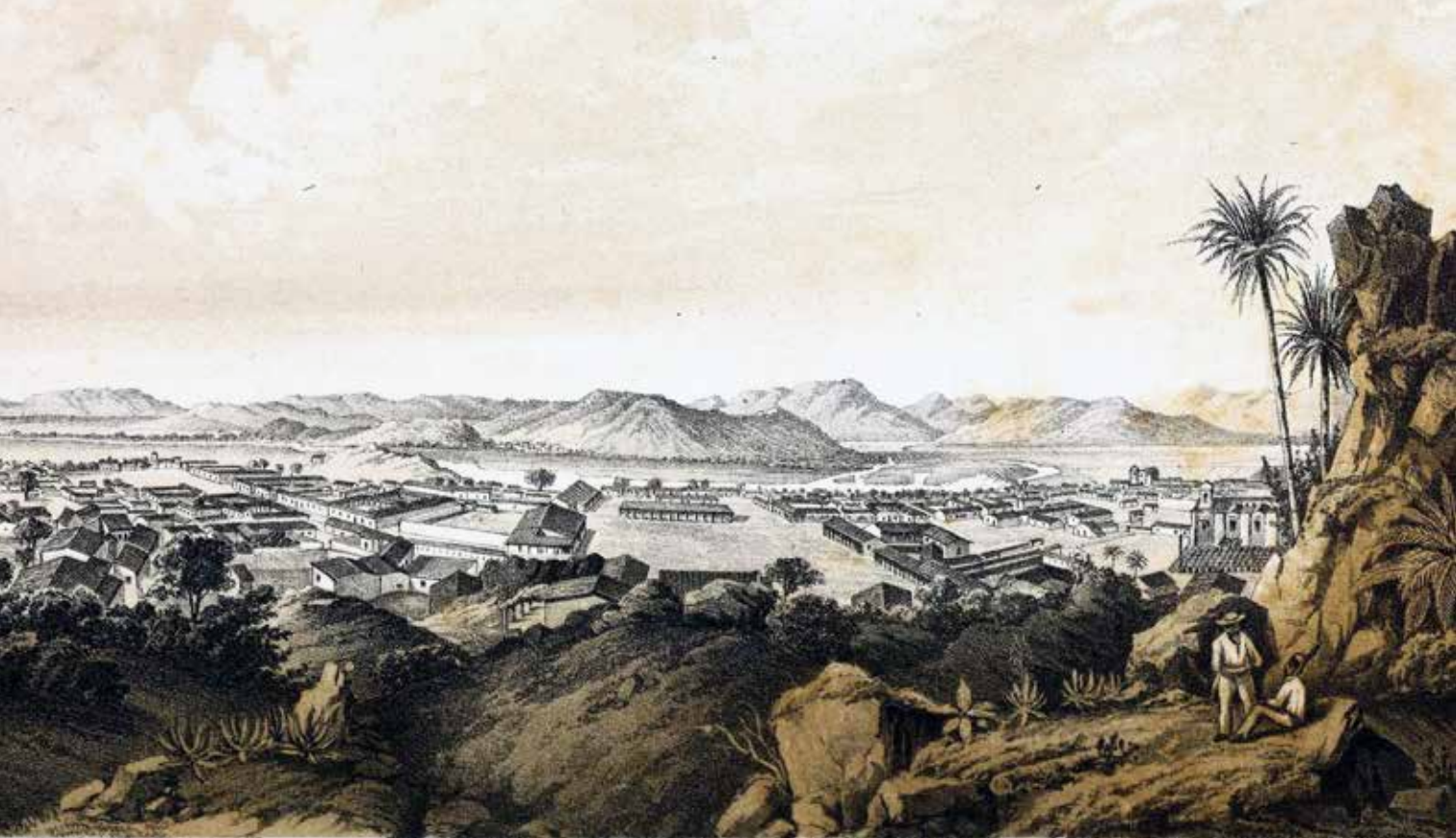
PARA SABER MÁS

ANA ROSA SUÁREZ ARGÜELLO
INSTITUTO MORA

18



Viajes emprendedores por *el istmo de* *Tehuantepec*



A mediados del siglo XIX, estadounidenses deseosos de encontrar nuevas oportunidades de negocios en México y llegar rápido al Pacífico, hacían la ruta Nueva Orleans-Minatitlán en barco, navegaban una parte del río Coatzacoalcos para luego emprender la marcha más conflictiva por tierra hasta llegar a Ventosa y de allí se embarcaban nuevamente hacia Acapulco. Las dificultades abundaban, a tal punto que pronto declinaron las opciones de establecerse y colonizar en algún punto del recorrido.

Un sueño largamente acariciado, el de un camino que uniera el golfo de México y el océano Pacífico, se convirtió en realidad a fines de la década de 1850, cuando la Louisiana Tehuantepec Company (LTC) logró concluir, inaugurar y poner en operación una empresa de transporte que incluía barcos de vapor, carruajes y carretas, mulas y caballos, a fin de mover viajeros, carga y correo, de manera rápida y eficiente por el istmo de Tehuantepec. El sueño duró poco y acabó en pesadilla, pero el camino atrajo al territorio a hombres de negocios, especuladores, profesionistas, técnicos y emigrantes deseosos de tomar parte en la carrera del oro que iniciaba en San Francisco, California.

Varios de estos peregrinos dejaron testimonio público de su paso por el istmo en las cartas que dirigieron a periódicos y revistas, donde narraban su periplo y vertían juicios sobre la ruta. De la mayoría de ellos se ignora todo, a excepción del abate francés Char-

les-Étienne Brasseur de Bourbourg, del estadounidense contratado para operar el servicio de carruajes, Henry S. Stevens, y del estudioso alemán Matthias G. Hermesdorf.

¿Qué contaron estos viajeros? ¿De qué manera describían a la región y sus habitantes? ¿Cómo se refirieron al nuevo camino y qué posibilidades le otorgaban? Si bien algunos textos fueron pagados por la LTC y por lo tanto eran muy positivos para la ruta, esto no era unánime, lo cual nos permite afirmar, de entrada, que coincidían en el aprecio hacia la naturaleza local y los bienes que prometía. Admiraban las bondades del clima –calificado de saludable y grato–, la belleza de la selva y la fertilidad de la tierra.

Desde que avistaban la barra del Coatzacoalcos, los viajeros del *Quaker City* –el vapor que unía Nueva Orleans y Minatitlán–, se sentían seducidos por la vegetación tropical. Si bien temían los escollos a la entrada del río, que



i Representación de las conexiones marítimas del Istmo de Tehuantepec en Simon Stevens, *The new route of commerce by the isthmus of Tehuantepec*, Londres, Chiswick press, 1871. University of California Libraries. | ii J. Müller, *Tehuantepec from Cerro del Tigre*, litografía a color en J. J. G. Barnard, *Isthmus of Tehuantepec*, New York, D. Appleton & Co., 1852. Smithsonian Libraries. | iii J. Müller, *Making Tortillas* (detalle), litografía a color en J. J. G. Barnard, *Isthmus of Tehuantepec*, New York, D. Appleton & Co., 1852. Smithsonian Libraries.



Desde que avistaban la barra del Coatzacoalcos, los viajeros del Quaker City –el vapor que unía Nueva Orleans y Minatitlán–, se sentían seducidos por la vegetación tropical.

le faltara profundidad y hubiese algún “norte”, olvidaban sus pesares tan pronto como el vapor surcaba el río. Se pensaba que el ingreso se facilitaría con la construcción de un faro, mejor iluminación del fuerte y barcos apropiados.

Una vez que atracaba el *Quaker City* y pasaban por la aduana, los viajeros echaban una mirada rápida a Minatitlán, la “principal factoría” de la LTC en el istmo y donde, en meses anteriores, se había llenado de tiendas provistas de mercancías estadounidenses y contaba ya con seis bares. Luego se dirigían al muelle de la empresa junto al río Coatzacoalcos y subían al *Suchil*, el pequeño vapor que lo surcaba. Si algo les gustaba era el paseo que seguía. Hablaban del río Coatzacoalcos con entusiasmo: por la limpieza del agua, las plantas y los animales exóticos, la caza abundante, las maderas preciosas, las riberas ideales para los cultivos de sabana, los tropicales y la cría de ganado. Según decían, se avistaban pocos ranchos y caseríos, aunque

“muy hermosos”, con sus chozas de adobe cubiertas de palma o paja.

ETAPA POR TIERRA

Una vez en tierra firme se emprendía la marcha hacia el litoral del Pacífico por diversos pueblos y campamentos. El siguiente sitio de desembarco era El Súchil, poblado “enteramente estadounidense; hay tres hoteles y un almacén”. Cada hotel tenía su *bar-room*, tal como en “todos los hoteles de su país”; el almacén general pertenecía a la empresa, adonde llegaban víveres, vestuario, útiles e instrumentos de Estados Unidos, libres de impuestos, lo cual favorecía el contrabando, agravado por el desperdicio y los gerentes desordenados y deshonestos.

Se llegó a plantear la posibilidad de cambiar el punto de desembarque a un lugar bauti-

zado como Hargousana –nombre inspirado en Peter A. Hargous, el principal accionista de la LTC–, a unos 20 kilómetros de la unión del río Coatzacoalcos con el río Jaltepec, por lo menos durante la estación de lluvias, pues eso ahorraría tiempo y dinero. Se arguyó además que en ese sitio la caza abundaba, podía cultivarse algodón y había maderas ricas y variadas. Sin embargo, esto no se realizó y, mientras la ruta operó, El Súchil fue un sitio terminal, del cual partían los viajeros, montados en los caballos y mulas que allí los aguardaban. Pese a que empresarios y periódicos declararon una y otra vez que todo el camino de tierra estaría pronto acabado y hubo empeño en lograrlo, el recorrido, que era aceptable en tiempo de secas, en temporada de lluvias implicaba marchar por senderos pantanosos, topar con deslaves, vadear ríos desbordados y muchas penurias más.

Se erigieron varios campamentos de paso, a cada 25 kilómetros, aproximadamente. Eran centros vitales de la obra, con un ingeniero al frente, que dependía del cuartel general en La



Chivela. La vida en ellos resultaba difícil por el calor, los mosquitos y otros múltiples y aviesos insectos, la mala comida, el agua caliente para beber, la lluvia constante en ciertos períodos, los males estomacales y aun las muertes.

Cada campamento tenía su propio almacén y un encargado de pedir lo necesario a El Súchil. Cuenta Brasseur que los encargados:

disponían de todo a su conveniencia, rehusando si se les daba la gana, pretextando que se habían agotado los objetos demandados y diciendo que había que esperar a que llegaran otros de Nueva Orleans; pero por otra parte, se los vendía, sin intermediario y a un precio inferior, a los indígenas que venían a comprarlos para uso personal. Respecto a las cuentas, era infinitamente más cómodo no llevarlas.

El día a día en los campamentos resultaba rutinario y aburrido, sobre todo cuando el mal tiempo obligaba a sus moradores a permanecer dentro. El aguardiente corría en abundancia, sobre todo en las tabernas y durante los “fandangos”, en



iv
J. Müller, *Minatitlán*, litografía a color en J. J. G. Barnard, *Isthmus of Tehuantepec*, New York, D. Appleton & Co., 1852. Smithsonian Libraries.

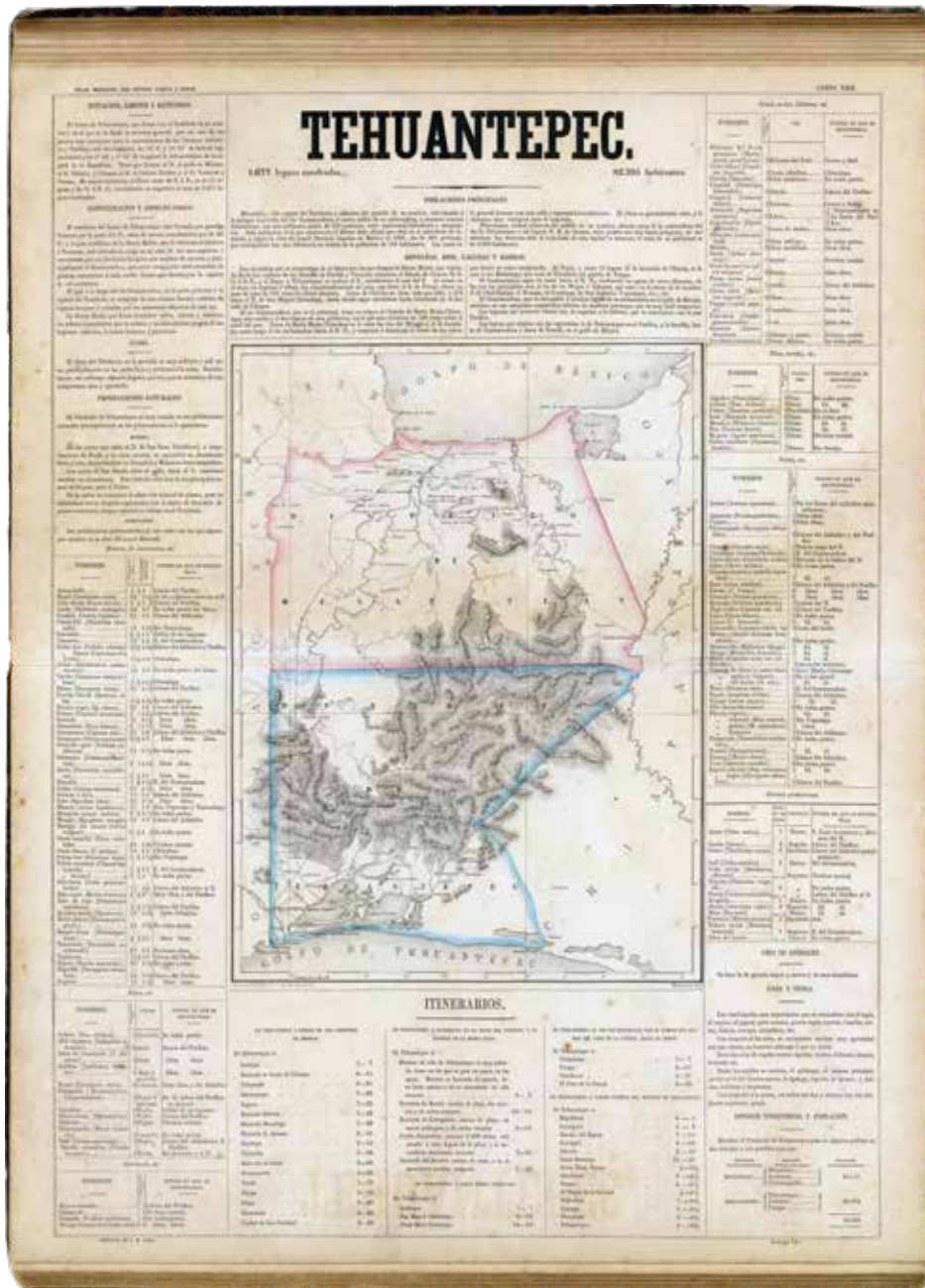
v
J. Müller, *Bay of Ventosa from Cerro Verde, looking north* (detalle), litografía a color en J. J. G. Barnard, *Isthmus of Tehuantepec*, New York, D. Appleton & Co., 1852. Smithsonian Libraries.

vi
J. Müller, *La Chivela - Showing the entrance to the pass, on the left*, litografía a color en J. J. G. Barnard, *Isthmus of Tehuantepec*, New York, D. Appleton & Co., 1852. Smithsonian Libraries.

los que se bailaba, bebía y jugaba. Había un club: el “Glass Eye”, inaugurado para conmemorar el tránsito del primer correo por el istmo, y cualquier novedad era bien apreciada, como los funerales istmeños cuyas descripciones salpican los textos, los conflictos entre conservadores y liberales o entre los pueblos de Juchitán y Tehuantepec.

Sin embargo, para los viajeros, que podían sufrir los mismos males y desgracias que

afligían a los residentes, además de que debían de soportar los abusos por parte de los dueños extranjeros de negocios o de los encargados del transporte, los campamentos eran un momento de reposo, la ocasión de tomar un refrigerio sin hacer gasto alguno, pues tanto víveres como alojamiento solían incluirse en el precio del pasaje. Sin embargo, a veces debían pagar valores altos por la comida y llevarla en los recorridos en carruaje.



vii
Antonio García Cubas, *Tehuantepec*, litografía en *Atlas geográfico, estadístico e histórico de la República Mexicana*, México, José Mariano Fernández de Lara, 1858.

viii
J. Müller, *Cerro Morro (Ventosa)*, litografía a color en *J. J. G. Barnard, Isthmus of Tehuantepec*, New York, D. Appleton & Co., 1852. Smithsonian Libraries.

ix
J. Müller, *Table lands near El Barrio* (detalle), litografía a color en *J. J. G. Barnard, Isthmus of Tehuantepec*, New York, D. Appleton & Co., 1852. Smithsonian Libraries.



Los caminantes partían de Tehuantepec a Ventosa a lomo de caballo o mula y allí esperaban el arribo del Oregon, barco de primera y muy amplio, que los trasladaría a Acapulco.

Un alto importante era la villa de Tehuantepec. Había varias posadas: el Hotel Unión, la California House y el Hotel Français. La primera brindaba pocas comodidades para dormir; hamacas, catres de tijera, esteras de palma sobre el suelo de baldosas, a veces sábanas y almohadas. La segunda pertenecía a Alexander Bell, quien la anunciaba como cercana a la plaza y el consulado de Estados Unidos. La última era la mejor; la administraba un mexicano, asociado con un francés; allí servían comidas aceptables, “a la manera europea”. La presencia de tantos soldados sorprendía a quienes llegaban, y es que la guarnición del departamento se albergaba en el antiguo convento.

Los caminantes partían de Tehuantepec a Ventosa a lomo de caballo o mula y allí esperaban el arribo del Oregon, barco de primera y muy amplio, que los trasladaría a Acapulco, donde desembarcaría a los viajeros procedentes de San Francisco. En tanto se resolvía la cuestión de si la terminal se muda-

ba o no a Salina Cruz, el capitán prefería anclar a unos ocho kilómetros arriba del puerto, a 20 metros de una estrecha playa; los botes del barco y la empresa iban y venían, casi siempre entre un fuerte viento y oleaje. Si alguno caía, “los desnudos nativos” le ofrecían pronta ayuda, aun cuando era raro que alguien no terminase mojado.

Cuando el viaje se efectuaba en sentido contrario, esto es, de San Francisco a Nueva Orleans, los avatares del pasaje resultaban parecidos, aun cuando algunas diferencias atañían, por ejemplo, al descenso en el litoral oaxaqueño, pues al llegar los botes a unos seis metros de la orilla, los “nativos” cargaban sobre los hombros hasta la parte seca bultos y viajeros, que luego transponían la arena hasta la modesta oficina de la empresa. Allí, un empleado mexicano revisaba el equipaje y hacía los cobros aduanales.

Los viajeros descubrían a los mexicanos de la región desde su desembarco en



Minatitlán o en Ventosa y a lo largo de la ruta por México. Sus impresiones solían ser similares y no dejaban de trasminar las ideas de un pueblo que se sentía elegido de Dios y por ende superior al resto. Esas “grandes multitudes de nativos de rostros cobrizos, medio desnudos, asombrados” les parecían simpáticos, hospitalarios, serviciales así como satisfechos por el pronto fin del camino y por el espíritu de empresa que parecía introducirse en la región. Sin cesar se referían a los vítores que escuchaban desde el *Suchil* o los carruajes.

Sin embargo, y en contraste, se describía también a los pasmados e ingenuos “hijos del sol” –llamados así por su piel oscura–, como ignorantes, perezosos y explotados, incluso belicosos. Lo último se veía en el perenne conflicto Juchitán-Tehuantepec y en la aparición de la plaga de salteadores de caminos. La solución para algunos era la formación de escoltas armadas

hasta los dientes para afrontar las gavillas de malhechores. Para otros, la receta era la del pueblo “destinado” a grandes hazañas: “si [los mexicanos] se comportan de forma desagradable, no tenemos más que azotarlos, y si no les gusta, nos los anexamos”.

Ahora bien, aun cuando por lo general los viajeros apoyaban la ruta, reconocían su superioridad en cuanto a tiempo y distancia sobre otros tránsitos así como las ganancias para California, también exhibían sus quejas. Los enojaba la desorganización; la falta de seguridad y atención; las ausencias de los agentes de la empresa y hasta del encargado del correo de Estados Unidos; las comidas caras y humildes; las posadas sucias y primitivas, donde era preciso compartir habitación y faltaban camas, jabón, toallas, entre otros; los múltiples insectos, muchos venenosos; los vapores que encallaban a la entrada y a lo largo del Coatzacoalcos, sin al-

Hubo otros que no hallaron móvil para colonizar. Les parecían exageradas las versiones sobre la abundancia de recursos y de oportunidades empresariales.

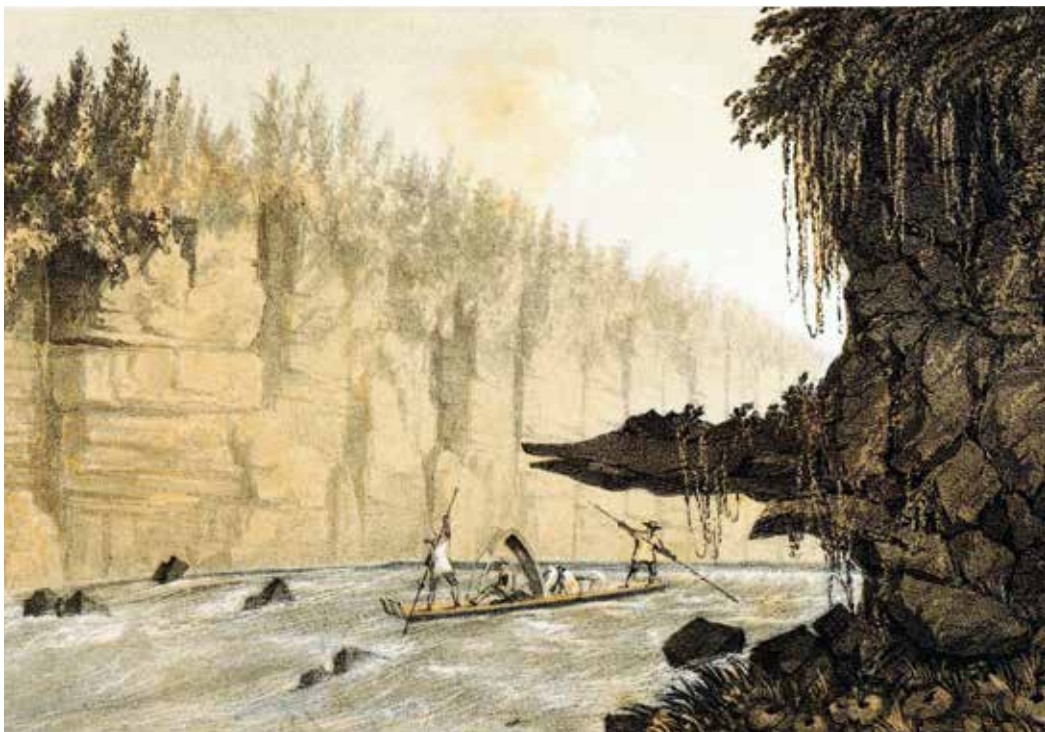


x

J. Müller, *Amate Picadura*, litografía a color en J. J. G. Barnard, *Isthmus of Tehuantepec*, New York, D. Appleton & Co., 1852. Smithsonian Libraries.

xi

J. Müller, *Piedra (Rio del corte)*, litografía a color en J. J. G. Barnard, *Isthmus of Tehuantepec*, New York, D. Appleton & Co., 1852. Smithsonian Libraries.



canzar El Súchil en tiempo de secas, obligando a los pasajeros a subir en canoas y barcas y remar río arriba; el estado rudimentario del camino, que no siempre permitía valerse de los carruajes y forzaba a ir a caballo o en mula y hasta caminar sobre pésimas veredas; los vientos que podían volver inaccesible a Ventosa; los abusos de empleados y funcionarios mexicanos; las largas esperas en Acapulco para hacer la conexión con el vapor de la Pacific Mail Ship Company, asociada con la LTC para este trayecto, o en otros sitios del istmo por aguardar los carruajes, etcétera.

La emigración fue otro tema abordado en estos relatos y la opinión al respecto se mostró dividida. Si bien para algunos los cambios en el istmo eran notables, anunciándose el pronto arribo de la “civilización progresista”, resultaba forzoso para que esto aconteciera el arribo de una población nueva. De allí que aludiesen a los atractivos

para colonizar, entre otros la tierra barata y fértil, la posibilidad de desarrollar ciertos cultivos, de comerciar o emprender negocios, la urgencia de artesanos, “aun mujeres, pues aquí hay extremadamente pocas”.

Hubo otros, no obstante, que no hallaron móvil para colonizar. Les parecían exageradas las versiones sobre la abundancia de recursos y de oportunidades empresariales y aseguraron que vivir allí resultaría difícil pues la tierra estaba en manos de unos cuantos, los precios y arrendamientos eran muy altos, los aranceles elevados y escasos e inferiores los alimentos indispensables.

En suma, las opiniones se contradecían. Sería tan sólo cuestión de esperar a que el mayor o menor éxito de la LTC determinara si la afluencia de viajeros continuaría o no. No fue necesario aguardar mucho tiempo. La quiebra y desaparición de la empresa en los primeros meses de 1860 ofreció la respuesta.

PARA SABER MÁS

BRASSEUR DE BOURBOURG, CHARLES, *Viaje por el istmo de Tehuantepec, 1859-1860*, México, FCE, 1981.

GLANTZ, MARGO, *Viajes en México: crónicas extranjeras, Volumen 2*, México, FCE, 1982.

SUÁREZ ARGÜELLO, ANA ROSA, “Comer, dormir y divertirse en el camino de Tehuantepec entre 1858 y 1860”, Tzintzun. Revista de Estudios Históricos, 2016, en <https://cutt.ly/AwOwGtZb>

FLOR DE MARÍA CRUZ BALTAZAR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UNAM

Una precursora de la lucha por la igualdad de la mujer

26



Laureana Wright fue una de las mujeres más relevantes de la comunidad intelectual mexicana en las últimas décadas del siglo XIX, destacada por sus actividades filantrópicas en favor de su género, producciones literarias feministas y la lucha por obtener su lugar en la masonería. Frente a una sociedad conservadora, perseveró en demostrar que la mujer reunía condiciones intelectuales similares a la de los hombres.

27

En 1910 durante los festejos del Centenario de la Independencia de México se publicó de manera póstuma *Mujeres Notables Mexicanas*, obra escrita por Laureana Wright de Kleinhans, la primera en abordar biografías de mexicanas desde la época prehispánica hasta el siglo XIX. En este compendio encontramos 131 semblanzas de escritoras, pintoras, poetisas, filántropas, heroínas de las guerras de reforma e independencia de México, religiosas, profesoras, beatas, cantantes, actrices, la esposa del presidente Porfirio Díaz, una contadora, una telegrafista y una doctora, estas últimas consideradas las primeras en su gremio. Además brinda 40 retratos entre los que destaca el de la autora.

Si hay un elemento que caracteriza a Laureana Wright es la manera novedosa en la que abordó diversos asuntos, uno de ellos y quizá el más importante, el de la superación femenina por medio del estudio. Por la prensa de la época, sabemos que prácticamente dedicó toda su vida



a escribir en pro de la mujer y que fue en el género biográfico donde encontró la manera de mostrar que sus congéneres podían sobresalir por méritos propios, primero con su educación y después con un empleo remunerado.

¿Qué llevó a Laureana Wright a escribir sobre mujeres en el siglo XIX? Es importante mencionar que definitivamente no perteneció a una familia tradicional, pues era hija del estadounidense Santiago Wright, hombre de negocios que atendía una línea de transporte entre México y Acapulco e importaba herramientas agrícolas, administraba haciendas y poseía una mina en Taxco, lugar donde nace Laureana en 1846.

Ante este escenario es posible apreciar que el contexto en el que creció era completamente distinto al común de la población femenina. Si bien no tuvo acceso a la educación superior, ya que en México aún no había instituciones para mujeres, su padre se la proporcionó y así apren-

i La Mode Illustrée, 1869, núm. 25. Rijks museum.

ii Laureana Wright de Kleinhans, retrato editado a color en *Violetas del Anáhuac. Periódico Literario*, núm. 27, 10 junio de 1888. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

dió literatura, historia e idiomas en casa. La misma Laureana lo refiere “... la voz severamente cariñosa de mi santo padre me obligaba a cumplir con mis clases de instrucción primaria, ... me reprendía mis perezas y me estimulaba al estudio”.

Recibió una educación que podemos considerar moderna, aunque su vida privada fue tradicional, como el resto de la población, de manera que a los 22 años contrajo nupcias con el alsaciano Sebastián Kleinhans, quien había llegado a México durante la intervención francesa y con quien procreó a su única hija, Margarita Kleinhans. La unión con Kleinhans le permitió continuar con su vida privada.

A decir suyo y de Mateana Murguía, amiga y compañera de batallas, no descuidó ni el hogar ni a su familia.

Laureana Wright de Kleinhans participó como colaboradora en distintos periódicos como *El Monitor Republicano*, *El Diario del Hogar*, *El Correo de las Señoras* y *El Federalista*, y también destacó por su participación en distintas asociaciones literarias como *La Sociedad Netzahualcóyotl*, *Liceo Altamirano de Oaxaca*, *Sociedad Científica, Artística y Literaria el Porvenir* y *El Liceo Hidalgo*, donde compartía créditos con personalidades como Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Acuña, Francisco Sosa o José María Vigil, entre otros.

FILANTROPÍA

Aunque la poetisa guerrerense trabajó por sus congéneres desde distintas trincheras, al unirse en matrimonio con Kleinhans halló una nueva forma de prestar ayuda: la filantropía, la cual le dio la manera y los medios para asistir a sectores femeninos desfavorecidos, principalmente las obreras.

Sebastián Kleinhans era miembro destacado de *La Sociedad Filantrópica* y desde este lugar respaldó a mujeres de escasos recursos, instalando talleres con máquinas de coser para realizar trabajos de costura. En esta labor se

Fue en el género biográfico donde encontró la manera de mostrar que sus congéneres podían sobresalir por méritos propios, primero con su educación y después con un empleo remunerado.

aliaron con distintas personalidades, siendo uno de los más importantes Carmen Romero Rubio, esposa del presidente Porfirio Díaz, quien hacia finales de 1887 financiaba la “Casa Amiga de la Obrera” cuyo principal objetivo era auxiliar a los hijos de las obreras.

De la misma manera, tanto Laureana como Carmen Romero Rubio favorecieron a la Asociación Mutualista de Obreras Mexicanas “La Buena Madre”. Al respecto, cabe decir que era común en la época que damas de socie-





dad y distintas instituciones organizaran conciertos o representaciones teatrales de beneficencia, en este caso con el Conservatorio Nacional de Música, que llevaba a sus mejores alumnos, entre los que destacaba Margarita Kleinhans, que en ese momento ya sobresalía en la ejecución del violín y el piano.

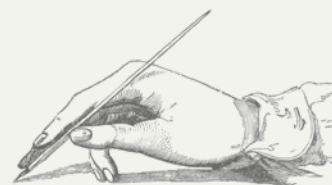
Junto con Matilde Montoya, primera mujer en obtener el título de médica en México, Laureana Wright inauguró la escuela-asilo para obreras llamada “El Obrador: Luz y Trabajo”. Fue un proyecto novedoso, creado para que las madres pudieran dejar a sus hijos durante la jornada laboral y en las tardes se capacitaran en distintos talleres, entre los que destacaban los de tejido, corte de vestidos y ropa blanca.

v
Concepción Gimeno de Flaquer, retrato editado a color en *El Álbum de la mujer*, [s. f]. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

vi
El álbum de la mujer, encabezado, núm. 1, 6 de julio de 1884. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

Entre sus labores altruistas, uno de los últimos proyectos que Laureana pretendía llevar a cabo fue el establecimiento de una “Sociedad Protectora de Animales” con el fin de atender perros abandonados y maltratados. Esta labor la proyectó junto a Matilde Montoya, Margarita Kleinhans y varias señoras más, sin embargo, ella misma refiere que el gobierno no la apoyó.

LA PLUMA



Laureana Wright dedicó prácticamente toda su vida a escribir. La década de los años ochenta del siglo XIX fue muy importante para ella. Colaboró con la experimentada y reconocida escritora española Concepción Gimeno de Flaquer en *El Álbum de la Mujer*, una de las revistas femeninas más importantes de la centuria decimonónica en México y de las de mayor duración (1883-1889).

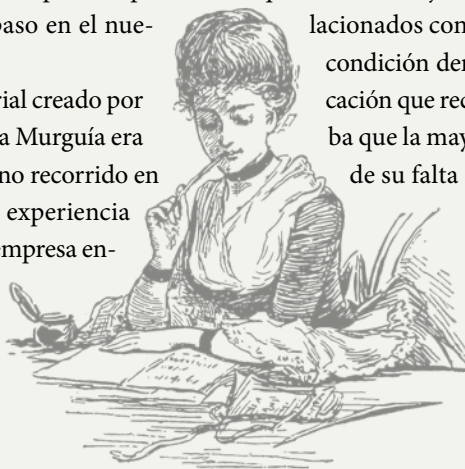
En 1884, al lado de su amiga y compañera de trabajo Mateana Murguía, inició la publicación de *Violetas*. Si bien dicha revista no se ha encontrado físicamente, sabemos de su existencia gracias a referencias hemerográficas de la época en las que es posible apreciar su concepto y estructura, mismos que más tarde en-



contramos en *Violetas del Anáhuac* (1887). Posteriormente dirigió *América Literaria*, revista que al igual que *Violetas* sólo conocemos por referencias.

Violetas del Anáhuac salió la luz en diciembre de 1887, se trata de una publicación por y para mujeres, cuya duración fue de 18 meses. A pesar de su corto tiempo de duración, representó un gran avance respecto de otras publicaciones por sus contenidos, siendo la educación femenina una de sus prioridades. Si bien el modelo de mujer que transmitía se apega a lo tradicional, la novedad residía en otorgarle un espacio para poder transmitir sus ideas y ofrecerle material útil para ampliar sus conocimientos y abrirse paso en el nuevo siglo.

Este proyecto editorial creado por Laureana Wright y Mateana Murguía era resultado de un largo camino recorrido en el que cada una aportó su experiencia para mantener a flote una empresa encabezada por mujeres, hecho novedoso en la época. No se saben las causas que



llevaron a su repentina desaparición, pero sí que Laureana supo elegir de manera acertada a su equipo de colaboradoras, entre las que destacaban firmas como la de Dolores Correa Zapata, Isabel Prieto de Landázuri, Ignacia Padilla de Piña y Mateana Murguía, que años más adelante se convirtieron en importantes referentes femeninos del siglo XIX.

Además de que Laureana Wright escribió para distintas publicaciones periódicas, es autora de dos ensayos: *La emancipación de la mujer por medio del estudio* y *Educación errónea de la mujer y medios prácticos para corregirla*, publicados entre 1891 y 1892. A grandes rasgos podemos decir que dichos trabajos muestran dos problemas re-

lacionados con las mujeres de entonces: su condición dentro de la sociedad y la educación que recibían. Nuestra autora opinaba que la mayoría de los males derivaban de su falta de cultura y educación. Así que ambos ensayos se complementan, mientras que en el primero da a conocer la problemática desde una perspectiva general, el se-

gundo ejemplifica, a manera de manual, los errores más comunes que se cometían con las hijas y las esposas, así como la forma de evitarlos.

Ambos ensayos resultaron novedosos ya que, mediante distintos argumentos, dejaban en claro que las mujeres no eran inferiores a los hombres ni intelectual ni moralmente. Incluso animaba a las lectoras a que dejaran atrás la idea de que la instrucción, el adelanto y la ciencia eran bienes exclusivos de los hombres.

MASONERÍA

Otro rasgo de su vida fue la militancia masónica y su paso por el espiritismo, aspectos a los que se ha prestado poca atención y sin duda influyeron en la manera en la que expresó sus ideales y percibió el mundo.

Para los masones, la educación femenina y su emancipación del dogma católico eran puntos culminantes en el progreso de la sociedad. En el caso de Laureana, no le eran ajenos. Su participación en las primeras logias de señoras la llevó a publicar distintos ensayos en *El Boletín Masónico*. A la par, cumplía con los deberes sociales que la comunidad exigía, siendo ejemplo de ello el apoyo que su logia brindó a niños pobres, ofreciéndoles alimentos y ropa. Culturalmente presentaron a la Gran Dieta –asociación de grupos de la masonería

mexicana durante el porfiriato– un *Proyecto de Reforma a la Gramática de la Lengua Española usada en México*.

Durante algún tiempo, las logias femeninas funcionaron sin mayor inconveniente, pero hubo problemas entre 1891 y 1895, cuando tres logias extranjeras –Anáhuac, Toltec y Germania– rechazaron la presencia de mujeres en sus trabajos y dirigiéndose a la Gran Dieta alegaron irregularidades en la masonería mexicana, lo que llevó a la ruptura entre la masonería estadounidense y alemana con la mexicana.

En respuesta, Laureana dio un discurso frente a sus compañeras de logia donde denunció la exclusión femenina acusando a la Gran Dieta de suprimir sus derechos ciudadanos. Laureana dejó claro en su discurso la injusticia cometida, incluso, propuso eliminar del código constitucional de la Gran Dieta los artículos que impedían su participación. Sin embargo, el esfuerzo no fue suficiente

Junto con Matilde Montoya, primera mujer en obtener el título de médica, Laureana Wright inauguró la escuela-asilo para obreras llamada “El Obrador: Luz y Trabajo”.

vii

El álbum de la mujer, portada, núm. 5, 7 de octubre de 1883. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

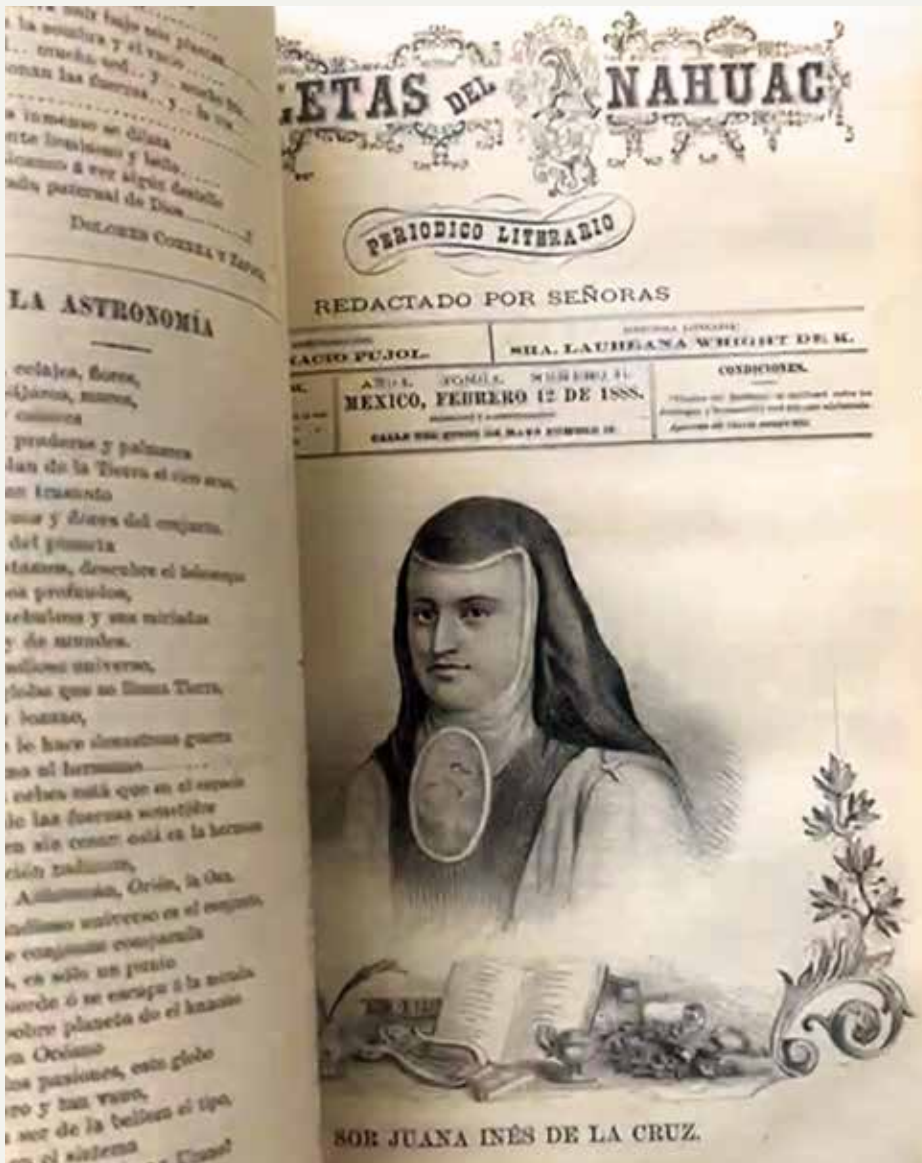
viii

La enfermita y su doctora, grabado en *El álbum de la mujer*, núm. 3, 23 de septiembre de 1883. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

ix

Violetas del Anáhuac. Periódico literario, portada, núm. 46, 21 de octubre de 1888. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.





x
Violetas del Anáhuac. Periódico literario, portada, núm. 11, 12 de febrero de 1888.

xi
New York Sunday Herald, 4 de octubre de 1896. Library of Congress, EUA

Animaba a las lectoras a que dejaran atrás la idea de que la instrucción, el adelanto y la ciencia eran bienes exclusivos de los hombres.

ya que no encontró argumentos legales que le permitieran continuar entre los masones. Sabe-dora del alcance de sus palabras, dibujó la espe-ranza de que en el futuro se eliminaran los códi-gos que impedían el progreso de la comunidad masónica.

Con un conflicto internacional entre lo-gias, Laureana invitó a sus compañeras a renun-ciar al ritual masónico antes de que le negaran el acceso a su centro de reunión, salvando así su

dignidad, cumpliendo con la ley y conservando el orden. En esta alocución anunció que si bien abandonaban el ritual, no lo hacían respec-to a las ideas y principios masónicos.

A la par que Laureana enfrentaba su ex-pulsión de la comunidad masónica, encontró en la doctrina de Allan Kardec una nueva for-ma de vida que la acompañó hasta sus últimos años. Se trataba de una doctrina filosófico-reli-giosa originada en Europa hacia 1857 por el

médico holandés Hippolyte Rivail, con el seudónimo de Allan Kardec. Y que se expandió por distintas partes del mundo, entre ellos México. En sus filas reunió a hombres y mujeres ampliamente conocidos en el mundo intelectual y político. Laureana Wright se incorporó y participó activamente desde 1891.

La doctrina de Kardec indagaba si existía la vida después de la muerte, su argumento estaba centrado en el carácter lógico y científico de la comunicación con los espíritus. Ante tales postulados, tanto científicos como religiosos se manifestaron en contra, ya que sus axiomas atentaban contra la creación divina, la moral y la vida espiritual que, además, en general, catalogaban sus actos como locura, excentricidad y charlatanería.

Lo novedoso en la doctrina kardeciana consistía en que las mujeres tenían un papel importante, ya que parecía que por naturaleza poseían sensibilidad y pasividad, características imprescindibles de los médiums, las personas que supuestamente entablaban comunicación con los muertos.

Además de valorar la delicadeza femenina, Allan Kardec desarrolló doce postulados o leyes, en los que

Laureana encontró el argumento que necesitaba para demostrar la igualdad intelectual entre hombres y mujeres. Allí se establecía la paridad en inteligencia y la defensa absoluta de la libertad de pensamiento.

Laureana se enfrentaba al cientificismo decimonónico que favorecía la inferioridad biológica de la mujer, estos decían que fisiológicamente la mente de las mujeres era débil y poco propicia para el trabajo intelectual, como la escritura, el estudio de la filosofía y las ciencias. Aunado a su convencimiento de que tanto hombres como mujeres tenían las mismas capacidades intelectuales, siempre trató de probar científicamente que el progreso femenino era posible. En sus intentos por demostrarlo tuvo como contrapartida la crítica de diversos sectores de la sociedad, en especial la iglesia católica, que veía en sus ideales un poderoso enemigo que ponía en riesgo su estabilidad.

Laureana Wright falleció en la ciudad de México a los 50 años, víctima de cáncer. Heredó a su hija una colección de poesías y el libro titulado *Mujeres Notables Mexicanas*, donde ejemplificaba, a partir de las biografías de sus contemporáneas, que la emancipación por medio del estudio era posible.



PARA SABER MÁS

ALVARADO, MARÍA DE LOURDES, "Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright", 26 de octubre de 2023, en <https://cutt.ly/zwOsRIHC>

———, "Historia de las mujeres en México. Libertad y educación", Museo de la Mujer, 28 de septiembre de 2021, en <https://cutt.ly/awOsR987>

———, "Protagonistas del siglo XIX. Laureana Wright de Kleinhans", Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 5 de diciembre de 2014, en <https://cutt.ly/bwOsTLWT>

HERNÁNDEZ CARBALLIDO, ELVIRA, "Tinta violeta", México, DEMAC, 2022, en <https://cutt.ly/MwOsY88k>

WRIGHT DE KLEINHANS, LAUREANA, *Mujeres Notables Mexicanas*, 26 de octubre de 2023, en <https://cutt.ly/lwOsUYVw>

LUIS ANTONIO SOTO GARCÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UNAM

Las casas de apuestas llegan para quedarse

34



El rechazo a la legalización de los garitos donde se apostaba a los naipes fue desestimado por las autoridades del Distrito Federal cuando se instrumentó en 1877. Ni en el Congreso ni en la justicia los reclamos echaron atrás la medida. Porfirio Díaz se hacía fuerte en la presidencia.

35

Luis del Carmen Curiel se convirtió en gobernador del Distrito Federal en 1877. Obtuvo el cargo por su participación en el levantamiento de Tuxtepec que impidió la reelección de Sebastián Lerdo de Tejada y así Porfirio Díaz llegó a presidente de la república.

Su gobierno se caracterizó por la mano dura contra delincuentes, a los que dio órdenes de fusilar, y por sus concesiones para la venta de pulque. Pero la cuestión que más inquietó a la población fue la legalización de los garitos o casas de apuestas, el 16 de mayo de 1877. Los vecinos de la ciudad consideraron que la disposición del regente auguraba una época de inmoralidad y nulo respeto por las buenas costumbres.

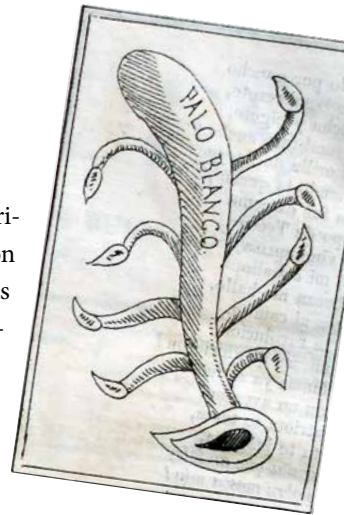
A la par de las diversas expresiones de inconformidad por la medida de Curiel, los enemigos del Estado y políticos deseosos de intervenir en la administración vieron en el reglamento del juego la oportunidad de cuestionar la presidencia de Díaz y, con ello, patrocinar sus propios proyectos de

gobierno. Así, un hecho trivial como la promulgación del reglamento sobre casas de apuestas, sirvió de antesala para las disputas de las diversas fuerzas partidarias del momento.

Una vez que el levantamiento de Tuxtepec frenó cualquier intento reeleccionista de Sebastián Lerdo de Tejada (1876) y su líder, Porfirio Díaz, tomó la presidencia, se pensó que los años venideros auguraban una época de paz y progreso nacional. Al grupo victorioso le tocaba pacificar el país, acosado por bandidos y rebeliones indígenas; frenar la represión de la Iglesia, censurada por Lerdo hasta el punto de exiliar a diversas órdenes de monjas; evitar la reelección de los gobernantes y fortalecer la autonomía de los municipios; suprimir el Senado, el cual había nacido como una forma de quitar influencia al Congreso de la Unión y acabar con las altas alcabalas.

Sin embargo, en menos de un año en el poder, el tuxtepecanismo comenzó a ser cuestionado como la opción política idónea para renovar a la república. El desencanto de parte de la sociedad que le brindó apoyo se debió a que la presidencia de Díaz no estaba cumpliendo con sus promesas revolucionarias: no se otorgó autonomía a los municipios; prevalecía la corrupción y el nepotismo en el gobierno y reinaba el temor de una nueva invasión por parte de Estados Unidos. En este contexto de incertidumbre fue que se legalizaron los garitos.

Las apuestas en juegos de naipes eran consideradas un vicio, ya que se creía que el



i
El abogado de los Tahures, caricatura editada a color, en *La Orquesta*, núm. 31, 13 de junio de 1877. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

ii
La baraja con que perdió D. Sebastián (fragmentos), caricatura, en *La Orquesta*, núm. 17, 30 de mayo de 1877. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

afán de riqueza de los apostadores llevaba a la ruina económica, tanto de ellos como de sus familias. Desde la época colonial y durante el México independiente se emitieron decretos para impedir su actividad.

Luis del Carmen Curiel pretendió regular el envite y con ello obtener ingresos para la administración pública pues garantizó que estos recursos se destinarían a la beneficencia. Sin embargo, la *opinión pública* no vio con buenos ojos la medida. Por el contrario, juzgó que se atentaría contra los preceptos de una sociedad civilizada. El malestar llegó a aparecer en diversos escenarios.

RECHAZOS

En efecto, aprovechando la ocasión, el escritor Juan A. Mateos puso en escena la obra “Los grandes tahúres”, en la que mostró al público que la depravación del juego era capaz de llevar a los jugadores a su decadencia moral y ruina económica. El protagonista de la obra, de nombre Horacio, empuja a su parentela a apostar sus bienes hasta casi la quiebra. En su afán de mayores fortunas, diseña un sofisticado aparato que se coloca en la suela del zapato. El dispositivo produce pequeños golpecitos en su pie que durante un juego le advierten si debe seguir apostando o retirarse. Esta valiosa información la recibe de su tío,

quien se esconde detrás de una pared falsa, que oculta unos pequeños orificios con vistas al salón de apuestas y por los cuales puede observar a la perfección la *mano* que tienen los otros jugadores.

Nuestro protagonista no cree que exista posibilidad de que su tío y él se rediman ante la sociedad, inclusive está convencido de que su familia formará parte en sus fechorías. Cuando un pudiente español corteja a una de sus primas, la cual únicamente está interesada en su fortuna, Horacio, aprovechando el talón de Aquiles del pretendiente y su enamoramiento, diseña un plan para forzarlo a jugar a las cartas y así poder quitarle todos sus capitales. Lo consiguen con la ayuda de su sofisticado artilugio. El desenlace es que mientras la familia de Horacio se enriquece, el rico enamorado se suicida al perderlo todo. El objetivo de Juan A. Mateos fue prevenir al público de que apostar en estos lugares acarrearía grandes riesgos.

Por otro lado, resaltan las amonestaciones contra el azar de la Asociación Metodofila, círculo intelectual fundado por Gabino Barrera en pos del desarrollo positivista en México. Sus afiliados consideraban que lo peor que le pudo pasar a la ciudad fue el reglamento del juego, pues volvía a la gente egoísta, la forzaba a rehuir del trabajo por buscar riquezas sin importar que otro se arruinara. Además de prevalecer intereses egoístas, se argumentaba que el gusto por el azar podría heredarse y volver a los hijos de los jugadores imbeciles, lo que significaba, en su opinión,



iii

La Orquesta, portada editada a color, núm. 17, 30 de mayo de 1877. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

iv

Licencia de jacalones. - *El Nacional no admite competidores*, caricatura editada a color, en *La Orquesta*, núm. 45, 8 de septiembre de 1877. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

Las apuestas en juegos de naipes eran consideradas un vicio, ya que se creía que el afán de riqueza de los apostadores llevaba a la ruina económica, tanto de ellos como de sus familias.

37



un retraso para el progreso del país al atrofiar las capacidades intelectuales de las futuras generaciones. Una suerte de determinismo biológico, común en el siglo XIX, en el que se creía que la conducta humana era decidida por factores innatos o adquiridos en el nacimiento, o, incluso, por el tamaño del cráneo del individuo.

Pero la conmoción por el reglamento alcanzó a diversos sectores urbanos, como fue el caso de los obreros, que pronto se organizaron en una asociación que evitara que los trabajadores concurren a las pulquerías y casas de apuestas. Aunque destacó la actuación de un grupo de madres, esposas e hijas que pidieron a Porfirio Díaz revocar el mandato de Luis del Carmen Curiel por considerarlo perjudicial para el sosiego, bienestar y prosperidad de sus familias, puesto que sus hijos, esposos, padres y hermanos se distraerían de sus ocupaciones.

A pesar de las expresiones de inconformidad por el reglamento, no se logró articular un

movimiento social unificado contra la medida del gobierno, como sucedió en Buenos Aires en 1901, donde las concesiones para abrir casas de apuestas llevaron a obreros, intelectuales, centros católicos y políticos a marchar por las principales calles de la capital bonaerense. El objetivo era presionar al Estado y lograr que el envite fuera nuevamente prohibido, lo que finalmente se obtuvo unos días después.

LOS PERIÓDICOS

En el Distrito Federal, los enemigos del tuxtepecanismo y políticos deseosos de participar en la administración vieron en el reglamento Curiel la oportunidad de criticar al régimen. Para cumplir con este propósito, acudieron a los periódicos, medio de comunicación por excelencia de la época, no sólo por su labor informativa sobre al



acontecer nacional e internacional, sino por ser el espacio para presionar al Estado sobre sus acciones. En sus páginas, se difundían ideas de distinta índole, entre otras funciones, las de propagandista y agitador electoral.

De este modo, durante el conflicto por la medida de Curiel, los diarios argumentaron que, a diferencia de lo que podía esperarse de un gobierno que nació de la esperanza del cambio social y político, la reglamentación del juego mostraba que la revolución tuxtepecana adolecía de los mismos abusos de inmoralidad y arbitrariedad de los gobiernos anteriores. Ya que el tuxtepecanismo no representaba un futuro mejor para la patria, diversos diarios optaron por impulsar soluciones a estos problemas y formularon

nos y políticos liberales. Y, a partir de esta unión, escoger a personas que destacaran por su formación o experiencia para participar en la administración de Díaz. En este sentido, el asunto del juego sólo podía resolverse con buenos servidores públicos, preocupados por el bienestar de la población. Pese a la amplia cobertura que *El Monitor Republicano* dio a su proyecto político, el gobierno federal no mostró ningún interés.

A otro periódico, como *La Bandera Nacional*, le pareció absurdo que, aun cuando la bastarda presidencia de Sebastián Lerdo de Tejada había carecido de fondos públicos, nunca se atrevió a reglamentar las casas de apuestas. Por el contrario, el gobierno de Tuxtepec, que debía de eje-



proyectos administrativos con la esperanza de salir del atolladero en el que, creían, había caído el régimen.

Efectivamente, el periódico *El Monitor Republicano* intentó intervenir en la gestión del gobierno, mostrando a Porfirio Díaz que se estaban tomando decisiones erróneas durante su administración. Un ejemplo de esto fue el permiso otorgado a las casas de apuestas, que, se dijo, incrementó el número de suicidios. La razón de estas decisiones erróneas era que su gabinete se había enclaustrado en un pequeño círculo, tanto inepto como ambicioso, compuesto por Ignacio Vallarta, Justo Benítez y Protasio Tagle. Estos tres personajes rivalizaban entre sí para determinar quién sería el sucesor en la presidencia, descuidando así los asuntos de interés nacional. Su ambición por el poder había sembrado desconfianza, descontento y antipatía entre la población.

Como solución a este individualismo y a la falta de dirección gubernativa, los escritores de *El Monitor* propusieron la creación de un partido que unificara a tuxtepeca-

cutar cambios positivos en el país, terminó sucumbiendo al escándalo al consentir el juego en la ciudad.

No creía que el presidente pudiera remediar los problemas internos, ya que Díaz no sólo incumplió su compromiso de unificar a liberales y conservadores. Además, consideraba que podría no ser el hombre que necesitaba México, pues carecía de la resolución necesaria para enfrentarse a las aspiraciones bastardas de ciertos lerdistas que aún continuaban en sus puestos. De igual forma, creía que Díaz no reunía los elementos necesarios para la salvación de la nación, en un momento en que Estados Unidos mostraba intenciones de invadir el territorio.

Mariano Villanueva y Francesconi, editor de *La Bandera*, consideró que la única forma de reintroducir la moralidad al país era adoptar un programa político bajo estos puntos: buscar al hombre fuerte que dirigiera la política interna, adoptar una dictadura militar y agrupar al ejército en los estados del norte, suprimir la libertad de prensa y

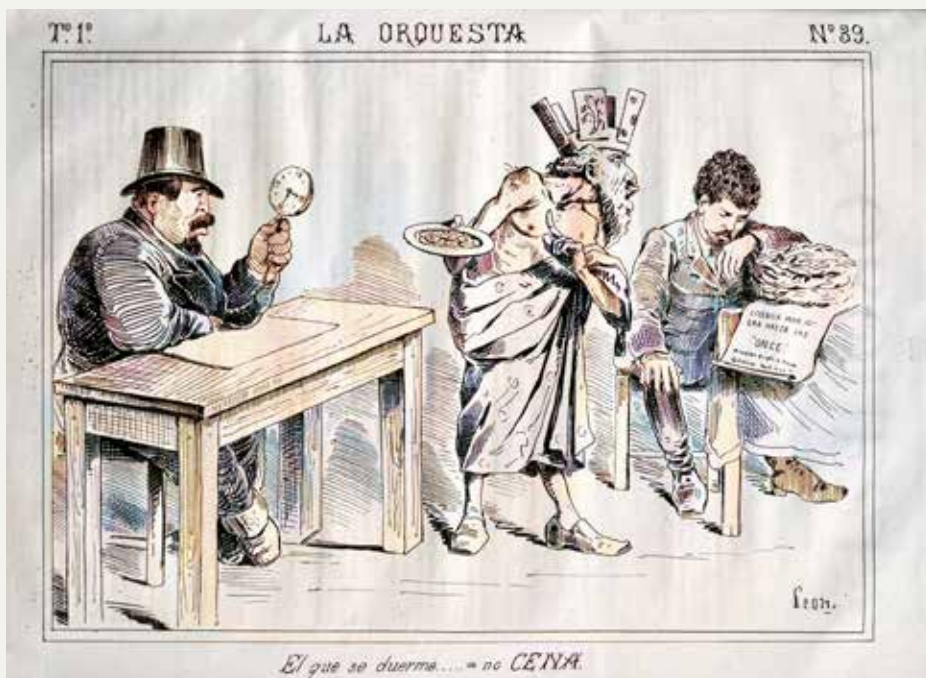
preparar a la población para una guerra con el país vecino. Para saber si Díaz estaba dispuesto a asumir el liderazgo del que adolecía y extirpar el vicio del juego, los redactores de *La Bandera* le enviaron una copia de su periódico. La respuesta fue contundente: el presidente no los leería ya que se encontraba ocupado.

Cabe señalar que otras publicaciones sí respaldaron las disposiciones del régimen y albergaron cierta satisfacción de que fueran permitidos los garitos en la ciudad. En un primer momento, el periódico *El Foro* defendió la permisión del juego al considerar que era legal, pues su rango de influencia se circunscribía a la ciudad; no contravenía ningún estatuto federal. No obstante, como resultado de tal postura, diversos periódicos lo atacaron, ya que consideraron que sólo favorecía el reglamento porque detrás de la medida se encontraba Pablo Macedo, secretario del gobierno del Distrito Federal, fundador del periódico *El Foro*, y hermano del entonces editor, Miguel Macedo.

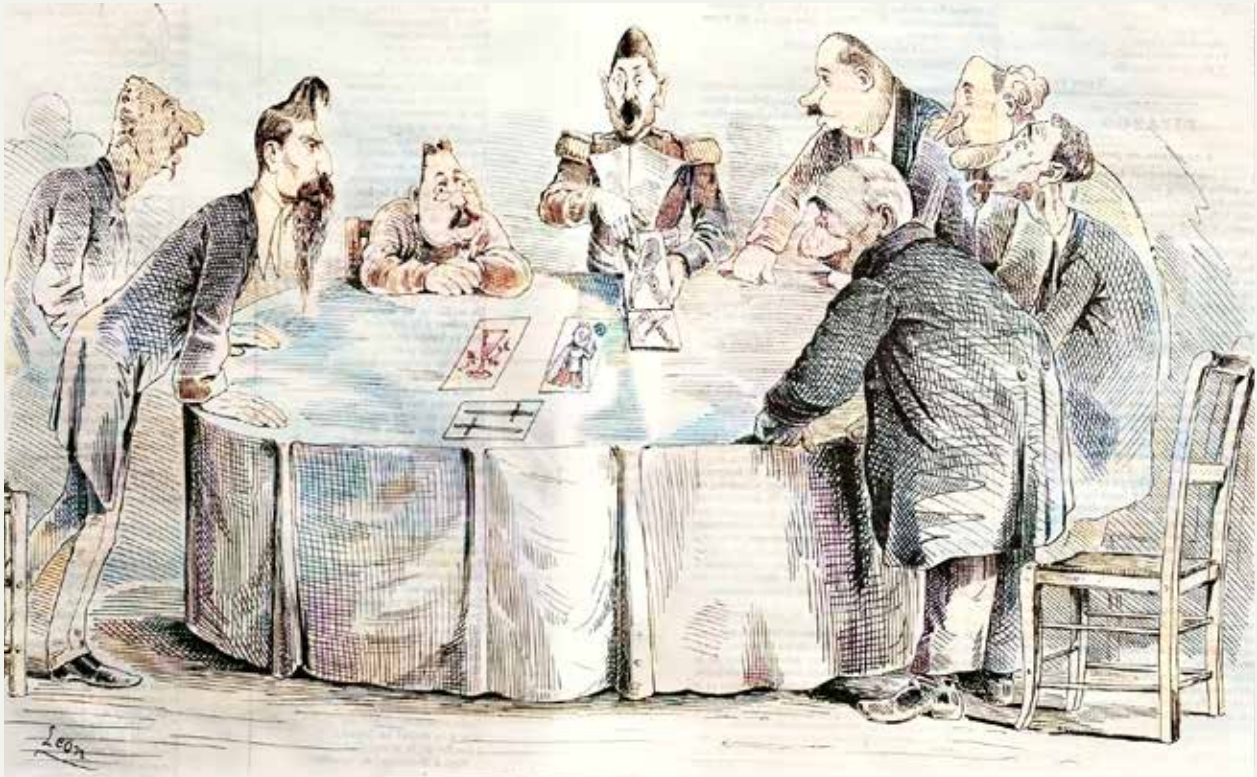
Por una situación inesperada, el diario decidió reestructurar su equipo de redacción, y otorgar el puesto de editor a Jacinto Pallares, quien tomó la resolución de seguir defendiendo al juego. Reconoció que las apuestas eran una actividad ociosa, pero que el simple hecho de que el gobierno tuxtepecano permitiera las casas de apuestas reflejaba su interés por otorgar libertad al individuo. Las personas, por su propio juicio, debían afrontar la decisión de apostar o no sus ingresos y enfrentar las responsabilidades de sus acciones si perdían todo. La autoridad ya no estaba obligada a supervisar la conducta de los gobernados.

La conmoción de la población y la prensa se fue disipando. Los señalamientos de *El Monitor Republicano* y *La Bandera Nacional* no propiciaron ningún cambio en el ministerio, ni lograron movilizar a la población para adoptar una dictadura. Mientras que *El Foro*, para el público lector, no era más que defensor del partido gobernante. Aun así, la crítica en contra del per-

En el Distrito Federal, los enemigos del tuxtepecanismo y políticos deseosos de participar en la administración vieron en el reglamento Curiel la oportunidad de criticar al régimen.



v *El que se duerme... no cena*, caricatura editada a color en *La Orquesta*, núm. 39, 18 de agosto de 1877. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.



miso del juego se vio reanimada en octubre de 1877, cuando el ayuntamiento de la ciudad de México y el gobierno del Distrito Federal se enfrentaron por el reglamento de los jacalones.

JACALONES

Un jacalón era un espacio popular en el que se representaban obras de teatro, consideradas por la sociedad como indecorosas. En busca de un permiso para montar sus teatrillos, José Portilla acudió al ayuntamiento de la ciudad de México. La municipalidad le negó la autorización. No obstante, Luis del Carmen Curiel, contraviniendo esta resolución, le otorgó el permiso. La prensa capitalina reconoció que se estaba atentado la autonomía del municipio, institución que, según el proyecto tuxtepecano, se deseaba fortalecer.

El ayuntamiento despachó un documento al presidente de la república en el que pidió anular la decisión de Curiel, pues, en su opinión, el negocio era “inmoral”. El día 29 de octubre el gobierno del Distrito, a petición de Díaz, anunció que José Portilla no obtendría la concesión,

pues su negocio atentaba contra la moral y la paz pública.

Tal dictamen hizo que las personas volvieran a cuestionarse por qué se prohibían los jacalones, pero no los juegos, que también eran inmorales y contribuían al relajamiento de las costumbres. Se renovó así la campaña de la prensa para anular el permiso de casas de apuestas. Para lograr ello, cuestionaron el destino de los fondos obtenidos con la tolerancia de los garitos. Mucho se insinuó que Curiel estaba “embolsándose” el dinero que recibía por este rubro. Esta situación motivó a que el gobernador del Distrito Federal, por primera ocasión, se pronunciara al respecto ya que estaba de por medio su honorabilidad. Se defendió de los cargos diciendo que por él no pasaba fondo alguno, que, por el contrario, todo era enviado directamente a la Junta de Beneficencia.

Más allá de lo que pudiera alegar Curiel, su imagen pública se encontraba manchada. Y lo que vino a intensificar esta percepción fue que en diciembre de 1877 un grupo de diputados lo acusó de actuar ilegalmente al reglamentar los garitos, pues violaba el Código Penal. Esto significaba que el juego siempre estuvo prohibido. Si bien esta revelación acrecentó las críticas de la prensa hacia Luis del Carmen Curiel, la denuncia de los diputados no llegó a ningún lado.

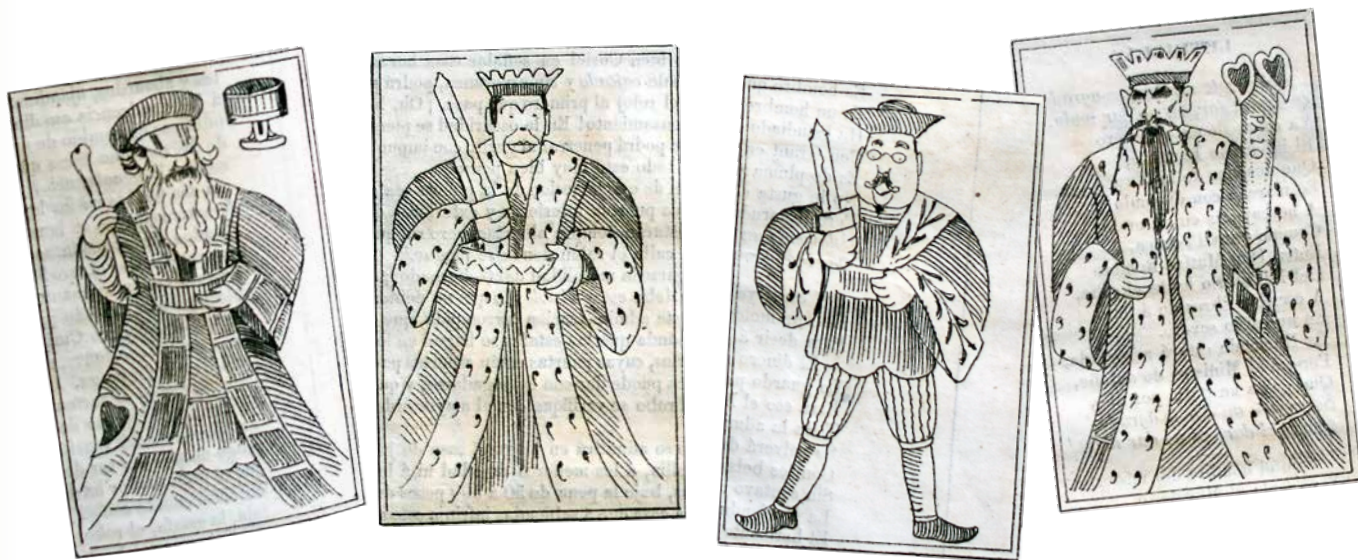
vi

Montero. ¡Ticolote a Rey de espadas! Se peló, caricatura, en *La Orquesta*, núm. 16, 23 de mayo de 1877. Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

En un tono derrotado, *La Bandera Nacional* recitó lo siguiente: “ladren los perros a la luna, y ella sigue impasible en el camino”. Era una manera de demostrar que la presión que la prensa y una parte de la población ejerció contra la permisividad de los garitos no llevó a ningún lado. Curiel no dejó su cargo y, por el contrario, prosiguió su carrera política ahora como gobernador de su estado natal, Jalisco, por periodos intermitentes de 1890 a 1903. De igual forma, las casas de apuestas continuaron extendiéndose por la ciudad, como lo hizo ver el abogado y

político opositor Querido Moheno en un artículo que escribió para el periódico *El Demócrata* a finales del siglo XIX. Él se encontraba muy disgustado por el estado de depravación moral y ruina económica que asolaba a la capital, aunque su descontento principal era la ausencia de impartición de justicia por parte de unos magistrados que no se proponían acabar con las casas de apuestas. Para Moheno, su indiferencia se debió a que estaban sometidos a los designios de Porfirio Díaz, que ya para esos momentos contaba con un gran peso político.

Un jacalón era un espacio popular en el que se representaban obras de teatro, consideradas por la sociedad como indecorosas.



PARA SABER MÁS

CECCHI, ANA VICTORIA, “Esfera pública y juegos de azar: del meeting contra el juego al allanamiento de domicilio privado, parlamento y policía en Buenos Aires, 1901-1902”, *Cuadernos de Antropología Social*, 2010, en <https://cutt.ly/3wOdmkla>

“Crónicas periodísticas del siglo XIX”, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, en <https://cutt.ly/UwOdmXUZ>

ESCALANTE GONZALBO, PABLO, *et al.*, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, México, COLMEX, 2008.

VALLEJO, MERCEDES VERÓNICA, “El mundo del juego: la literatura y las representaciones en torno a los juegos de azar en el siglo XIX mexicano”, en Sonia Boadas, *et al.*, *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2012, pp. 455-465.

EDGAR SÁENZ LÓPEZ

El fracaso de la rebelión de la huertista en Durango

42



Sin hombres que se interesaran por la causa, faltos de pertrechos militares y sin un liderazgo claro, los generales villistas sumados al alzamiento de Adolfo de la Huerta sucumbieron con facilidad en poco más de un año ante las fuerzas locales y federales de Álvaro Obregón.

43

Para el villismo, 1923 resultó ser un año crucial. Su principal sostén, el general Francisco Villa, cayó muerto en Parral el 20 de julio. El acontecimiento cimbró de manera devastadora a los restos de sus simpatizantes que se encontraban en Durango y Chihuahua.

Después del asesinato, llegaron meses de incertidumbre para los colonos de la hacienda duranguense de Canutillo y sus alrededores, donde los villistas se asentaron junto a su jefe luego del pacto de cese de hostilidades, durante el gobierno provisional de Adolfo de la Huerta en 1920, y no sabían bien a bien que sucedería con ellos, temían que en algún momento las autoridades desconocieran los privilegios concedidos y se los quitaran de golpe.

En las inmediaciones de Canutillo habitan importantes generales villistas: Nicolás Fernández que mantuvo bajo su custodia la hacienda de San Isidro en el estado de Chihuahua, propiedad que en otros tiempos había sido de la familia Terrazas; Lorenzo Ávalos y su gente se instalaron en la hacienda San Salvador, en Durango; por su parte, al general Albino Aranda lo



hizo en El Pueblito, en Iturbide, Chihuahua.

La segunda mitad de 1923 fue un periodo de turbulencia política, en la que se definiría la sucesión presidencial de 1924. En la contienda estaba, por un lado, el general Plutarco Elías Calles, quien era el favorito del presidente Álvaro Obregón; y por el

otro Adolfo de la Huerta, quien consideraba que tenía que regresar a la primera magistratura después de su breve interinato de 1920.

La tensión política no pudo resolverse de manera pacífica y con ello llegó la rebelión, que estalló en los primeros días de diciembre de 1923. Adolfo de la Huerta, apoyado por un importante número de militares se levantó en armas y busco apoyo en todas las regiones del país, una de estas sería Durango.

Ante el peligro que se avecinaba, el presidente Obregón intentó en un primer momento mantener las lealtades de los villistas. Se dirigió a Hipólito, hermano de Francisco Villa, a quién le garantizó que conservarían todos los beneficios conseguidos tras los Tratados de Sabinas de 1920:

i
 Militar en práctica de tiro, (editada a color) ca. 1924, inv. 424888, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura- INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

ii
 Adolfo de la Huerta, ca. 1922. Library of Congress, EUA.



[...] quiero dirigirme a usted para que hable a todos en mi nombre con objeto de que no se dejen sorprender con los embusteros que tratan de arrastrarlos a secundar su aventura. [...] Sería una aventura injustificada que se levantara contra un gobierno que está llevando a cabo sus compromisos para garantizarles su bienestar. El Ejecutivo de mi cargo confía, en la cordura de ustedes y tiene confianza que se negaran a secundar la azonada [sic].

Afectuosamente

Presidente de la República

La preocupación del sonorense por mantener a los villistas de Durango fuera del conflicto estaba justificada por la reciente defección del general Manuel Chao, quien en Chihuahua se había declarado partidario de Adolfo de la Huerta. Lo anterior encendió las alarmas del gobierno, ya que resultaba lógico que Chao buscara el apoyo de los villistas, quienes podrían tener motivaciones para unirse al movimiento, pues era muy sonada la participación del gobierno en el asesinato de Francisco Villa. Esto podría ser una motivación importante para participar en la rebelión.

Los villistas se mantuvieron leales al gobierno por un breve tiempo. Desde el comienzo de la rebelión, en diciembre de 1923, hasta finales del mes de enero de 1924,

momento en que decidieron apoyar al hombre que había logrado la pacificación del general Villa: Adolfo de la Huerta.

Las razones por las que Hipólito Villa, Nicolás Fernández y demás hombres avecindados en Canutillo se lanzaran al movimiento armado pueden obedecer a varios motivos. El primero es que pensaran que con el triunfo de Calles éste podría retirar los beneficios obtenidos en Sabinas y quedar de alguna forma desprotegidos; la otra razón es que vislumbraran que el movimiento de Adolfo de la Huerta tenía mayores posibilidades de éxito y que al triunfar esta asonada podrían conservar sus privilegios. Una última razón, buscar venganza por el asesinato de Villa. Se culpaba a Obregón y Calles como los responsables intelectuales del crimen.

La decisión fue tomada y desde los últimos días de enero los villistas se sumaron a la bandera rebelde delahuertista. Los temores del gobierno federal se cumplieron.

LA REBELIÓN

Manuel Chao llegó a Durango, proveniente de Chihuahua, donde no tuvo buenos resultados en la organización de la rebelión delahuertista. Intentó que con la unión

de los villistas de Durango el alzamiento se extendiera, pero hubo escaso arrastre popular, la gente no se levantó y con ello quedó demostrado que ni Hipólito Villa ni los demás generales villistas tenían el carisma ni la popularidad del centauro del norte. El gobierno federal encontró que en la zona villista no hubo simpatía hacia el delahuertismo y por ello evitó enviar grandes contingentes militares a aquella zona y fortalecer las tropas de combate en zonas donde la rebelión había surgido con fuerza.

El gobierno federal encomendó a los gobiernos locales que combatieran a los rebeldes. En Chihuahua, Ignacio C. Enríquez auxi-

liado por fuerzas locales y apoyado por las Ligas de Comunidades Agrarias se encargó de perseguir y arrojar a los infidentes del estado, quienes se fueron desplazando al vecino estado de Durango. En esta localidad el gobernador era el general Jesús Agustín Castro, quien dio persecución a los rebeldes de Canutillo y a otros personajes como el general Juan Galindo que se levantó en armas al mismo tiempo para enarbolar la causa de Adolfo de la Huerta.

A diferencia de otras regiones del país, en Durango los brotes revolucionarios fueron mínimos. Escasos de hombres levantados en armas y de pertrechos para la guerra, sus acciones se limitaron a atacar a pequeñas guarniciones y en tratar de obtener recursos mediante ataques a vías de comunicaciones y préstamos forzosos.

En esencia y, de acuerdo con el plan inicial de la rebelión, Manuel Chao sería el líder en el norte villista. Sin

embargo, los colonos de Canutillo no respondieron en un primer momento al llamado de la insurrección. Poco tiempo después unirían esfuerzos con otros rebeldes como Domingo Arrieta. Por la región también operó, sin muchas conexiones con los villistas, Juan Galindo, quien le causó varios dolores de cabeza a las autoridades.

El ejército no tuvo demasiada participación en la persecución de los sublevados, fueron en mayor medida las fuerzas locales las que se encargaron de perseguir y batir

El gobierno federal encomendó a los gobiernos locales que combatieran a los rebeldes.

a los infidentes. La gente en la región estaba cansada de la guerra y no tuvo mayor motivación para unirse a ella. La muerte de Francisco Villa también influyó en un posible reclutamiento masivo.

El alzamiento en Durango comenzó en la primera quincena de enero, de la mano de un jefe policial llamado Trinidad Juárez, que en la localidad de Nombre de Dios se proclamó seguidor del delahuertismo. Liberó presos y saqueó la oficina de correos, imponiendo préstamos forzosos al comercio. Sin embargo, este primer grupo fue derrotado por los propios vecinos del lugar, impidiendo que la rebelión avanzara en diciembre de 1923.

Los siguientes brotes de violencia surgieron hasta finalizar el mes de enero del siguiente año. Juan Galindo se encargó de ocupar diferentes poblaciones en las que obtuvo recursos mediante la obtención de préstamos forzosos. En



iii

Grupo de campesinos a caballo, retrato de grupo, enero de 1924, inv. 43124, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

iv

Adolfo de la Huerta, ca. 1922. Library of Congress, EUA.

La gente en la región estaba cansada de la guerra y no tuvo mayor motivación para unirse a ella. La muerte de Francisco Villa también influyó en un posible reclutamiento masivo.

46



v

Tropas obregonistas combatiendo con tropas de delahuertistas (editada a color), ca. 1924, inv. 43115, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

vi

Partidarios de Adolfo de la Huerta manifiestan apoyo a su candidatura, ca. 1923, inv. 43014, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.



Santiago Papasquiario se internó el día 29 de enero, semanas después se adentró en Guatimapé, Peñón Blanco y San Salvador y para finales de febrero atacó Otinapa. El movimiento de Galindo fue breve, obtuvo algunos triunfos contra las fuerzas del gobierno, sin embargo, su aventura sería truncada en los primeros días de marzo, cuando las fuerzas del general Jesús Agustín Castro le dieron un golpe certero que le impidió continuar en la lucha.

Otro grupo de suma importancia que se rebeló en Durango fue el de los villistas avecinados en Canutillo y sus alrededores. Encabezados por Hipólito Villa y Nicolás Fernández, se levantaron casi a finales de enero. El gobierno se sorprendió de la defección, pues estos habían jurado lealtad al régimen. El número de elementos con que contaban llegó a oscilar entre 300 y 500 hombres, y sus acciones, en realidad, no lograron poner en predicamento a las autoridades. Fueron pocas sus acciones guerrilleras, la mayoría realizadas en los meses de febrero y marzo, pues no tuvieron apoyo popular y en cambio fueron perseguidos por fuerzas voluntarias de la región. En este periodo atacaron poblaciones como El Oro (donde obtuvieron un triunfo contra los federales); en Pánuco de Avino, Peñón Blanco, San Salvador y San Juan del Río.

Sus principales acciones se centraron en ataques a vías de comunicación, algunos ferrocarriles de donde pudieran obtener algún botín del cual abastecerse económicamente, ya que desde

el momento de su adhesión al delahuertismo, la hacienda de Canutillo, su principal centro de abastecimiento, fue intervenida por el gobierno.

Durante el mes de marzo sus ataques se hicieron cada vez más esporádicos y poco a poco aceptaron su derrota. Petronilo Hernández, quien antes de unirse a los villistas había iniciado el movimiento en Indé y El Oro, se rindió ante las autoridades. Posteriormente, y ante la capitulación inminente, dejaron de operar Nicolás Fernández y Sóstenes Garza.

En la lucha, quedaron solamente Manuel Chao e Hipólito Villa. El primero venía de Chihuahua donde no logró consolidar el movimiento rebelde, entonces se internó en Durango, ahí operó por breve tiempo en el estado, posteriormente fue capturado y fusilado en los últimos días de junio de 1924. El último de los villistas en sostener las armas en favor del delahuertismo fue Hipólito Villa, quien se mantuvo a salto de mata hasta el mes de octubre. No le quedaba ninguna esperanza de triunfo, intentó negociar su salida del conflicto con algunos beneficios, pero dadas sus desventajas lo único que logró fue salvar la vida.

El último de los hombres que operó en Durango en favor del delahuertismo, fue el general Domingo Arrieta León. Su rebelión tenía un trasfondo de descontento político en la región. Arrieta había sido gobernador del estado en 1917 y en 1920 se negó a reconocer el Plan de Agua Prieta. Tras el triunfo de los sonorenses, Arrieta fue desplazado del gobierno estatal. Con la rebelión delahuertista encontró un motivo para enfrentar a Obregón y a su ene-

migo local, el general Jesús Agustín Castro. Sin embargo sus tropas –estimadas en 300 hombres– eran muy reducidas y sus acciones no lograron poner en peligro a las autoridades. En marzo destruyeron vías en diferentes lugares de Durango y tomaron Santiago Papasquiari junto a las fuerzas de Hipólito Villa, pero en mayo de 1924 Arrieta depuso las armas y allí acabó su aventura.

ALZAMIENTO EXTINGUIDO

Ninguno de los grupos rebeldes que operaron en Durango tuvo verdaderas posibilidades de éxito. No existió un líder que los organizara ni simpatizantes interesados en alzarse en armas, lo cual los llevó a la derrota. La ausencia de Francisco Villa fue fundamental. No existió un caudillo con arrastre popular que fomentara el espíritu de rebeldía, inclusive muchos de los habitantes de las diferentes regiones de Durango decidieron combatirlos.

La estocada final al movimiento fue infringida por el Ejército Nacional. Jefes militares como Miguel V. Laveaga, Alejandro Mange, Eulogio Ortiz, Jesús Agustín Castro y Marcelo Caraveo llevaron a cabo la persecución final a los infidentes, pues entre más rápido acabara el brote, más rápido tendrían el dominio de las zonas con mayor concentración rebelde. En Durango la situación fue controlada desde un principio por fuerzas locales, voluntarios y miembros de las Ligas Agrarias. La llegada de contingentes del



vii

Partidarios apoyando a Adolfo de la Huerta fuera de Palacio Nacional, ca. 1924, inv. 42811, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

viii

Partidarios manifiestan apoyo a Adolfo de la Huerta, ca. 1923, inv. 43032, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.



La llegada de contingentes del ejército fue únicamente para acabar el movimiento de manera rápida.

ejército fue únicamente para acabar el movimiento de manera rápida. La fracasada rebelión delahuertista en Durango es el reflejo de lo que se vio en muchos frentes de otros estados, donde no hubo comunicación entre los jefes y los personalismos facilitaron el triunfo del gobierno sin mayor

esfuerzo. Ni Juan Galindo, ni Hipólito Villa, Manuel Chao, Nicolás Fernández o Domingo Arrieta intentaron aglomerar un movimiento homogéneo que pusiera en dificultades a las fuerzas del orden, y esto llevó a una pronta y contundente derrota.

PARA SABER MÁS

CAPETILLO, ALONSO, *La rebelión sin cabeza: génesis y desarrollo del movimiento delahuertista*, México, Botas, 1925.

DULLES, JOHN W.F., *Ayer en México: una crónica de la revolución 1919-1936*, México, FCE, 1989.

MONROY DURÁN, LUIS, *El último caudillo: apuntes para la historia de México, acerca del movimiento armado de 1923, en contra del gobierno constituido*, México, J.S. Rodríguez, 1924.

URIÓSTEGUI MIRANDA, PÍNDARO, *Testimonios del proceso revolucionario de México*, México, INHERM, 1987.

ÁUREA MAYA ALCÁNTARA
CENIDIM-INBAL

La ópera llega a la radio

50



Para el México posrevolucionario la ópera pasó a ocupar un lugar secundario en el interés de la nueva clase gobernante. Pero la aparición de la radio, a la par de esos tiempos de transformaciones profunda, le dio un nuevo espacio de difusión que ya no requería únicamente de salas de teatros o funciones hogareñas para las clases altas.

51

i
Publicidad de la “Estación central difusora de radiotelefonía El Buen Tono”, en *El Demócrata*, 20 de septiembre de 1923. Colección particular.

ii
Aparato radiodifusor durante una Feria de la Radio en Bellas Artes, ca. 1930. AGN, Fondo EDDG.



La década de 1920 fue testigo de cambios importantes en la cultura en México, sobre todo en lo concerniente a las actividades y manifestaciones artísticas que impulsó el gobierno mexicano como parte del proyecto cultural de una nación que emergía después de un difícil periodo de guerra.

El financiamiento a la educación artística, a la par de la organización de distintos eventos –conciertos, funciones de ópera o cine– fueron parte de esa configuración que ahora tenía el objetivo de mostrar un México moderno. Y aquí hay que distinguir entre lo que significó un instrumento para coadyuvar a ese avance modernizador y lo que se consideró como una simple diversión o entretenimiento de la sociedad.

La clase política ya no podía mirar hacia los intereses artísticos de una élite opulenta sino debía incluir otros sectores, entre ellos la clase

media, pero también al pueblo que había tenido un importante papel en la lucha revolucionaria. El proyecto cultural de nación que se buscó debía romper con el pasado. El mismo José Vasconcelos lo señalaría en su texto *El desastre*. La ópera, uno de los instrumentos civilizatorios durante el siglo XIX, debía de colocarse en otro lugar: el de un espectáculo propio de una ciudad como Nueva York o Buenos Aires. El entonces secretario de Educación sostenía que en México no existían las condiciones para que se representaran funciones de calidad. Acaso tenía cierta razón. Ni siquiera teníamos un buen teatro para hacerlo. Así, en 1922, la ópera dejó de tener el apoyo financiero gubernamental del pasado. Vasconcelos decidió impulsar otras artes sobre todo el muralismo.

¿Qué pasó con la ópera en 1923? ¿El interés del público mexicano se acabó repentina-

mente? Para ese año, se convirtió en una diversión de lujo y disminuyó de forma considerable su escenificación en los recintos teatrales. Sin embargo, siguió como una de las artes preferidas de la sociedad mexicana y se conjugó con otros signos de modernidad como la radio que, ante su surgimiento ese año, se convirtió en un instrumento de su difusión que la llevaría por otros caminos, haciendo que continuara en la vida musical del México posrevolucionario.

INICIOS DE LA RADIO

Las carteleras sobre los distintos espectáculos en la capital se publicaban en periódicos. En el caso del vespertino *El Mundo*, la página cuatro no dejó de ser el lugar acostumbrado, aunque con una gran diversidad. Además de las funciones en los teatros Principal, Iris, Arbeu e Ideal (los destacados en ese momento) también se informaba de las numerosas salas de cine que habían ampliado el panorama del entretenimiento, junto con la plaza de Toros (además de corridas presentaba conciertos y funciones de boxeo) y el Frontón.

Las actrices, más que las cantantes de ópera, se ganaron la atención del público. Un ejemplo lo tenemos con Mercedes Navarro, una primera actriz que actuaba en el Teatro Ideal y en 1923 apareció caricaturizada en *El Mundo*.



Durante todo 1923, las publicaciones periódicas incluyeron avisos de todo tipo. *El Mundo* fue el primero en insertar grandes anuncios que ofrecían aparatos radiofónicos con la leyenda “Escuche usted los conciertos de Estados Unidos y La Habana con nuestros equipos”. El 13 de diciembre ofreció un aparato radiofónico junto con una suscripción de seis meses por 16.50 pesos. La entrada a una función de ópera con un célebre cantante costaba 50 pesos y un piano se compraba en 650 pesos. El precio del radio, si bien no era barato, resultaba accesible y significaba que la modernidad se instalaría en la sala de los hogares.

En marzo de 1923 se había formado la Liga Central Mexicana de Radio y dos meses después se inauguró la primera radiodifusora comercial bajo el nombre de la “Casa del Radio” (después conocida como la C. Y. L.), a cargo de Raúl Azcárraga, quien estableció una sociedad con el periódico *El Universal* durante todo el año. El programa de inauguración incorporó intérpretes de música de concierto, como el guitarrista Andrés Segovia y el pianista y también



compositor Manuel M. Ponce. Además, se incluyó la lectura del poema titulado “Radio” del estridentista Manuel Maples Arce y, hacia septiembre, comenzaron las transmisiones de la estación “El Buen Tono”, en el mismo edificio de la fábrica de cigarrillos.

Las transmisiones radiofónicas habían comenzado en México en 1921. Algunos historiadores señalan que la primera fue en el contexto de una fiesta cívica, con motivo del centenario de la firma de los Tratados de Córdoba. En agosto de ese año, Álvaro Obregón pronunció un discurso que fue escuchado sólo por aquellos que poseían un aparato radiofónico. Pero es justo en 1923 cuando llegó su auge y no sólo se ofrecieron los aparatos de radio en los periódicos, sino que comenzaron a transmitir emisoras tanto privadas como gubernamentales desde la banda de Amplitud Modulada (AM) y

por Onda Corta (OC). No es mi intención reparar aquí la historia de la radio en el país sino demostrar cómo la ópera siguió estando presente, ahora con esta nueva tecnología que ampliaba las opciones de escuchar las más famosas arias de Verdi, Puccini o Donizetti.

UNA DIFUSIÓN ALTERNATIVA

El 28 de febrero, *El Mundo* publicó una nota sobre la firma del contrato de la joven soprano estadounidense Edith Bennet para cantar en un concierto radiofónico que sería transmitido desde “Nueva York a Europa y América” y en letras más destacadas señalaba que era “el primer diario que publica en México una sección de radiotelefonía”. Otros lo imitarán. Sin duda, comen-

El precio del radio, si bien no era barato, resultaba accesible y significaba que la modernidad se instalaría en la sala de los hogares.

iii

Publicidad de la “Radiotelefonía PAL El Buen Tono”, en *El Demócrata*, 18 de octubre de 1923. Colección particular.

iv

Publicidad de la “Estación central transmisora El Buen Tono”, en *El Demócrata*, 11 de septiembre de 1923. Colección particular.

v

Aparatos radiotransmisores durante una Feria de la Radio en Bellas Artes, editada a color, ca. 1930. AGN, Fondo EDDG.



Razón tenían los diarios y las radiodifusoras en sus noticias sobre la ópera. El panorama en la capital no era propicio para las funciones.

54

zaba una efervescencia por este aparato cuya “mayor ventaja [...] es la eliminación de aéreos, alambres subterráneos y baterías”, como señaló el mismo *El Mundo* en abril. La radio ofrecía, además de noticias y deportes, “música de calidad para bailes, [...] gran ópera, conciertos sinfónicos y recitales de músicos de fama mundial”.

En el mismo abril de 1923 se informaba que “la famosa cantante de ópera, Madame Margaret Matzenauer [quien] no ha sido una gran entusiasta por el arte del micrófono, pero después de los recientes éxitos en la transmisión de óperas enteras y la aprobación que por ello ha manifestado el público [...declaró]: ‘Estoy convencida de que este nuevo aspecto del radio es uno muy importante’”.

Las noticias de la ópera de otros países se volvieron habituales. Finalmente, podían escucharse varias de esas voces a través de la radio. Sin embargo, no se dieron a manera de crónica desde el extranjero, sino que se comenzó a introducir detalles de las vidas privadas de los artistas. Por ejemplo, *El Demócrata* del 1 de abril co-

mentaba en un texto firmado por Eduardo del Saz, bajo el título de “Los enredos e intrigas de la Ópera de Chicago”, los amores prohibidos de algunos miembros de la compañía o del claqué, es decir, del pago de personas en el público para que aplaudieran ruidosamente.

También hubo noticias de la Metropolitan Opera House, de Nueva York, una de las casas de ópera con mayor prestigio entonces: “*Tosca* nos trajo nuevamente a Madame María Jeritza [...]. Cantó *Vissi d'arte* recostada en el suelo con la mejilla medio escondida en su brazo; su voz evidentemente adquirió cierta resonancia con la madera de la plataforma, pues nos llegaba más fuerte y sonora”, relataba *El Mundo*, a principios de enero. El periódico describió la puesta en escena, lo que permitió al radioescucha evocar lo que sucedía en el escenario (incluso sin haber escuchado la transmisión).

EN LOS TEATROS

Razón tenían los diarios y las radiodifusoras para difundir la ópera. El panorama en la capital no era propicio para las funciones. Señalamos antes que Vasconcelos no destinó financiamiento hacia funciones operísticas así que las puestas en escena fueron iniciativas particulares como en el caso de la ópera *Cihuatl*, del compositor yucateco Fernando del Castillo, cuyo montaje en marzo de ese año lo financió *El Universal* en el Salón de Actos del Museo Nacional. Ante poco público, según señalaron las crónicas, la ópera mostró una historia trágica en la época prehispánica.

A mediados de año llegaría la llamada “Gran Compañía de Ópera Rusa”, que se presentó en el Teatro Esperanza Iris con un repertorio muy interesante para la época, pues representó obras de compositores como Mussorgsky,



HOY EN "EL TOREO" HOY
 FIESTAS DE PRIMAVERA DE 1923
JUEVES 31 DE MAYO A LAS 4 P. M.
2o. Gran Concierto Sinfónico Vocal
 AL AIRE LIBRE.
 Bajo la batuta del Maestro **COM. GAETANO BAVAGNOLI**
 Solista: **FANY ANITUA.**
 Con Profesores de Orquesta.—Violines Concertinos; Profesores: José Escobedo, Santo Lo Pizaro, Mario Mateo.
 Se ejecutará música de: **DVOŘAK, BEETHOVEN, BOHLM, BRAHMS y WAGNER.**
SOMBRA, \$1.00 SOL, \$0.50
 Expendio de boletos en GANTE 19.

TEATRO ESPERANZA IRIS
 Gran Compañía de Opera Italiana
 "Silingardi".
 Hoy, jueves 11 de octubre a las 8.30.
INAUGURACION DE LA TEMPORADA.
 Presentación de la soprano, **NINA GUSSIEVA**; mezzo-soprano: **BEATRICE EATON**; tenor, **CONSTANTINE PETROPILOS**; barítono, **ARTURO MONDRAGON**, y bajo, **VICENTE VIOLA**, con la ópera:
"AIDA"
 Primera bailarina absoluta: **LIDIA NELIDOVA.**
 Gran Cuerpo de Baile.
 Maestro director y concertador: **IGNACIO DEL CASTILLO.**
LUNETAS \$ 3.00.
GALERIA \$ 1.00.
 Están a la venta las localidades en las taquillas del Teatro.

GRAN COMPAÑIA DE OPERA RUSA
PROXIMAMENTE EN EL TEATRO "IRIS"
 Operas y Conjuntos de Cantantes nunca oídos en México. Tres Abonos: a 12 funciones de noche, a 6 matinales y a 6 Modas de Domingos, a razón de \$4.00 Luneta, \$2.00 Segundos numerados y \$1.50 numerados de Galería, por función.
ELENCOS Y DETALLES, EN NUEVO MEXICO, 6. Oficina, 201.

EN "EL TOREO"
 FIESTAS DE PRIMAVERA DE 1923.
JUEVES 31 DE MAYO A LAS 4 P. M.
SEGUNDO GRAN CONCIERTO SINFONICO VOCAL AL AIRE LIBRE, BAJO LA BATUTA DEL
No. COM. GAETANO BAVAGNOLI
 Solista: **SRA. FANY ANITUA**
 100 Profesores de Orquesta. Violines Concertinos; Profesores: José Escobedo, Santo Lo Pizaro y Mario Mateo.
 Se ejecutará música de: **DVOŘAK, BEETHOVEN, BOHLM, BRAHMS y WAGNER.**
SOMBRA, \$1.00. SOL, \$0.50.
 EXPENDIO DE BOLETOS EN GANTE 19, DESDE HOY MIÉRCOLES.

- TEATRO ESPERANZA IRIS -
 MAÑANA DOMINGO TARDE A LAS 4
≡ CARMEN ≡
 Presentación de la Primera Tiple Cantante, **MAHA DE JESUS QUIRONES** y del Primer Tenor, **PEDRO SANCHEZ**
LUNETAS, \$1.50. GALERIA, \$0.45.

CONTINUA ABIERTO EL ABONO PARA LA GRAN COMPAÑIA DE OPERA RUSA
 En las Oficinas de la Empresa: Nueva México, 4. Despacho, 281.
PIANOS Y ORGANOS DE WAGNER Y LEVIER SUCC.

- Teatro "Esperanza Iris" -
 GRAN COMPAÑIA DE OPERA, "SILINGARDI"
 Mañana, martes 16, acontecimiento Artístico:
TOSCA
LUNETAS, \$2.00. GALERIA, \$1.00.

TEATRO VIRGINIA FABREGAS
SABADO 3 DE MAYO DE 1923.
DESDEPIDA DE LA EMINENTE DIVA MEXICANA
Fany Anitúa
 Concierto de gran gala, cuyos productos íntegros se destinan a la fundación de la **CASA DEL ARTISTA.**
 Solistas: **José Escobedo, Manuel Sierra, María y José Ríos.**
 Pianos de **Carlos Fañero y Cimaco.**
SE CANTARAN, POR FANY ANITUA, LAS CANCIONES PREMIADAS EN EL CONCURSO ABIERTO POR EL PRIMER CONGRESO DE ESCRITORES Y ARTISTAS MEXICANOS.
HOMENAJE DE LA SOCIEDAD DE ESCRITORES Y ARTISTAS MEXICANOS A FANY ANITUA, CON MOTIVO DE SU PROXIMO VIAJE A EUROPA.

vi
 Radio in the living room of a house, Russell, 1903-1986, Photographer. Library of Congress, USA.

vii
 Publicity for presentations of opera in the city of Mexico in *El Demócrata*, 1923. Particular collection.

56

NUMERO DE REGISTRO

HABIENDO CELEBRADO DIGNAMENTE LAS FIESTAS PATRIAS, INAUGURANDO CON TODO EXITO SU ESTACION CENTRAL DIFUSORA DE RADIOTELEFONIA,

EL BUEN TONO, S. A.

PONE A LA DISPOSICION DE SUS FAVORECEDORES LOS SIGUIENTES APARATOS Y ACCESORIOS QUE SE PUEDEN CONSEGUIR CON EL NUMERO DE PLANILLAS DE REGISTROS NO. 12 QUE SE INDICAN

Receptores de Galena "Titile Gem", con audifono sencillo. 25 planillas.	Audifonos dobles. 14 planillas
Receptores de Galena "Ritter Set", con audifono sencillo. 25 planillas.	Audifonos sencillos. 9 planillas
Receptores de su tubo (sin el tubo). 20 planillas.	Baterias francesas de 11 1/2 volt. . . 3 planillas
Bulbo para el anterior receptor. . . . 20 planillas.	Baterias francesas de 22 1/2 volt. . 14 planillas
	Antenas. 5 planillas
	Bolsa de 100 ptes. de alambre de co- bre, para antena. 2 planillas

ADQUIERA SIN GASTO SU APARATO RECEPTOR, FUMANDO:

Número 12, Elegantes, Primores, Gardenias

Chaikovsky y Rimski-Korsakov. Hacia el cierre de su temporada –sólo estuvo abierta entre julio y agosto–, interpretaron *Tosca* y *Carmen*. Las crónicas no nos permiten saber si el público respondió a las convocatorias de esas funciones que, sin duda, no son parte del canon operístico (salvo las dos últimas). Podríamos especular que, debido a eso, fue corta su temporada. Una investigación más amplia podrá dilucidar más al respecto. Meses adelante, en octubre, la Compañía de Ópera italiana de Silingardi, un tenor que se había presentado a fines del siglo XIX en México y ahora regresaba como empresario, presentó una temporada que terminó a inicios de diciembre e incluyó los títulos más conocidos de ese arte lírico: *Aída*, *Bohemia*, *Tosca* y *Rigoletto*, entre otras.

Sólo cuatro meses (de julio a agosto y en octubre y diciembre) hubo ópera en la capital mexicana. Si bien hacia julio se dio una iniciativa de Ignacio Sotomayor y Alfredo Graziani para formar una “Compañía Nacional de Ópera” (no confundir con la que existe hoy en día y fue creada a partir de la fundación del Instituto

Nacional de Bellas Artes en 1948). Esta empresa inició temporada en enero de 1924, en el Teatro Hidalgo de la calle de Regina que sería remodelado y tomaría el nombre de Teatro de la Ópera.

Durante todo 1923 la dupla Casa del Radio-*El Universal* encabezó desde sus instalaciones una serie de transmisiones de conciertos en vivo con interpretaciones de arias de ópera con cantantes mexicanos. Después de las declaraciones de la soprano Matzenauer, ¿qué músico nacional no querría ir a cantar a una cabina? Así comenzaron varios conciertos semanales, en los que se escucharon, acompañadas sólo del piano, una gran variedad de obras: un aria de *Tosca* por la soprano María Teresa Rayón; arias de las óperas *Citlali* y *Los mineros* del mexicano José F. Vásquez cantadas por Adela Reyes; al barítono David Silva –luego sería un célebre actor del cine mexicano– quien interpretó fragmentos de ópera que no fueron registrados en el periódico; el compositor Alfonso Esparza Oteo –uno de los grandes autores de música popular– que estrenó varias de sus composiciones al piano, así como canciones de Manuel M. Ponce.

viii

Propaganda para adquirir aparatos de Radiotelefonía El Buen Tono, en *El Demócrata*, 28 de septiembre de 1923. Colección particular.

ix

Publicidad de la "Estación central difusora de radiotelefonía El Buen Tono", en *El Demócrata*, 20 de septiembre de 1923. Colección particular.

x

Radio con adornos. Lee, Russell, 1903-1986, Fotografo. Library of Congress, EUA.



Durante todo 1923, la dupla Casa del Radio-El Universal encabezó desde sus instalaciones una serie de transmisiones de conciertos en vivo.

La radio se transformó en uno de los vehículos de difusión de la ópera y que hasta en la actualidad permanece, como la estación Opus 94 que transmite funciones de la ópera de Nueva York. Si bien mantuvo su presencia en las salas teatrales –con sus problemas y precios altos–, la radio daba la oportunidad de escuchar ópera gratis y en la sala de cualquier casa. Ya no era necesario comprar un piano de 600 pesos y practicar horas y horas en casa.



Con 16 pesos bastaba para escuchar el arte operístico. Las señoritas no debían aprender difíciles piezas para piano y desarrollar sus habilidades de canto. Bastaba encender el aparato para escuchar a los célebres cantantes internacionales así como también a los nacionales. Es posible que en esta época comenzara también un cambio en las prácticas musicales.

Época de cambios, sin duda. Sin embargo, la ópera siguió estando presente.

PARA SABER MÁS

MAYA ALCÁNTARA, ÁUREA, “La ópera queda relegada con Vasconcelos”, *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, núm. 60, 2023, en <https://cutt.ly/swOPuSPg>

MEJÍA BARQUERA, FERNANDO, “Historia mínima de la radio mexicana (1920-1996)”, *Revista de Comunicación y Cultura*, 2007), en <https://cutt.ly/1wOPippx>

VASCONCELOS, JOSÉ, *El Desastre*, prólogo de Luis González y González, México, Trillas, 1998.

Escuchar la Grabación histórica de la soprano María Jeritza con el aria “Vissi d’arte” de la ópera *Tosca* de Puccini. Disponible en <https://cutt.ly/RwOPYqgu>

ÚRSULA VIRIDIANA CÓRDOVA MORALES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA

58

Tatiana Clouthier Carrillo
BIOGRAFÍA EN TRES ACTOS

La exlegisladora sinaloense que tuviera roles políticos destacados junto a Andrés Manuel López Obrador, da cuenta de sus vivencias familiares y la influencia de sus padres. Ella, Leticia Carrillo, como la mujer que crío a once hijos, al servicio de los demás; él, Manuel Maquío Clouthier, como el empresario, líder social y dirigente político que la introdujo en el compromiso ciudadano.

Tatiana Clouthier Carrillo no sabe con exactitud a quién siguió más en el camino de su vida, si a su padre o a su madre. Aprendió de cada uno distintas enseñanzas, desde el consciente y el inconsciente. Las ha llevado consigo hasta los últimos tiempos de su vida presente. Amor a la patria, al servicio, a la comida, a cocinar, a ser ciudadana de tiempo completo. ¿A quién siguió Tatiana Clouthier Carrillo en lo simbólico, en los significados y caminos de su vida política?

Siguiendo la corriente narrativa de la historia, Ivan Jablonka nos pregunta: “¿Podemos imaginar textos que sean a la vez historia y literatura?”. Imaginemos escenarios y personajes de la vida misma, hombres y mujeres actuantes que van dejando una estela de luz y sombras, claroscurros de herencia simbólica, huellas en su paso existencial en este mundo. Cobijados por nuestros ancestros. En toda historia, hay una trama principal, la de Tatiana Clouthier Carrillo y su presencia en el proyecto lópezobradorista, acciones y cosmovisión política, así como su pasado de infancia y juventud arraigado a la enseñanzas y/o aprendizajes de sus padres, Manuel y Leticia.

Querido lector los diálogos de Tatiana Clouthier y otros personajes son retomados de entrevistas, escritos, testimonios, declaraciones y frases reales expresadas por ellos mismos.



PRIMER ACTO

Primera Escena

“El aparente último out”

Personajes: *Historiadora (narradora), Andrés Manuel López Obrador y Tatiana Clouthier*

Historiadora: Nos encontramos en el día 6 de octubre del 2022, cuatro años después de la llegada de Andrés Manuel López Obrador a la presidencia de la república, cuatro años después de la famosa y exitosa campaña electoral que coordinó Tatiana Clouthier. Estamos en la tribuna de la *Mañanera*, en el acto de su renuncia a la secretaría de Economía.

Andrés Manuel López Obrador: “Informarles que recibí un escrito de Tatiana en donde me comunica que desea retirarse del gobierno, no así de la lucha por la transformación del país y respetamos su decisión. Insistimos para que se quedara pero es una mujer con convicciones, con criterio, y ha tomado esta decisión de dejar la secretaría de Economía.”

Tatiana Clouthier: “Estimado presidente, aprovecho esta nota para agradecer la oportunidad que me has dado de caminar contigo a favor de la cuarta transformación. Si hago un símil con el beisbol, me tocó ser invitada a jugar en las ligas mayores, conocer al país, representarlo, jugar en distintas posiciones, sudando la camiseta al mil y nunca dejar de hacer lo que me correspondía con tal de meter una carrera a favor de México. La misma dinámica ha sido en la 57 entrada, que me tocó jugar al lado del liderazgo tuyo desde la campaña, y ahora como presidente de este hermoso país, y no obstante, uno debe saber, como en el juego, cuándo retirarse...”

“Me paso a la porra” (con emotividad), “desde donde seguiré con ánimo al equipo, o como decimos desde el espacio público a ser una más que trabaja por la patria (la voz se entrecorta) ya que la revolución de las conciencias no permite... tiempo... (se toca con la mano izquierda el pecho, el corazón por un instante. La emoción es fuerte, va y viene) dejar de involucrarnos en el quehacer (vuelve la emotividad) del país, quisiera decir mucho más pero lo único que sale de mi boca y de mi corazón es gracias (y volteo a decírselo al presidente que se encuentra en la parte de atrás de la tribuna)”.

Historiadora (narradora): Continúa el discurso unos momentos más y lo cierra acercándose a López Obrador, su mano en el corazón por un instante, en señal de gratitud que viene del espíritu, se acerca más para darle un abrazo sentido, él aplaude, le permite el abrazo, más no pierde su postura contenida, firme, quizá su postura institucional, quizá la investidura...y con una sonrisa continúa el acto.

SEGUNDO ACTO: ARGUMENTO

Esta parte se compone de situaciones relativas a la infancia, juventud y momentos de la vida de Tatiana con su familia, con su madre, padre y las enseñanzas de estos con respecto a la política y a la vida en general.

Primera Escena

“La vida en casa, los orígenes del todo”

Personajes: *Tatiana Clouthier, Historiadora (narradora).*

Historiadora: Tatiana nos transporta a través del relato a su vida familiar, a parte de su niñez y juventud. Nos invita al pasado de su casa de nacimiento. A los once hijos que fueron, a los viajes en carretera, a los secretos entre hermanas. Y como una especie de reflejo natural de comparación ha provocado que piense en mi infancia. Cuyos recuerdos o no recuerdos me siguen hasta nuestros días, consciente o inconscientemente. Tatiana entra en escena.

Tatiana Clouthier: “Las idas a la playa, a Altata, eran toda una osadía y el lugar donde sucedieron muchas de las historias familiares. Maquío nos invitaba a ir a “aventuras en Birmania”, lo cual significaba que había que estar

“Me toco jugar al lado del liderazgo tuyo desde la campaña, y ahora como presidente de este hermoso país, y no obstante uno debe saber, como en el juego, cuándo retirarse”.

preparados para atascarse, sacar el carro y enlodarse o disfrutar del baño del mar o cualquier otra locura que en ese momento le cruzara por la mente... En Altata pasamos la mayoría de las vacaciones de Semana Santa y ahí se cocinaron algunas de sus comidas preferidas: paella, sopa de almejas estilo bostoniano o el cochi (marrano en Sinaloa) a las brasas bañado en ajo. ¡Qué ricura!

“La familia Clouthier Carrillo no siempre vivió en la casa donde murió Maquío, pero sí desde mi nacimiento en 1964. Evidentemente, en aquellos años la casa no era para tantos hijos, por lo cual se fue ajustando según las nuevas necesidades... las mujeres teníamos la vida en el baño.... era enorme, contaba con dos excusados, dos lavamanos, una regadera-tina y un clóset. Ahí se dieron las pláticas más divertidas entre hermanas y amigas... Era como el lugar de los secretos”.

Fragmento de la **Segunda Escena**, mismo acto. “El espejo y su madre”

Personajes: *Historiadora (narradora), Elisa Alanís, Tatiana Clouthier e Historiadora (entrevistadora).*

En uno de los 23 pisos del edificio de la secretaría de Economía se encuentran Tatiana Clouthier y Elisa Alanís, periodista y conductora de Milenio Televisión. Las rodea una vista panorámica de la ciudad de México. Casi desde los primeros momentos de la entrevista, Elisa evoca a los padres de Tatiana. Le pregunta cómo se llamaba su madre. Leticia, responde Tatiana, agregando que significa Alegría. ¿Era alegre? pregunta Elisa, y Tatiana responde que la alegría se traducían en el servicio.

Tatiana Clouthier: “Cada quien vive a la madre o al padre desde el espacio dónde lo vive... en-



ii
Tatiana Clouthier de niña, Imagen tomada del Facebook oficial de Tatiana Clouthier.

iii
Tatiana Clouthier con su padre. Imagen tomada del Facebook oficial de Tatiana Clouthier.

“Cuando muere mi papá descubrí que era una mujer mucho más fuerte de lo que todos pensamos, con una visión impresionante”.



iv

Tatiana Clouthier con su hermano Manuel. Imagen tomada del Facebook oficial de Tatiana Clouthier.

v

Tatiana Clouthier en la Cámara de Diputados, 2020. Imagen tomada del Facebook oficial de Tatiana Clouthier.

tonces no es el mismo padre para todos, aunque hay esencias generales...era una mujer con una sonrisa muy bella, era una mujer, que buscaba la mejor cara de las cosas, agradecida y extremadamente servicial”.

Elisa Alanís: “Oye, y hace un momento, estabas viéndote en el espejo (entre sonrisas lo expresa), y comentaste aquí a los presentes que viste a tu mami”.

Tatiana Clouthier: “Te voy a decir...entré al baño ahorita y salí... aquí a la entrevista, y de repente cuando me vi en el espejo para medio acomodarme el pelo, lo que fuera, dije ¡ay caray!, mi mamá está en el espejo, y me llamó mucho la atención porque no era así o cómo vas cambiando a lo largo de la vida. Cuando era yo más niña, cuando era niña y cuando fui adolescente tuve un parecido mucho más a la familia de mi papá, y este poco a poco he ido sufriendo esta transformación si así se puede ir diciendo, de alguna manera, aunque en color mi mamá era de ojos oscuros y era de pelo castaño...era, a lo mejor puedo decir, ella más bonita”.

Historiadora (entrevistadora): Es el 6 de junio del 2023, me encuentro frente a Tatiana Clouthier...en una videollamada, hablamos sobre su madre. ¿Me gustaría si pudiéramos ahondar un poco más en el cómo era su mamá, en esencia y personalidad, si nos comparte algún recuerdo

para imaginarnos cómo era ella, a lo que Tatiana indica, corrige, puntualiza, significa, “Como lo vivió Tatiana” (lo expresa con una sonrisa en el rostro).

Tatiana Clouthier: “Primero que nada, yo les digo que conocí a dos Leticias, una antes de la muerte de mi padre y otra después, y considero que el tamaño de mi padre, físicamente, y también en carácter público, en vida pública, a lo mejor no permitía, o no permitió, ver quién era. O a la que descubrí después, puedo decir que era una mujer de toda la vida con un corazón enorme, y con una capacidad de servicio inimaginable. En casa aprendimos el servicio a partir de ella, una mujer que se quitaba el pan de la boca para darle al otro, al otro me refiero desde los hijos, obviamente, hasta al otro...por otro lado dar la vida a once hijos no creo que sea algo tan usual, no es ni bueno ni malo, simplemente lo expongo como tal y eso habla de la capacidad de dar... por otro lado era una mujer de educación tradicional (cierra sus ojos), que se ajustó a las necesidades de los hijos y las hijas, a que me refiero somos 11 y de los 11, todos totalmente diferentes, demandantes, y con una capacidad de buscar innovar en nuestras vidas... y ella siempre se ajustó y estuvo a la altura de nuestras circunstancias. Me apoyó en la candidatura independiente, apoyó a Manuel (Clouthier Carrillo) en la suya, me apoyó cuando me fui a apoyar al hoy presidente de la República, estuvo metida,... a pesar de

militar en el PAN, es decir, ...se abrió a apoyar a los hijos... no sé cómo lo vivió, no sé cómo lo sufrió, lo padeció... más siempre estuvo ahí para apoyarnos en nuestras aventuras personales y profesionales, y, por otro lado, cuando muere mi papá descubrí que era una mujer mucho más fuerte de lo que todos pensamos, con una visión impresionante”.

Historiadora (narradora): Le aprendió a su madre el servicio a los demás, el amor a las flores, al cocinar como un acto de amor hacia los otros. Tatiana, cuando evoca a su madre, le da una cualidad esencial que en política es el servicio.

Fragmento de la Tercera Escena

“El legado de su padre, primera parte”

Argumento de la escena: En esta escena de ficción, cuatro personajes de distintos ámbitos se reúnen para entrevistar a Tatiana Clouthier. Estos son Elisa Alanís, Nayo Escobar, Mario Villagrán y la historiadora. Aunque las entrevistas reales ocurrieron en distintas temporalidades, y de manera independiente, la ficción estriba en imaginar que los cuatro se reúnen para conocer a Tatiana Clouthier. El escenario será un jardín, una mesa amplia y cinco cafés.

Historiadora (narradora): En la charla, tanto Elisa como Nayo intentan comprender las motivaciones que llevaron a Tatiana Clouthier a dedicarse a la política. Ante los cuestionamientos, Tatiana confiesa a Nayo que al acercarse su padre a la política nacional e ingresar al PAN, y también cuando le acompañaba a involucrarse con la comunidad en protestas sociales ante la falta de luz o teléfono, en la catedral de Culiacán, la llevaron a desarrollar un activismo ciudadano.



Tatiana Clouthier: “Los domingos que íbamos a comer, luego nos llevaba a pasear y le decíamos, papá, qué andamos haciendo, andábamos por colonias populares, y dijo, conociendo. Y se metió a trabajar en caminos vecinales para poder hacer que se juntaran los empresarios de allá, y poder mejorar los caminos para los ranchos, para las comunidades. Puso escuelas, tenía concesión de la Ford... siempre un hombre mortificado por mejorar el estado de las cosas donde estábamos... nos enseñaron a ir al campo a servir también para ir a enseñar lo que nosotros sabíamos hacer, nos prepararon para hacer la primera comunión con los trabajadores del campo... , te voy dibujando que fui creciendo siempre como en el mundo de poder entender, y poder ser un puente entre quienes les va mejor en la vida y quienes tenían mayores necesidades. Y yo creo que fui desarrollando la posibilidad y la habilidad de ser puente”.

Mi padre siempre intentó que tuviéramos todo el panorama; que fuéramos a escuela pública para entender nuestros privilegios y la realidad del otro; que viviéramos entre el campo y la ciudad; que pudiéramos cruzar de un mundo a otro, y es lo más bello que me pudo pasar.

Cuarta Escena

“El legado de su padre, segunda parte”.

“Maquío a través de la mirada de Tatiana Clouthier”

Tatiana Clouthier: “Me dedico a hacer una de las grandes cosas que Maquío me enseñó. Me dedico a lo que yo le llamo ser ciudadana de tiempo completo... Maquío nos decía una y otra vez, y esto está escrito en sus libros, no es lo que yo digo ... sino que estas eran palabras muy claras de Maquío, hablaba de la necesidad de pasar de ser habitantes a convertirnos en ciudadanos. Él decía que el habitante era aquella persona que nace, crece y muere sin haber influido en la sociedad en la cual vive, o en la comunidad en la que vive.

“Voy a leerles algo...un poema que le encantaba recitar, lo leía, y lo leía y lo recitaba una y otra vez, después de las campañas políticas:

Vi huir a mis amigos; y al mirarlos,
el infinito bien de conocerlos,
me redimió de la necesidad de amarlos.
Vi avasallados mis bienes y riquezas,
por quienes más debieron defenderlos
pero comprendí al dejar de poseerlos,
el bien de no necesitarlos.

Bienes, poder, vanidad y oropel...
 todo con el ayer se ha ido. Pero me quedo
 con mi hogar immaculó,
 mi fe en mi honor, como supremo báculo.
 Por no claudicar nada, nada he perdido”.

TERCER ACTO

Segunda Escena

“Diálogos de investigación”

Personajes: *Historiadora (narradora), Tatiana Clouthier, (Historiadora entrevistadora)*

Historiadora (entrevistadora): Es el martes 6 de junio del 2023, me encuentro frente a Tatiana Clouthier...he seguido durante varios años su comunicación política, en medios de comunicación tradicionales y en redes sociales. En ellos he podido ver o conocer más de su identidad personal. Le pregunto sobre su familia, su vida, su práctica política, sus padres, sobre si tiene una influencia religiosa o de creencias espirituales en su accionar en el mundo. En un momento expresa que es creyente de un poder superior. Después volvemos a sus padres y le cuestiono, ¿a quién siguió más, a su mamá o a su papá?

Tatiana Clouthier: “La verdad no lo sé, y puedo hablar cómo, por momentos, tomaba una cosa de uno y de otro, ¿no?, la parte atrevida, del deporte, la parte de decir lo que



pensaba es de mi padre, la parte del servicio, la parte de crecer el corazón es de mi madre... no sé...” (sonríe).

Historiadora (entrevistadora): Más allá de sus padres, ¿cuál es el legado en su sello auténtico, en lo que Tatiana hace todos los días? ¿cuál es su cualidad propia?

Tatiana Clouthier: (Piensa un poco). “Yo creo que la autenticidad”.

Historiadora (narradora): Tatiana Clouthier Carrillo ha construido un legado propio con un sello de autenticidad personal, combinando la herencia simbólica de las enseñanzas que recibió de su padre y madre. Podemos verla en sus redes sociales siendo ciudadana de tiempo completo, apoyando diversas causas, siendo puente con distintas causas sociales. Con el Estado o sin él, crea caminos, puentes, posibilidades en la acción de impulsar al sujeto individual y social en sus proyectos, deseos y sueños profesionales, personales y materiales.



vi

Tatiana Clouthier en la Cámara de Diputados, 2020. Imagen tomada del Facebook oficial de Tatiana Clouthier.

vii

Tatiana Clouthier en la tribuna de la Cámara de Diputados, 2019. Imagen tomada del Facebook oficial de Tatiana Clouthier.

viii

Tatiana Clouthier a lado de un busto de su padre, Manuel Clouthier en el Complejo Cultural Los Pinos, 2019. Imagen tomada del Facebook oficial de Tatiana Clouthier.

“Mi padre siempre intentó que tuviéramos todo el panorama; que fuéramos a escuela pública para entender nuestros privilegios y la realidad del otro; que viviéramos entre el campo y la ciudad; que pudiéramos cruzar de un mundo a otro”.

65

Tercera Escena

El desenlace

“Confesiones de una historiadora”

Reflexión final sobre Tatiana Clouthier, entre confesiones e interpretaciones.

Personajes: *Historiadora (narradora)*, *Historiadora (en el papel de investigadora)*.

Historiadora (narradora): La historiadora (investigadora) entra al escenario, hay una amplitud en el espacio físico, no hay nada a su alrededor más que su propia existencia material y espiritual, se sienta en el centro para poder observar mejor la nada y el todo, la acompañan las ideas, las emociones y sus recuerdos.

Historiadora (investigadora): Jordi Canal, Jeblonka, Traverso, Delaunoy, promueven la perspectiva narrativa de la historia, imaginarnos que somos los otros por medio de personajes con sus escenarios, siendo la forma más justa que existe para entenderlos. Pensemos como Martha C. Nussbaum en justicia poética: invariablemente, al humanizar a los sujetos de la ciencia como personajes de la literatura, las emociones aparecen, complejizamos sus dimensiones y sus *yo*es en términos freudianos y entonces la magia ocurre, pues los comprendemos mejor.



He de confesar que, al escribir sobre los padres de Tatiana y sus vivencias, de manera inconsciente brotaban pensamientos sobre mis propios padres y nuestras vivencias. A veces aparecían de forma tranquila, de manera suave, sutil, como preguntas inocentes, que van como humo subiendo del inconsciente al consciente. Al ver su dinámica familiar me preguntaba cómo había sido la mía, mis juegos con mis hermanos, las comidas con mis padres, sus enseñanzas. A veces surgían desde los sueños o la evocación casi mágica de volver a revivir una emoción vinculada a un espacio o a un recuerdo, la casa de mis padres cuando todos vivíamos ahí. He tenido varios sueños desconcertantes que representan el pasado y movimientos convulsos de mi interior.

Para finalizar quisiera decir cuanta razón tiene Francois Dosse, en el sentido de que al que pretende ser biógrafo, ha caído en un engaño; necesito más tiempo, más fuentes, más y más para conocer realmente al otro, pero solo nos sumergimos cada vez más en el espejismo oceánico del yo en el otro, y cuando creemos que estamos acercándonos a conocerlo profundamente, surgen más ideas, más visiones, más fuentes, que nos hacen perdernos en el espejismo de que algún día capturaremos al otro en el papel para la posteridad, en el cómo fue, en el cómo ha sido... ¡Ardua tarea el crear al otro en su veracidad y en todas sus dimensiones!... Creo, coincido, es imposible.

PARA SABER MÁS

CLOUTHIER, TATIANA, *Juntos hicimos historia*, México, Grijalbo, 2019.

CÓRDOVA MORALES, ÚRSULA VIRIDIANA, *Tatiana Clouthier Carrillo. Una biografía política en tres actos*, escrita en forma de guion teatral, en Jordi Canal y Eduardo Frías, *Sinaloenses eminentes: ensayos biográficos*, en prensa.

JABLONKA, IVÁN, *La historia de los abuelos que no tuve*, España, Anagrama, 2022.

DEL MOLINO, SERGIO, *Un tal González*, Barcelona, Penguin Random House, 2022.

CARLOS MALTÉS GONZÁLEZ
INSTITUTO MORA

Una expedición tras las huellas de Hernán Cortés



2

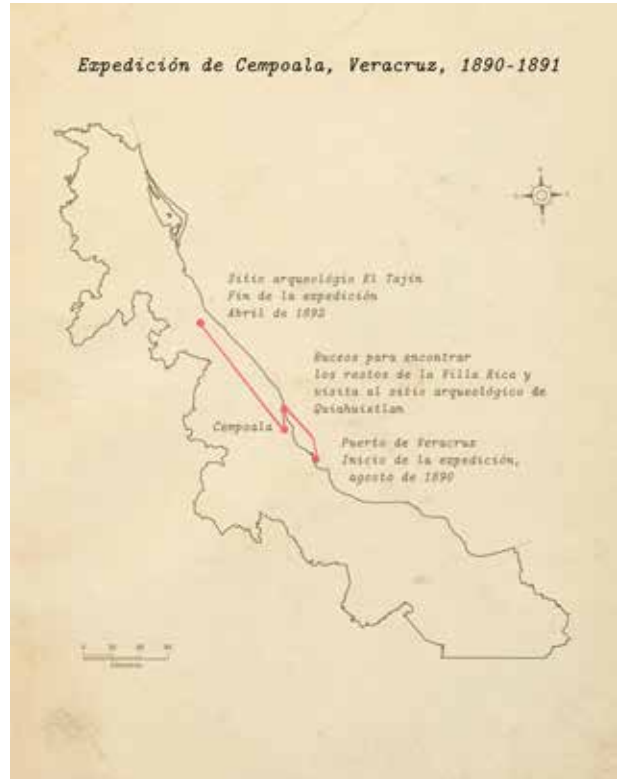
Francisco del Paso y Troncoso documentó y fotografió en 1890 la antigua Cempoala, en Veracruz, el primer asentamiento descubierto por el conquistador español cuatro siglos antes. Fue una expedición fructífera que incluyó otras zonas selváticas y que sirvió al historiador y explorador para demostrar que se podía hacer arqueología de campo.

67

En 1890, un momento en el que la arqueología era concebida como una aventura, ligada a antiguas y misteriosas ruinas y civilizaciones devoradas por la selva, la Expedición Científica de Cempoala se planteó después de la invitación que le hiciera el gobierno español al de México para participar en la gran Exposición Histórico-Americana, que se realizaría en octubre de 1892 en Madrid, para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América. El principal objetivo fue el de recopilar la mayor cantidad posible de materiales arqueológicos para ser presentados en la exposición. Para esto se comisionó al médico veracruzano Francisco del Paso y Troncoso (Veracruz, 1842-Florencia, 1916), egresado de la Escuela Nacional de Medicina en donde se tituló con un trabajo acerca de la historia de esa disciplina en México, profesor de náhuatl en la Escuela Nacional Preparatoria y director del Museo Nacional desde 1889.

Del Paso y Troncoso vio en esta expedición la oportunidad de realizar una investigación histórico-arqueológica en su estado natal para, en primer lugar, explorar el primer asentamiento fundado por Hernán Cortés en 1519, la primera Villa Rica. En segundo término, estaba el de realizar excavaciones arqueológicas en la antigua Cempoala, en el poblado llamado El Agoñadero, sitio fundamental para la historia de la conquista de México, ya que se trataba del primer asentamiento descubierto por Cortés, que sería descubierto por segunda vez por Del Paso y Troncoso. Asimismo, era la oportunidad para demostrarle a la comunidad académica que podía realizar arqueología de campo y no únicamente dedicarse a la investigación documental o de gabinete.

Así, los miembros de la expedición de Cempoala zarparon de Veracruz el 22 de agosto de 1890 a bordo del



cañonero de guerra Independencia. En el barco viajaban, junto con el director del Museo Nacional, los oficiales Romero y Castillo, el fotógrafo Rafael García y ocho zapadores, los cuales posteriormente serían aumentados a 40.

Del Paso y Troncoso encontró el asentamiento arqueológico de Villa Rica en las inmediaciones del Peñón de Bernal, realizando buceos y recuperando materiales coloniales tales como monedas, cuchillos, etc. En las fotos con las que se cuenta sobre la expedición se ve al buzo entrando y saliendo del agua. Las labores arqueológicas

i
Desembarque en Villa Rica, núm. 2, 1892, inv. 418718, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

ii
Mapa que muestra la expedición a Cempoala de Francisco del Paso y Troncoso, 1890-1891. Creación del autor.



Del Paso y Troncoso se enfrentó a las inclemencias de la lluvia y de las condiciones naturales en general, en medio de la selva costera de Veracruz, con altísimos niveles de humedad. Esta situación dificultó el registro fotográfico.

subacuáticas debieron de ser muy complicadas, en una época en la que se buceaba con escafandras conectadas por una manguera a la superficie, por la cual se le bombeaba oxígeno al buzo.

En El Agoñadero, tras realizar los primeros recorridos y la limpieza de los antiguos edificios de la ciudad abandonada, Del Paso y Troncoso determinó que efectivamente el sitio arqueológico se trataba de la Cempoala histórica.

El 12 de septiembre de 1890, en plena temporada de lluvias, Del Paso y Troncoso escribía una carta a manera de informe, al secretario de Justicia del gobierno porfiriano, licenciado Joaquín Baranda, en la que narraba:

La exploración de esta ciudad, famosa en la historia, ha rendido brillante resultado. La población totonaca que hace cerca de 400 años quedó abandonada y estaba cubierta ya de vegetación tropical, va saliendo como por encanto de su letargo

secular y se nos presenta espléndida, majestuosa, imponente, revelándonos cuán superior debía ser la metrópoli del imperio azteca, cuando la capital de una provincia tenía proporciones tan grandiosas.

Más adelante agregaba:

He organizado dos cuadrillas de trabajadores, una exploradora que va descubriendo monumentos y otra de roza y que los limpia, hace desmontes alrededor y abre brecha de unos a otros; los zapadores que se han conducido admirablemente en marchas y desmontes, están en la segunda cuadrilla y servirán después para las excavaciones. Los ingenieros Romero y Castillo trabajando con ardor juvenil, forman el croquis, y el fotógrafo García saca vistas de los monumentos. La estación es mala, pero sufrimos con bue-

na voluntad sus penalidades por tratarse de obra tan patriótica.

Así, durante la expedición, Paso y Troncoso se enfrentó a las inclemencias de la lluvia y de las condiciones naturales en general, en medio de la selva costera de Veracruz, con altísimos niveles de humedad. Esta situación dificultó el registro fotográfico al tener el fotógrafo que batallar con la lluvia y con las placas de vidrio de gran tamaño, la incomodidad de la cámara, la dificultad para tener condiciones luminosas aceptables debajo de los árboles y un sinnúmero de contingencias que Rafael García logró sortear. No olvidemos que la fotografía era una labor mucho más compleja y pesada, literalmente, de lo que es hoy en día.

Sin embargo, y a pesar de las dificultades, las labores de excavación en Cempoala comenzaron en septiembre y se veía un panorama alentador en cuanto a los hallazgos, ya conociendo que se trataba de un sitio de dimensiones monumentales: “Para no perder el tiempo, he dispuesto que comiencen las excavaciones, iniciándolas en la meseta de una de las pirámides almenadas con éxito tal, que al descubrir el hormigón del terrado hallamos escalones, entradas de puertas y una abertura rectangular en el piso”.

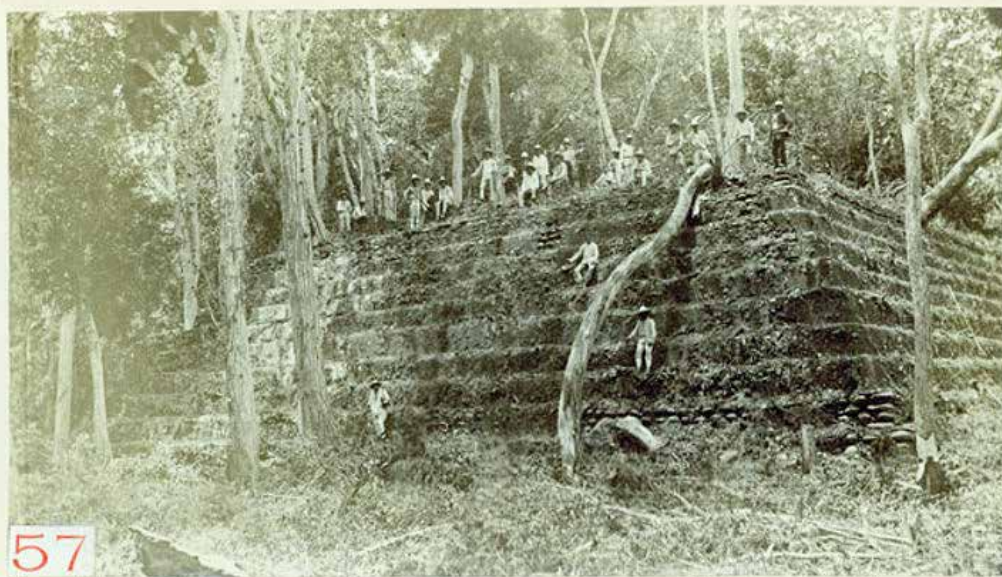
iii

Templo de las Caritas, núm. 38, 1892, inv. 418716, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

iv

Templo de las Caritas, núm. 39, 1892, inv. 418715, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.





57

Expedición de Cempoala.

Templo mayor (Ángulo NE).



65

Expedición de Cempoala.

— (Avanzados los trabajos)— Templo de las Chimeneas (Fachada W).

v

Templo mayor, ángulo NE, trabajadores pasando, núm. 57, 1892, inv. 418991, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

vi

Templo de Las Chimeneas, lado oeste, núm. 65, 1892, inv. 418909, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

vii

Templo Mayor, muro W y gran Templo adyacente, núm. 85, 1892, inv. 419191, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.



Las fotografías, a manera de narrativa visual de la expedición, ayudan a descifrar cómo se realizaron los trabajos arqueológicos tal cual relato de aventuras.

En abril de 1891 las excavaciones en Cempoala terminaron y Del Paso y Troncoso consideró conveniente realizar visitas y registrar fotográficamente otros sitios de la región, tales como Quiahuiztlan y El Tajín.

Las notas de Del Paso y Troncoso, reunidas y ordenadas por el historiador Jesús Galindo y Villa, fueron publicadas 20 años después de concluida la expedición y hasta donde sabemos Francisco del Paso y Troncoso nunca escribió sobre los resultados de su experimento histórico-arqueológico en Cempoala.

El registro visual de la expedición consistió en la toma de fotografías, de las cuales actualmente se conocen 124 negativos que se conservan en la Fototeca Nacional y 30 dibujos basados en las mismas por parte del célebre artista plástico José María Velasco, algunos de los cuales fueron presentados en Madrid en 1892 y 14 se publicaron posteriormente en los Anales del Museo Nacional.

LAS FOTOGRAFÍAS DE RAFAEL GARCÍA

Las fotografías de Rafael García son negativos y positivos en albúmina en tamaño de 6x8 pulgadas, de una gran calidad técnica, conservadas actualmente en la Fonoteca Nacional, en la cual durante muchos años estuvieron adjudicadas erróneamente al fotógrafo italo-alemán Teoberto Maler. En la mayoría de las imágenes aparecen los trabajadores, los zapadores del ejército, realizando sus labores: el buzo entra y sale del agua, los trabajadores usan sus herramientas, picos, palas, hachas y machetes, etc. Cierta rigidez en los cuerpos de los fotografiados, que en la mayoría de los casos están posando y viendo a la cámara, denotan la preparación de las escenas.

En muchas de las imágenes vemos a Francisco del Paso y Troncoso, distinguible por su indumentaria de explorador porfiriano, tam-

bién posando. Es probable que la lentitud del proceso de toma de la imagen les haya dado tiempo de posar y de acomodarse. En cualquier caso, es evidente que no se trató de improvisar, sino de que las tomas fueran cuidadosamente planeadas.

Los edificios se nos presentan antes y después de ser excavados, así como durante el proceso de desmonte. Hay una preocupación por registrar que el trabajo se hizo de manera correcta para los usos de la época, mostrándonos el estado de ruina de los edificios y la manera en que fueron limpiados y excavados. En otras imágenes se ven hallazgos tales como los

se descubrió por completo se ha visto ser muy semejante al que vulgarmente se conoce con el nombre de Chac Mool y que en nuestro museo se conserva. Por ser deleznable la materia de que está formado, considero muy difícil su transporte, pero voy a mandar hacer copia fotográfica, que no se ha podido sacar porque hace dos días tenemos temporal que ha interrumpido el trabajo.

Como podemos ver en la carta, Del Paso y Troncoso concibe a la fotografía como un importante medio para el registro, especialmente



No existe un texto escrito por Del Paso y Troncoso en el que se describan los resultados y vicisitudes del proyecto.

casos de la escultura del Chac Mool, así como fragmentos de ollas y diversas vasijas.

El caso del Chac Mool merece una mención aparte porque conocemos de primera mano las razones que llevaron a Del Paso y Troncoso a registrar fotográficamente esta escultura:

Apareció la cabeza de un ídolo que estaba enterrado debajo del piso, y que cuando

ante la inminente desaparición de la escultura, lo que efectivamente sucedió en algún punto del trayecto de Cempoala a la ciudad de México, al Museo Nacional. Para ese entonces, y prácticamente desde su invención y hasta la actualidad, la fotografía se convirtió en una valiosa herramienta para el registro arqueológico y para la conservación de materiales antiguos. Si no fuera por la referida imagen, hoy en día no conoceríamos la escultura.

Otras fotografías muestran el paisaje del lugar, la playa, el río Actopan, el río Chachalacas, algunos poblados o rancherías, así como algunos grupos de totonacos habitantes de la zona. Observamos a la vegetación cerrada rodeando a los edificios y a los personajes, casi comiéndoselos. También hay retratos de grupo de los zapadores del ejército con sus uniformes.

dablemente, es Del Paso y Troncoso, presente en muchas de las imágenes, posando siempre como el explorador-arqueólogo tal como el mismo se concebía. El segundo protagonista es la expedición misma, la lucha contra los elementos naturales, la manera de viajar hasta llegar al sitio, cómo se realizaron los trabajos, la organización de los trabajadores, los hallazgos y el arqueólogo como el jefe. En este sentido, me parece que, si bien no existe un texto escrito por Del Paso y Troncoso en el que se describan los resultados y vicisitudes del proyecto, más que un par de cartas dirigidas al secretario de Justicia de la época, las fotografías, a manera de narrativa visual de la expedición, ayudan a descifrar cómo se realizaron los trabajos arqueológicos tal cual relato de aventuras en un momento

73

LA ARQUEOLOGÍA

Hay dos protagonistas en el registro que hizo el fotógrafo García de la expedición de Cempoala. El primero, indu-



Sistema de los Paredones, fondo del templo del Saaj.



70

Expedición de Cempoala.

Templo de las Chimeneas - Lagartija

viii

Glorieta de Las Chimeneas, núm. 68, 1892, inv. 418906, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

ix

Sistema de los paredones, núm. 89, 1892, inv. 41884, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

x

Templo de Las Chimeneas, lagartija, núm. 70, 1892, inv. 418904, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

en el que la naciente disciplina luchaba para abrirse paso más allá de las luchas de poder del porfiriato, logrando su institucionalización con la creación de la Inspección Nacional de Monumentos Arqueológicos comandada por el ingeniero civil Leopoldo Batres y los cursos e investigaciones del Museo Nacional sobre el pasado prehispánico, bajo el mando de Del Paso y Troncoso. Institucionalización que respondió a un discurso político-científico en el que la arqueología y la representación visual del pasado serían las encargadas de buscar los orígenes comunes y gloriosos del pueblo mexicano en la época prehispánica y mostrarlos a la humanidad, en este caso, en la Exposición Histórico-Americana de Madrid en 1892.

MARIELA BENÍTEZ ORTEGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UNAM

A detailed portrait of Maximilian I of Mexico, depicted in a military uniform with a red and gold sash and a black bicorne hat. He is shown from the chest up, holding a sword. The portrait is framed by a circular archway with a blue and white ribbon draped across the top. A blue and white floral wreath is visible on the right side of the frame.

Maximiliano celebra a un *Morelos heroico*

Entre las seis obras pictóricas de la galería Iturbide que el emperador austriaco mandó a trabajar para honrar a los héroes de la independencia, el retrato de José María Morelos constituía un interés especial. Había una identificación con el personaje, al que pretendía ensalzar y a través de su imagen darle legitimidad a su régimen monárquico.

Maximiliano de Habsburgo, que en 1864 llegó al trono de México gracias al apoyo del ejército de Napoleón III, buscó por diversos medios justificar el poder imperial que personificó. Para eso, puso en marcha un amplio programa artístico que le permitiera asentar su frágil gobierno y ganar legitimidad ante un país fragmentado política e ideológicamente. En el intento de fundar una memoria visual que vinculara su gobierno con el pasado nacional, la configuración de la galería Iturbide, una serie pictórica formada por seis lienzos al óleo dedicada a los héroes de la Independencia, cobró significativa importancia dentro de sus proyectos artísticos, debido a los valores y virtudes que se atribuyeron a cada uno de ellos.

El conjunto se encomendó en 1865 a Santiago Rebull, quien delegó la tarea a Petronilo Monroy, José María Obregón, Ramón Pérez, Joaquín Ramírez y Ramón Sagredo, todos ellos alumnos de la Academia de San Carlos. La serie, destinada para los muros del Salón de Embajadores del entonces Palacio Imperial, incluyó los retratos de Miguel Hidalgo, José María Morelos, Ignacio Allende, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide. En estas pinturas de factura heroica, los próceres fueron exaltados como ejemplo de virtud patriótica, de entrega y autosacrificio. A cada personaje se le concedió un rol definido y un protagonismo determinado en el proceso de independencia: en Allende, Matamoros y Guerrero encarnan las virtudes bélicas, mientras que en Hidalgo,





Morelos e Iturbide brillan las capacidades legislativas y jurídicas. Los primeros aparecen en un paisaje a cielo descubierto, mientras que los segundos ocupan un interior arquitectónico, sobrio o suntuoso.

La galería Iturbide resolvió las contradicciones entre los distintos caudillos que participaron en la independencia al otorgar, de manera visual, unidad histórica a los once años de lucha. En el plano simbólico, la obra comenzada por Hidalgo y Allende, mantenida por Morelos y Matamoros, y consumada por Guerrero e Iturbide, se vinculó linealmente con la propia figura de Maximiliano, que encontró en estos héroes el antecedente histórico de su gobierno. Estos lienzos constituyen, por tanto, un testimonio visual de la interpretación del pasado que sostuvo el imperio. De los seis retratos que integran la serie, a continuación se realizará un breve análisis de la imagen de Morelos que, dentro del conjunto, asumió un papel determinante para el régimen de Maximiliano, como el legislador del movimiento.

dad (1862), *Alegoría de la Constitución de 1857* (1869), *El abrazo de Acatempan* (1875) y *La muerte de una princesa acolhua* (1876).

Durante el segundo imperio, Santiago Rebull, encargado de los trabajos artísticos del periodo, invitó a Monroy a participar en la decoración de las terrazas palaciegas del Castillo de Chapultepec. A la par de este proyecto, en 1865 solicitó de nuevo su colaboración para elaborar los retratos de José María Morelos y Agustín de Iturbide, que Maximiliano de Habsburgo encomendó para la galería Iturbide; convirtiéndose en el único artista del grupo de pintores en realizar dos imágenes para el conjunto iconográfico. Para finales de 1865, el lienzo dedicado al cura Morelos se presentó como un “boceto”, por lo que es de suponer que el pintor trabajó primero en la imagen imperial de Iturbide, que concluyó en ese mismo año.

Para 1866, el cuadro de Morelos se terminó y colgó en los muros del Salón de Embajadores del Palacio Impe-

Para 1866, el cuadro de Morelos se terminó y colgó en los muros del Salón de Embajadores del Palacio Imperial.

EL HÉROE

El pintor Petronilo Monroy (1832-1882) se educó bajo la tradición neoclasicista de Pelegrín Clavé y su trayectoria artística se relacionó estrechamente a la Academia de San Carlos. Su nombre apareció por primera vez en la exposición anual de 1857, lo que sugiere que ingresó a la escuela unos años antes. En 1858 obtuvo la pensión en el ramo de pintura que la Academia le otorgó para continuar con sus estudios y para 1861 ocupó la plaza de profesor de dibujo de ornato, clase que conservó hasta su muerte en 1882. A través de su producción artística, se advierte el cambio en la pintura de historia que se desarrolló en México, de la representación del pasado bíblico influenciada por Clavé, hasta la corriente nacionalista de las últimas décadas del siglo XIX. En este sentido, algunas de las obras más sobresalientes de Monroy fueron: *La Purísima Concepción* (1860), *La Virgen de la Pie-*

rial. En este retrato, de tamaño mayor que el natural, Monroy plasmó al prócer de cuerpo completo y de pie, ocupando el lugar central de la composición. El personaje está representado en un modesto salón, seguramente su estudio de trabajo, en el que se advierte, detrás de él, una silla de madera de patas zoomorfas que terminan en garras, y sobre este una manta que cae hasta el suelo. A su izquierda se encuentra un escritorio y estante, con pliegos, tintero y pluma en la mesa, y algunos otros libros que se asoman en las repisas. En el fondo, una gran cortina separa este espacio de las demás habitaciones y se ven en el piso unos tabloncillos sin cubrir. Su vestimenta lo identifica como sacerdote, pero también porta botas de campaña y en la cabeza el pañuelo blanco de sus imágenes precedentes.

A diferencia de lo que sucedió con personajes como Miguel Hidalgo o Ignacio Allende, la imagen física de Morelos había comenzado a construirse desde los tiempos de la misma insurgencia, pues se tienen testimonios de retratos tomados en vida del héroe. Es por ello que su iconografía se definió con mayor certidumbre en cuanto a su fisonomía. De su figura se crearon dos modelos posibles para sus posteriores representaciones: como guerrero o como sacerdote, que derivaron visualmente de un

iii

Petronilo Monroy, *José María Morelos*, óleo sobre tela, 1865. Presidencia de la república, conservación de Palacio Nacional.



En el siglo XIX, la importancia de honrar a los personajes que se identificaron con el nacimiento del país tuvo el objetivo de fomentar la unidad nacional.

par de efigies que se realizaron entre 1812 y 1815. De acuerdo con lo que consignó Lucas Alamán en su *Historia de Méjico*, la primera de ellas es una obra anónima atribuida a un pintor indígena que plasmó a Morelos con su uniforme de capitán general, “tal como asistió a la Jura de Fernando VII y en nombre de la Junta de Zitácuaro en Oaxaca, en el mes de diciembre de 1812”, es considerada, por lo tanto, como uno de los lienzos más fieles que se conservan del caudillo. La segunda es una cera adjudicada a José Francisco Rodríguez, que representó a Morelos en el año de 1815, “con su traje ordinario tal como estaba preso en la Ciudadela de México”.

Ambos retratos fijaron los rasgos del personaje y se mantuvieron en el imaginario nacio-

nal como los principales modelos sobre los que se construyó su iconografía. No obstante, en el siglo XIX o, por lo menos, hasta la galería de héroes de Maximiliano, en el país se generó una escasa demanda de su efigie. A finales de la década de 1830 se estableció en el pensamiento nacional una visión integral del movimiento de independencia, con la presencia de dos posibles padres, Hidalgo como iniciador e Iturbide como consumidor y el 16 y 27 de septiembre se consideraron parte de un mismo proceso complementario. Esto ocasionó que, en las décadas subsiguientes, la discusión sobre la guerra centrara su atención en la actuación de Hidalgo e Iturbide, relegando a un segundo plano a Morelos.

Como toda obra académica, esta pintura se caracterizó por su calidad compositiva basada en el uso de líneas y formas geométricas, que estructuraron los elementos visuales en la imagen, de manera equilibrada y proporcional. En cuanto a la iluminación, que entra por el margen izquierdo del cuadro, dota de luz a la escena completa, pero se focaliza en el rostro del héroe, en el rollo de papeles que porta y en la mano que

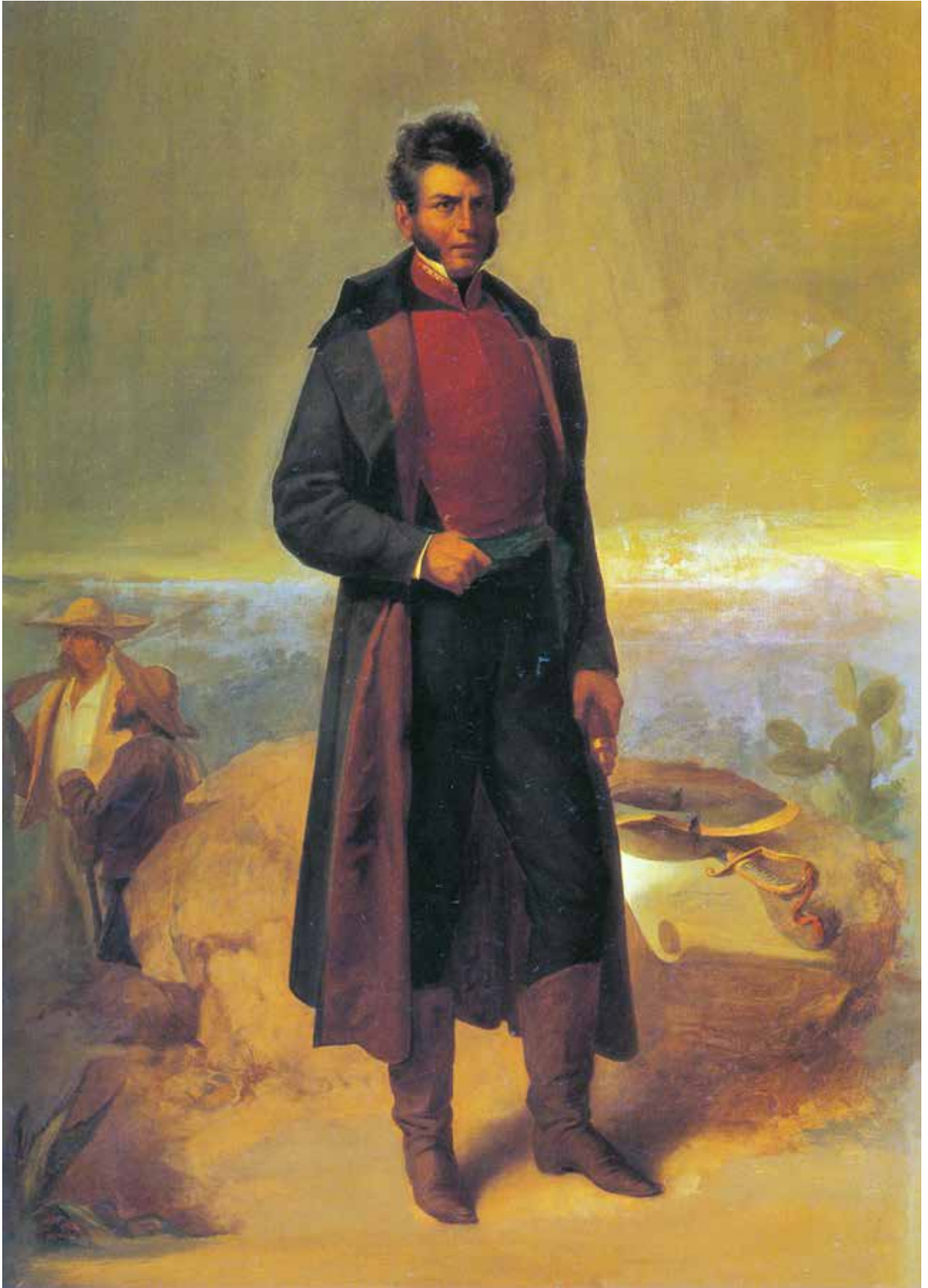
lleva al pecho, generando que la atención del espectador se centre en ellos. Sobre el colorido, es difícil conocer sus propiedades originales, pues una pésima y desafortunada intervención de 1980, modificó irremediamente las cualidades del lienzo y su superficie, cuyos valores se aprecian mejor en una copia que el artista michoacano José Espiridión Domínguez realizó en 1897.

En relación con las fuentes visuales que influyeron en la pintura, es posible que Monroy, al igual que su condiscípulo Joaquín Ramírez para el retrato de Hidalgo, utilizara como referencia el cuadro *Napoleón dans son bureau*, que realizó Jacques-Louis David en 1812, ya que la posición del personaje y el ambiente en el que se ubica son similares. La obra de David se convir-



iv
Joaquín Ramírez, Miguel Hidalgo y Costilla, óleo sobre tela, 1865. Museo Histórico Excurato de Dolores, Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.

v
Jacques-Louis David, *The Emperor Napoleon in His Study at the Tuileries*, óleo sobre tela, 1812, National Gallery of Art, EUA. Wikimedia Commons.



tió en un modelo de representación de gobernantes durante el siglo XIX, al introducir un aspecto nuevo en la iconografía del poder: la del soberano como burócrata, de pie y con el código legislativo recién concluido, encadenado a su escritorio, incluso a altas horas de la madrugada. Y aunque Monroy no incorporó en su interpretación el reloj de pie o el entorno palaciego, sí retomó la idea del prócer que se encuentra trabajando en su estudio para otorgar a su nación un código legislativo que legitime sus principios políticos.

Una silla de madera y un estante con libros y pergaminos resaltan la sencillez de lo que parece ser el estudio del héroe. En el fondo, la gran cortina que separa este espacio de las demás habitaciones otorga a la composición una apariencia de modestia, pues esta fue una de las principales virtudes que se confirió a Morelos, la del hombre humilde, sin dinero ni recursos, que a la muerte del cura de Dolores levantó los ejércitos insurgentes y continuó con la causa de la independencia. La pobreza de su despacho también es evidente en el suelo de tabloncillos sin pulir ni cubrir por lo que todo en el cuadro subraya ese origen, quizá para justificar, por un lado, la insurgencia contra los españoles, y por otro la representación de un sector de la población que se identificó en el caudillo.

Su rostro, que dirige hacia la izquierda del espectador, es de marcados rasgos mestizos, aunque no indígenas, que remiten al óleo anónimo de 1812. Por ello, se mantienen sus cejas pobladas, nariz grande y labios gruesos, pero con notable idealización. Su apariencia es enérgica y fuerte en su actitud y, a diferencia de las imágenes



previas que se conocen de él, aquí se percibe como un personaje alto y robusto. La transformación en sus representaciones respondió, en parte, a que, a lo largo del siglo XIX, se generó una polémica sobre sus orígenes y si, para algunos, “perteneía a la raza indígena”, para otros, tal como Francisco de Paula Arrangoiz anotó en su obra *México desde 1808 hasta 1867*, “su fe de bautismo consta en el Libro en que se asientan las partidas de bautismo de los españoles, por lo cual es de creerse que era criollo y no mulato, como se ha dicho”. Todos estos debates repercutieran en su imagen física y, por lo tanto, en sus interpretaciones visuales. Por esta razón, el retrato de Monroy debía coincidir con un sacerdote y militar, digno representante del pasado imperial de Maximiliano, aun cuando su aspecto estuviera alejado de la descripción que de su figura realizó la Inquisición, en la causa que instruyó en su contra,

vi

Ramón Sagredo, *Vicente Guerrero*, óleo sobre tela, ca. 1866. Presidencia de la república, conservación de Palacio Nacional.

vii

José Obregón, *Mariano Matamoros*, óleo sobre tela, 1865. Presidencia de la república, conservación de Palacio Nacional.

el 23 de noviembre de 1815: “[...] dijo llamarse don José María Morelos, natural de la ciudad de Valladolid, de edad de cincuenta y un años, de estado eclesiástico, de estatura de poco menos de cinco pies, grueso de cuerpo y cara, barba negra [y] poblada, un lunar entre la oreja y el extremo izquierdo, dos verrugas inmediatas al cerebro por el lado izquierdo [...]”.

El caudillo porta en la cabeza el pañuelo blanco de sus imágenes anteriores, pues, según Alamán, llevaba Morelos “un gorro negro en la cabeza, que nunca traía descubierta, por padecer dolores en ella, cuando no la traía abrigada con gorro o pañuelo”. Por último, viste un atuendo sacerdotal que incluye levita negra y debajo de ella, chaleco y pantalón negro, sobresaliendo el alzacuello que lo distingue como clérigo, pero también las botas de campaña, que hacen referencia a su actuación bélica en el movimiento de

Independencia. Sin embargo, a diferencia del retrato anónimo de 1812, que supuestamente tomó del natural los atributos de Morelos, en esta representación el protagonista no lleva algún elemento iconográfico que indique su alta jerarquía como jefe de los ejércitos del sur o como generalísimo, limitando su papel en la guerra a su faceta legislativa.

EL LEGISLADOR

En el siglo XIX, la importancia de honrar a los personajes que se identificaron con el nacimiento del país tuvo el objetivo de fomentar la unidad nacional y justificar el discurso político de los que se reclamaron sus herederos. En consecuencia, a los héroes de la Galería Iturbide –1865 estaba cercano en el tiempo– se les adjudicaron todas las virtudes humanas, por lo que sus imágenes debían coincidir con sus vidas ejemplares, de tal suerte que sus defectos y limitaciones no tuvieron lugar en sus representaciones plásticas. De esta forma, la iconografía de José María Morelos se encontró exenta de referencias a los errores, derrotas o a las disputas por el poder en las que intervino. La lucha por el supremo gobierno en la que participó en 1813 y lo convirtió en el representante del Poder Ejecutivo y en generalísimo, se pasó por alto en la pretensión de mostrarlo libre de todo interés y ambición.

En cambio, Petronilo Monroy plasmó a Morelos en su faceta de legislador reflexivo y, por este motivo, en su mano derecha lleva un manuscrito, en cuyas líneas se advierte el título del texto, *Sentimientos de la Nación*, e incluso algunas palabras aisladas del artículo primero [en negritas]: “Que la América es libre e independiente de España y de toda otra nación, gobierno o monarquía, y que así se sancione dando al mundo las razones”. Se trata del célebre documento que Morelos leyó en la apertura del Supremo Congreso Nacional Americano el 14 de septiem-



viii

Ramón Pérez, *Ignacio Allende*, óleo sobre tela, 1865. Presidencia de la república, conservaduría de Palacio Nacional.

bre de 1813 en Chilpancingo, en el cual sintetizó su ideario político que sirvió de guía para los trabajos del Congreso, que declaró la separación de España en noviembre de 1813 y promulgó la Constitución de Apatzingán en 1814.

A partir de este episodio, Monroy no sólo privilegió su actuación legislativa frente a su notable papel militar, sino que dio legitimidad a los proyectos jurídicos del segundo imperio, ya que se presentaba la labor de Morelos como un antecedente histórico de los propósitos y aspiraciones del régimen imperial. Por esta razón, el personaje, con el brazo izquierdo toca en su pecho, su corazón, a modo de juramento, reafirmación y fidelidad hacia la causa de la independencia y, por lo tanto, hacia la causa de Maximiliano de Habsburgo. Así, el pintor seleccionó como el “momento significativo” de la trayectoria del héroe al instante en el que, ubicado en la sencillez de su estudio, acaso en Chilpancingo donde se escribieron los *Sentimientos de la Nación*, acaba de levantarse y concluir la redacción del extenso manuscrito que sostiene. La cálida luz procedente de la izquierda del cuadro, de una ventana oculta probablemente, ilumina la escena y enfatiza en su rostro, lo que se advierte como el objetivo determinante de su participación dentro del proceso de Independencia: dotar al movimiento de un texto legitimador que sentaría las bases de la libertad política de la nueva nación. Su mirada, además, transmite la fuerza y firmeza de su propósito.

Morelos, al igual que Miguel Hidalgo, tuvo una doble condición, la de sacerdote y de caudillo. Y si en el siglo XIX a Hidalgo se le otorgó el sitio de “Padre de la Patria” e iniciador del movimiento de Independencia, a Morelos se le concedió el puesto del jefe insurgente más importante

de la gesta, debido a su habilidad militar y sus triunfos en la guerra. Sin embargo, en 1865, antes que celebrar su fuerza bélica, Monroy prefirió mostrarlo *más* en su papel de legislador, ocupado en crear un documento de legitimación jurídica que aseguraba así la causa justa de la libertad. Probablemente, su actuación militar también generó rechazos entre la sociedad conservadora de la época, razón por la cual el pintor eligió recoger su faceta de sacerdote antes que la de generalísimo, destacando su labor como hombre de gobierno (no menos trascendental en su trayectoria insurgente). Este retrato, por lo tanto, personificó a un héroe digno de emular por su inteligencia y dotes políticas. Lo anterior, debía relucir en una figura física excepcional, aun cuando esta no tuviera nada que ver con sus representaciones previas o con la descripción de los documentos contemporáneos a su vida.

Por medio de la imagen que dedicó a Morelos, Maximiliano buscó celebrar la memoria de uno de los insurgentes más sobresalientes de la Independencia, por lo que encomendó crear un retrato acorde con sus intereses políticos, que recordara la grandeza de su imperio e hiciera eterno su nombre en la historia nacional. De esta manera, en la placa que se destinó a la escultura para conmemorar el centenario del nacimiento del caudillo, develada el 30 de septiembre de 1865 en la ciudad de México, se leyó lo siguiente: “Al ínclito Morelos quien dejó el altar para combatir, vencer y morir por la libertad de su patria. Maximiliano Emperador 1865”. En ello, quedó clara su voluntad de identificación: Morelos había dejado su altar y Maximiliano sus aspiraciones europeas para luchar por el “bien” del mismo pueblo.



PARA SABER MÁS

HERREJÓN PEREDO, CARLOS, “La imagen heroica de Morelos”, Manuel Chuft y Víctor Mínguez, eds., *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de València, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 243-252.

HERREJÓN PEREDO, CARLOS, “Morelos y Pavón, José María”, Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, UNAM, 2010, pp. 110-117.

RAMÍREZ, FAUSTO, “José María Morelos: de guerrero a guardián de la ley”, *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, UNAM, 2010, pp. 286-325.

RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nación*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006.

Frenesí

84



Pan dulce, azúcares, el clavel y un gato huidizo. El amor puede llegar demasiado tarde.



Personajes: DOÑA MARTINA | DON ELADIO

ACTO ÚNICO
ESCENA ÚNICA

Ciudad de México, 1941. Una salita decorada con cierto gusto anticuado: platos en la pared, figuritas de porcelana, carpetitas tejidas debajo de cada uno de los adornos. Cuadros y fotografías de familiares repartidos por cada superficie en un bello tono sepia. Una mesa con dos sillas con descansabrazos, carpetitas sobre ellos también. Algunos álbumes de fotos en las repisas de los libreros; la pintura de un gato, colgada en la pared, domina la escena. Por toda la habitación pueden verse platones tapados con cubiertas de cristal, su interior no es claro. DOÑA MARTINA, de unos 55 años, vestida con un pequeñísimo delantal viejo y una pañoleta en la cabeza, hace la limpieza con un pequeño trapo ligeramente húmedo. Toma cada figura de porcelana con cuidado, limpia de forma meticulosa y las deja en su lugar de nuevo. Cada vez que se acerca a un platón, levanta la cubierta, toma un pequeño pastelillo o chocolate y lo come, sonriente, mientras tararea alegremente Frenesí. Habla hacia el cuadro del gato.

MARTINA. ¿Sabe, don Chisñitas? Mi madre me enseñó a hacer estos pequeños dulcecillos de almendra. Ella los espolvoreaba con un poco de canela molida, pero creo que el azúcar glass queda mejor. (Come otro) Mi madre fue una mujer muy sabia. Nunca salía de la cocina, sabía que el amor entra por la boca, y así es como siempre lo he creído. El amor entra por la boca.

Alguien llama a la puerta.

MARTINA. ¡Válgame el Señor! Ya se hizo tarde y yo en estas fachas. Ya ve, Don Chisñita, siempre que me entretienen

go hablando con usted se me va el tiempo. Seguro que don Eladio ya llegó a nuestra cita semanal.

DOÑA MARTINA, apresurada, se quita el delantal y la pañoleta, revelando unos tubos en el cabello con unas esponjillas húmedas de un vivo color rosa. Vuelven a tocar a la puerta.

MARTINA. ¡Santo niño de Atocha! ¡Se me olvidó quitarme estos! Bueno, pues ni modo, la pañoleta vieste mejor.

DOÑA MARTINA se pone con dificultad la pañoleta. Se nota que tiene prisa, los nervios le impiden manejar bien las manos. Vuelven a tocar.

MARTINA. ¡Un momento! Que no estoy decente.

DOÑA MARTINA termina de ponerse la pañoleta que queda un poco suelta de un lado y corre a abrir la puerta. Entra **DON ELADIO** con un viejo traje café, pantalones demasiado pequeños para su estatura, zapatos negros algo sucios. En el saco lleva un pañuelo mal doblado y en la mano un clavel rojo y una bolsita de estraza que se nota llena. En la bolsa se lee “La Pilarica”.

ELADIO. Mi muy estimada y adorada doña Martina.

MARTINA. Don Eladio, que gusto verle por acá. (*Don Eladio le ofrece la flor pero DOÑA MARTINA toma la bolsa.*) ¿Qué me trae en esta bolsita?

ELADIO. Ah, es sólo un detallito. Ya sabe, pasaba por la calle de Madero y he entrado en La Pilarica, como sé que le gusta tanto...

MARTINA. (*Abre la bolsa:*) Ay, don Eladio, no se hubiera molestado. (*Saca un panecillo y lo muerde con evidente placer.*) ¡Un garibaldi! Qué maravilla. Con lo que me gustan los garibaldis.

ELADIO. (*Se acerca a DOÑA MARTINA y trata de tomarla de la cintura, ella lo esquiva con sorprendente agilidad.*) Sabe usted, yo la conozco muy bien, y esperaba que en esta ocasión... (*se acerca a su rostro, dando la impresión de querer besar su mejilla.*)

MARTINA. (*Se aleja un poco más.*) ¡Ah, que don Eladio tan juguetón! Permítame que guarde estas delicias, no vaya a ser que se mosqueen.

DOÑA MARTINA sale por una pequeña puerta, la cocina, y regresa con dos delicadas tacitas de café.

MARTINA. Espero le guste sin azúcar, ya sabe, hay que cuidar la salud. He oído decir que el azúcar es peligrosísima.

ELADIO. Bueno, usted sabe que disfruto su café, pero por esta ocasión quisiera al menos una cucharadita...

MARTINA. No sea absurdo, don Eladio, yo jamás pondría en peligro su salud. *(Muerde el garibaldi que mantiene en la mano.)*

ELADIO. De acuerdo doña Martina, usted debe saber más que yo de esos temas.

MARTINA. Pero siéntese, don Eladio, que debe estar exhausto. Caminar desde La Merced hasta aquí... ¡hasta parece que le gusta sufrir!

ELADIO. Usted sabe que para mí no es sufrimiento si al final del camino puedo compartir con usted...

MARTINA. ¿Le he hablado ya de mi pequeño don Chispitas? Era el gato más maravilloso del mundo. Todavía no entiendo cómo pudo haber huido. *(Toma asiento pero inmediatamente se vuelve a levantar, destapa otro platón y muerde de un gran bocado un panquecito que saca de él.)*



ELADIO. Sí, lo conozco. Peludito, cariñoso, huía de sus brazos siempre que intentaba abrazarlo, claro. Disculpe, sabe, quisiera probar un poco de ese panqué que siempre come...

MARTINA. ¿Este viejo pan? No, don Eladio, no podría hacerle eso, si está ya todo viejo, ya está mosqueado.

ELADIO. Pero, es que...

MARTINA. No, no, mire, mejor le convindo uno de los garibaldis que me trajo. Se ven frescos, frescos. Le acompañaré comiendo uno. *(Sale a la cocina llevando la bolsa de pan entre las manos, no sin antes tomar otro garibaldi y llevarlo a su boca.)*

ELADIO. Bueno, pero... *(Silencio, DON ELADIO se levanta y recorre la mano por uno de los plátanos, con cuidado lo levanta y es sorprendido por DOÑA MARTINA que regresa con dos platitos cubiertos con servilletas de papel.)*

MARTINA. ¡¿Pero qué está haciendo?! ¡Estos hombres! Una no puede salir un momento porque de inmediato se ponen a husmear.

ELADIO. No, doña Martina. Mire, bueno, lo que pasa...



MARTINA. No sea necio, ese pan viejo no es para las visitas. Mire, le traje un regalito. *(Coloca los platos sobre la mesa.)*

ELADIO. Es que... es que estos garibaldis ya los conozco. Verá, probé uno en La Pilarica. *(Levanta la servilleta y descubre su garibaldi con una gran mordida, casi la mitad del pan, mientras que el de DOÑA MARTINA está completo.)*

MARTINA. Vamos, disfrútelo, que aún está fresco, no se ha mosqueado.

ELADIO. Pero doña Martina, este garibaldi ya está mordido.

MARTINA. Ay, usted disculpe. ¿Sabe? Pocas veces puedo resistirme a una rica pieza de pan dulce, incluso antes de servirla en un plato.

ELADIO. Pero... ¡el suyo está completo! *(DOÑA MARTINA lo muerde con pasión.)* Bueno, estaba.

Al fondo se escucha levemente un organillo tocando Frenesí.

MARTINA. Vamos, don Eladio, no me va a decir que es usted poco compartido. Si me acaba de decir que ya comió uno, no hay que ser tan goloso. Tampoco podemos comer tanto pan, ya sabe lo que dicen, ni una pieza después de medio día. Y ya ve, ya casi es de noche.

ELADIO. Bueno, es, yo... Está bien. *(Come en silencio.)* Doña Martina... ya son cinco meses los que llevo visitándola. Le traigo pan dulce...

MARTINA. *(Ha terminado de comer su pan, se levanta y discretamente toma otro de un platón y lo pone en su plato.)* ¡Y no sabe cómo se lo agradezco! Aunque me hace romper mi dieta, yo que tanto hago por mantenerme delgada. Hace unas semanas he visto unos hermosos vestidos en El Puerto de Liverpool. Hermosos de verdad, aunque tal vez un poco demasiado ajustados. Estas nuevas modas no terminan de encantarme, ¿sabe? Fui a pasear con mi amiga Carmela, tan coqueta ella. Le he dicho que debe moderarse un poco, no fuera a ser que los hombres no la tomen en serio. Me dijo que debíamos ver de nuevo esas escaleras eléctricas. Ya las conozco tan bien pero bueno, es difícil resistirse a lo que mi buena amiga Carmela me pide. Es que ella es tan coqueta...

ELADIO. Sí, pero... Bueno, usted sabe... Yo quisiera hablarle de lo que siento. Cuando la conocí, supe que deseaba... ¿Y ese pan?

MARTINA. *(Sorprendida metiendo el nuevo pan a su boca y masticando rápidamente.)* ¿Esto? Oh, no es nada, un vie-

jo pan que tenía por ahí. Ya sabe, si ya he roto la dieta, pues a romperla bien. Pero no se preocupe, que ahorita me lo termino. Además ya es pan viejo, está mosqueado, no podría ofrecerle a usted un pan mosqueado.

ELADIO. No, no podría, claro. En fin... *(mira con deseo el pan que DOÑA MARTINA come),* le decía que son ya cinco meses los que vengo caminando cada sábado por la tarde, sólo para visitarla y para traerle una golosina, pero realmente es que... bueno... es que yo tengo otras intenciones...

MARTINA. *(Aterrada por la confesión, pero sin dejar de masticar.)* ¿Otras... intenciones? ¿De qué habla usted don Eladio? *(Otra mordida.)*

El organillo que interpreta Frenesí se escucha más fuerte, al parecer se acerca.

ELADIO. No es nada pecaminoso mi estimada doña Martina. Realmente, verá usted, es que yo la he visto, he visto su pasión cuando come mientras camina por la calle, la he observado cuando compra ricos panecillos en La Pilarica o cuando está sentada en esta mesa comiendo su pan, y verá, el brillo de sus ojos me ha hecho enloquecer.

MARTINA. ¡Don Eladio! Me sonroja. Esas no son conversaciones adecuadas en la casa de una señorita decente. ¿Ni siquiera la mirada de mi querido don Chispitas le inspira temor de Dios?

ELADIO. Disculpe, disculpe doña Martina, no es mi intención ofenderla ni mucho menos, es sólo que...

MARTINA. No es ofensa mi querido don Eladio, es que esas palabras no se profieren en una casa decente, al menos no mientras esté presente una dama...

ELADIO. *(Se levanta y se acerca lentamente a DOÑA MARTINA.)* No puedo soportarlo más, doña Martina. ¡Es que yo la amo! La amo cuando sostiene una pequeña trenza y la remoja en su café sin azúcar, porque es peligrosísima. La amo cuando carga su bolsa con churros rellenos de La Pilarica. La amo cuando su regordeta mano sostiene una rebanada de pastel de fresa y la mete a su boca. La amo...

MARTINA. Disculpe, don Eladio. Creo que está usted equivocado. *(Amplia mordida a otro pan que, sin saber cómo, ha aparecido en la mano de DOÑA MARTINA.)*

ELADIO. *(Rodea la mesa persiguiendo a DOÑA MARTINA, quien camina de espaldas, dejando caer de su mano el pan, mientras con la otra mano toma el garibaldi mordido del*





plato de DON ELADIO.) No, no es una equivocación. Ese brillo en sus ojos cuando da una mordida, cuando abre una bolsa de pan... es, es tan... tan lleno de vida.

MARTINA. *(Engulle el garibaldi de un bocado.)* Don Eladio, no le negaré que he pensado en usted desde esa vez que me regaló una chilindrina cuando la mía cayó al suelo. Era una chilindrina deliciosa, como nunca había probado una.

ELADIO. Tal vez fue el amor a primera vista el que endulzó esa pieza de pan.

MARTINA. Cómo saberlo don Eladio, cómo saberlo. Y no negaré que el verlo llegar con bolsas de La Pilarica me hace sentir emoción. Pero no sé, sabe... No conozco hombre aún... *(pausa, voltea el resto en pudoroso gesto para inmediatamente verificar la reacción de DON ELADIO)* y usted es tan... tan... *(lo observa de pie, con sus pantalones demasiado cortos, sus parches en los codos del saco y la corbata de moño chueca)* bueno, tan, ya sabe... ¿formal?

ELADIO. Siempre he querido lucir bien para usted. *(Se acerca a ella, buscando el contacto, ella se quita.)*

MARTINA. Pero no puedo darle una respuesta, al menos no en este momento.

ELADIO. Sólo pido que me deje besar su tierna mejilla. *(Lo intenta pero DOÑA MARTINA lo rechaza y se sienta.)*

MARTINA. Creo que me siento un poco mal, ¿sabe? Debe ser el azúcar, se me ha bajado. Esta dieta hace estragos conmigo. Necesito algo de azúcar.

ELADIO. *(Tomando uno de los platones.)* Tome, aquí debe haber.

MARTINA. No, no. Ese pan mosqueado sólo me hará más mal. *(Imperativa.)* No.

ELADIO. Entonces tal vez el dulce azúcar del amor le caiga bien.

MARTINA. Don Eladio, ¿de qué está hablando usted?

ELADIO. Ya sabe, hombre y mujer, luz del paraíso que ilumina nuestra vereda en busca del complemento para la vida, hermoso néctar digno de dioses que emana de su dulce boca.

MARTINA. *(Se levanta, rodea la mesa escapando de DON ELADIO.)* Me está usted espantando, don Eladio.

ELADIO. El amor puro, la pasión no debe producir temor, sino alegría, éxtasis puro.

MARTINA. Gobiérnese por favor, piense en mi reputación. En la suya. ¿Qué diría mi amiga Carmela?

ELADIO. Así como usted ve sus frescas campechanas al sacarlas de la bolsa, así me pierdo yo en sus ojos de azúcar caramelizada.

MARTINA. Don Eladio, usted... *(DON ELADIO le da un*



beso fugaz en la mejilla, DOÑA MARTINA le suelta una sonora cachetada que lo sienta.)

El organillo suena con más intensidad. Las notas de Frenesí provocan un incómodo silencio entre ambos personajes.

MARTINA. ¿Es que ese organillero no conoce otra tonada?

ELADIO. Disculpe... disculpe doña Martina, no sé qué se apoderó de mí.

MARTINA. *(Sonrojada, ansiosa de repetir la experiencia, pero recatada, fingiendo cierto enojo.)* Procure que no vuelva a pasar, don Eladio. Yo soy una señorita decente que no ha conocido hombre aún. *(De nuevo gesto pudoroso, voltea a ver la reacción.)* Mejor olvidamos este desliz de su furor masculino, pero... pero debe reparar su error. Debe... debe traer pan nuevo don Eladio, pan nuevo. ¿Por qué no va a La Pilarica y me trae otra bolsa de pan?

ELADIO. *(Desconcertado)* ¿Otra bolsa de pan?

MARTINA. Sí, y tráigalo variado. Ya sabe, si es del mismo tipo siempre termina mosqueado.

ELADIO. No, si el que va a acabar mosqueado es otro.

MARTINA. ¿Cómo dice usted?

ELADIO. Que enseguida voy, mi estimada doña Martina. No se preocupe, que regreso inmedia-

tamente con otra bolsa de pan. Espero con eso pueda perdonar mi desdichado actuar.

DON ELADIO comienza a salir.

MARTINA. ¿Sabe? No nos haría daño que trajera también un pequeño pastel. He visto que esta es la semana del chocolate en La Pilarica. ¿Por qué no me sorprende y me trae algo con mucho chocolate? Tal vez eso me haga sentir mejor.

ELADIO. Sí, semana del chocolate. Claro, como usted guste, mi querida, querida doña Martina.

Sale DON ELADIO.

MARTINA. *(Mira el cuadro del gato.)* ¿Será posible, don Chispitas? Una señorita decente no puede ya recibir a un hombre en su casa porque inmediatamente surgen las bajas pasiones. Mejor será comer un poco de pan para bajar el susto, no vaya a ser que me desmaye o algo peor.

Sale, va a la cocina y se le escucha abrir otra bolsa de pan que guardaba celosamente de la vista de las visitas. Tararea nuevamente Frenesí al ritmo del organillo.

TELÓN



GRAZIELLA ALTAMIRANO COZZI
INSTITUTO MORA



Consuelo Frank Galza
Una actriz de
la época dorada
del cine

La intérprete de teatro, que descolló en el cine y en la televisión en actuaciones para telenovelas, relata en una entrevista de 1976 sus inicios como actriz, el breve paso por Hollywood, los trabajos bajo la dirección de Chano Urueta, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, la defensa gremial del mundo artístico en la ANDA, los personajes que interpretó y aquellos que no le dejaron trabajar.

91

Consuelo Frank Galza (1912-1991) nació en Carrizal de Arteaga, Michoacán. Su ingreso al cine mexicano tuvo como antecedente su participación, desde muy joven, en los escenarios del teatro de comedia, siguiendo los pasos de su madre quien pertenecía a una familia dedicada al teatro. Trabajó en numerosas obras que la formaron en la actuación y le dieron la experiencia que posteriormente la llevaría a la pantalla grande. En la década de los años treinta estuvo un tiempo en Hollywood y en México llegó a figurar como una de las actrices estelares y de reparto de la Época de Oro del cine nacional, participando en un buen número de películas.

En las pocas reseñas que hay sobre su vida y en el listado de su filmografía artística se ha dicho que su primera película la hizo en el cine mudo, dato que ella siempre negó, confirmando el inicio de su carrera fílmica en 1934, ya en el cine sonoro, figurando desde entonces al lado de destacados actores y bajo la tutela de importantes directores de esa época.

La actividad artística de Consuelo Frank tuvo una larga trayectoria que abarcó prácticamente toda su vida. Su actuación en casi un centenar de películas la hizo transitar por las distintas etapas de auge y decadencia del

cine mexicano, desempeñando papeles de primera actriz en películas como *Clemencia*, *La familia Dressel* y *El conde de Montecristo*, y de intérprete de reparto en las premiadas *Macario* y *Las tres perfectas casadas*, de Roberto Gavaldón; *Misterio*, de Marcela Fernández Violante, y otros filmes del llamado nuevo cine mexicano.

Su compromiso profesional y su interés por los derechos laborales de los actores la llevaron a ser uno de los fundadores del sindicato independiente de actores que unía todos los gremios de la industria del cine, el cual en 1935 se convertiría en la ANDA (Asociación Nacional de Actores) a la que perteneció por varios años ocupando distintos cargos.

Consuelo Frank se mantuvo activa en el medio artístico, principalmente en el televisivo, hasta su muerte en 1991.

En 2016 la 14ª edición del Festival Internacional del Cine de Morelia le dedicó un homenaje como figura destacada de la cinematografía nacional nacida en Michoacán.

A continuación presentamos una edición de la entrevista que le hiciera Martha Valdez en el Museo Nacional de Antropología e Historia, el 28 de enero de 1976, y que forma parte del Archivo de la Palabra del Instituto Mora (PHO/2/59).

i
Consuelo Frank, actriz, sentada en un sillón dentro de una oficina, retrato, ca. 1931, inv. 15557, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura- INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

ii
Consuelo Frank junto a pilares en el Castillo de Chapultepec, ca. 1931, inv. 15553, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura- INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.





“Creían que no tenía nada adentro, que no tenía alma”

Nací en el Distrito de Arteaga, Michoacán, un 25 de abril. Mi madre se llamaba María Teresa Galza Rivero y mi padre Arturo Frank Williams. Toda la familia de mi madre se dedicaba al teatro. Mi padre era médico y mi madre se retiró del teatro y se fue al pueblo en donde yo nací, que es donde se estableció mi padre. Hasta los cuatro años estuve en Michoacán y luego vino la revolución, se enroló mi padre y mi madre se tuvo que venir a México con mi abuela, así que toda mi educación la hice aquí en la ciudad de México.

Tuve dos hermanos, Alejandro Frank y Armando Frank, que fue muy nombrado en el fútbol mexicano. Él pertenecía al América y fue un defensa muy bueno, no porque yo lo diga, pero fue bueno. Desgraciadamente los dos ya murieron. Quedé sola con mi hija. Ellos no se dedicaron al teatro.

Mis primeros estudios los hice en escuelas de gobierno, llegué a secundaria y preparatoria, también del gobierno, pero quería seguir estudiando una carrera, quería yo estudiar biología, como mi hija, pero desgraciadamente mi madre no podía con todo y tuve que meterme a trabajar al teatro con ella para sostenerle la carrera a mis hermanos, ya que la revolución afectó económicamente a la cuestión familiar, en todos los sentidos porque mi padre se perdió en la revolución y no volvimos a saber de él hasta ya grande, que supimos que lo habían matado en Ario de Rosales. [Michoacán], así que mi mamá tuvo que luchar por los tres. Volvió al teatro con mi abuela, que era una muy buena actriz, se llamaba Mariana Rivero.

PRIMEROS PASOS

Entré a trabajar en la compañía de Leopoldo Ortín, que se casó con una media hermana de mi madre, Aurora Campuzano. De ahí viene toda la familia de teatro. Entonces ya entré a trabajar de lleno en el teatro. Del teatro brinqué al cine, luego radio, televisión y hasta la fecha en el ambiente artístico.

Me acuerdo que cuando estábamos chicos, tendría yo unos ocho años, trabajaba en una obra que hacía doña Prudencia Grifell; yo estaba muy chiquilla y debuté con ella, pero no me recuerdo cuál era la obra... no ganaba, me daba cualquier cosa. A mí me encantaba porque me lo daba mi mamá para mis dulces. Empecé profesionalmente ya con el Chato Ortín en el teatro Ideal, con Aurora Campuzano, las hermanas Blanch, Anita e Isabelita, ya profesionalmente; ya tenía yo... ¡Bueno, para qué le digo cuántos años tenía!, era en 1928. Ahí ya empecé “sacando las velas”, como decimos en el teatro, de partiquina: “Aquí están las velas, señor. Buenas tardes, con permiso”. Eso era todo lo que yo hablaba hasta que hice ya mi carrera de actriz, hasta llegar a una dizque primera actriz (risa).

El teatro es lo que más me gusta de todo, de cine y de televisión. El contacto con el público es algo maravilloso, es una experiencia, es una cosa tan linda que siente el actor; el público es el que nos va diciendo qué es lo que tenemos que hacer, cómo nos tenemos que ir portando según se va desarrollando la obra. ¡El teatro para mí es lindo! Me gustaba la comedia fina, no me gustaba



lo burdo, como hasta la fecha, no. Yo entiendo que el arte tiene que ser belleza. Ahora dicen que no, pero pues yo ya estoy vieja y no lo comprendo. Hice mucho teatro español, hice teatro de los hermanos Quintero, me gustaba mucho. Me acuerdo de una obra que se llamaba *Mi prima la del pueblo*, no me recuerdo del autor ahora, y varias obras: *El beso mortal*. Y... Benavente también me gustaba mucho. Para mí el tipo de obra de los Quintero me gusta mucho. Como le digo, al principio “sacaba las velas”, después hacía yo las damas jóvenes y luego las actrices, la actriz de carácter. ¡Era muy bonito el teatro en todos los papeles! El teatro era un órgano de educación, no como ahora, no, entonces era otra cosa. Asistía toda clase de público, gente muy bien, gente muy preparada; sobre todo esa temporada que hicimos nosotros con Ortín, en el teatro Ideal, las Blanch, la Campuzano, que se dieron *Las pobrecitas mujeres*, muchas obras de Muñoz Seca. Toda clase de público iba al teatro Ideal. Después nos pasamos al Teatro Virginia Fábregas y lo mismo, era un público muy selecto. Había de todo, y un respeto grandísimo tanto por el actor como por la obra que se estaba representando [...] Me acuerdo lo que ganábamos, para mí en aquél entonces era bueno, eran sueldos de 25 pesos, ¡era un sueldazo! y de ahí para abajo, 12, 15, siete.

Una obra duraba ocho días. Cada ocho días estrenábamos y las funciones eran: una a las siete de la noche, me parece, y otra a las nueve, y los domingos se daban tres: una a las cuatro, a las siete y a las diez, por ahí así. Notábamos que el público era diferente al de una función o de otra, por ejemplo, el público de las siete era simpatiquísimo, todo lo que hacía el actor lo celebraban; en cambio el de las cuatro y el de la noche ya era más exigente, no celebraban tanto los chistes, pero sí nos acogían con mucho cariño... Yo estudiaba bastante. ¡Bendito sea Dios! Sobre todo estudiando y no recordando, porque me pasa una cosa muy graciosa, yo memorizo una obra perfectamente, hasta la fecha la memorizo perfectamente en 15, 20 días, y en cambio no se me quedan las personas, ni nombres, ni hechos. Tengo buena memoria para memorizar mi trabajo, pero yo creo que hasta cierto punto es mejor. Pero antiguamente todavía había apuntador, había concha en los teatros, ¿verdad? y nos daban la letra de ahí de la concha. Ahora no, ahora se tiene uno que memorizar la obra completa, pero completa, porque tiene uno que dar el diálogo y recibirlo y saber cuándo lo tiene que dar, por eso era fácil hacer cada ocho días una obra.

SALTO AL CINE

Cuando me llamaron para el cine, estaba precisamente en el teatro Fábregas, entonces me hablaron para hacer la “primerita” película que yo hice que fue *Tierra, amor y*



iii Gabriel Figueroa, Consuelo Frank, retrato, ca. 1932. Colección Gabriel Figueroa, Colecciones Fotográficas Fundación Televisa, Ciudad de México. | iv Consuelo Frank, reina de un carnaval, acompañada por princesas en un escenario, julio de 1930, inv. 28697, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH. | v Roberto Soto coronado Rey Feo, acompañado por Consuelo Frank y princesas, durante un carnaval, marzo de 1930, inv. 28694, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.



dolor. Y como yo vi que se podía ganar bastante en el cine, entonces me desprendí un poco del teatro; hice mi carrera artística ya dentro del cine.

Cuando vino la primera película aquí, ya con sonido, que fue una de Al Johnson, yo no pensaba ni siquiera en hacer cine y, por la novedad, la fui a ver y me maravilló. Dije: “¡Qué cosa más maravillosa, qué cosa más linda esta!” porque todas las cosas de arte me gustaban mucho [...] Para esta película *Tierra, amor y dolor* del productor general Manzo, me llamó Ramón Peón. Había ido al teatro a verme, y siempre estaba: “Consuelo, tú tienes buena figura para el cine, mira que en el cine uno gana más”, y le dije: “Mira, cuando tú tengas una película, llámame”. Entonces me llamó para *Tierra, amor y dolor*, que la hice con un compañero muy querido, que lo quise muchísimo, Domingo Soler, sobre todo, un alma de hombre, tan lindo *el Mingo Soler*, como nosotros le decíamos. Y él me ayudó muchísimo “Y sí, mira, vamos a hacerla, y esto...” ¡Lindo el Soler! Entonces ya me dediqué al cine.

Sentí mucho la diferencia con el teatro. Cuando empecé en el teatro, y en esta fecha que siempre me tildaban a

mí de mujer fría porque en aquel entonces se tenía uno que jalar las mechas y hacer mucho teatro, como dicen, y yo no. Yo decía: “Si yo siento así, y mi dolor lo siento yo así, ¿por qué lo voy a expresar en otra forma que no lo siento?” Entonces ese fue el éxito que yo tuve en el cine. Porque en el cine se tiene uno que reprimir de las cosas teatrales. No exagerar ¡No! El cine le aumenta la cara a uno dos metros, ¿verdad?

Por la película *Tierra, amor y dolor* creo que me pagaron 600 pesos, pero 600 pesos de aquel tiempo ¿eh? que quiere decir como cuatro o 5 000 de ahora. La filmación duró como tres semanas. En esta película era yo una malvada que engaña a su marido, que era Domingo. Me acuerdo que era una mala mujer.

[...] La cosa del actor, por ejemplo, yo estoy leyendo una novela y estoy viviendo la novela, yo estoy adentro de los protagonistas, y no nada más de la protagonista, sino de los que intervienen en la obra: Cuando me ponía a estudiar mis películas, me leía el *script* entero y entonces después decía, escena por escena: ¿Cómo reaccionaría esta mujer ahora? ¿Cómo reaccionaría Consuelo Frank si tuviera este problema? Así lo haría yo. Y luego con la ayuda del director, que si estaba equivocada me decía el director: “No, Consuelo, esto”, pues tiene razón. Y cuando no tenía razón le decía: “Yo creo que no, yo creo que yo no siento así”. Pero siempre fui muy disciplinada con mis directores.

En la relación con el director, la actriz tiene que estar completamente identificada con la persona que la está dirigiendo a uno, por eso se cambian impresiones antes: “¿Qué te parece esto? ¿Estará esto bien así? ¿Cómo sientes esto?” Y tiene que estar uno identificado, porque si hay alguna presión o hay algún mal entendido, hay alguna aversión mutua, ya no hubo nada. Después de la lectura del argumento y la memorización de las líneas viene la cosa del vestuario, que también tiene uno que sugerir. A mí, por ejemplo, que me pongan ropa corta ¡no! ¡Nunca me gustó la ropa corta! Y peinados exagerados, mucha pintura ¡no! Cuando la obra es de época, época pasada, entonces en los libros ahí se asesoran los modistos o modistas. Cuando es actual, nada más nos dice el director: “Necesitamos un vestido de noche en esta forma. Es una mujer, tú ya viste cómo, poco más o menos ya leíste cómo es el personaje, elegante en este sentido, no exagerado, sí exagerado [...]”

Siempre me he llevado bien con todos mis compañeros: maquillistas, modistas, fotógrafos, hasta con los que abren la puerta, porque yo tengo la cosa de que siempre necesita uno de alguien ¿verdad? No he tenido problemas con nadie.





Después hice la película *Clemencia* con Víctor Urruchúa y Julián Soler. El argumento cambia un poco. Acá soy una niña, una chamaca apasionada. Es de época... basada en la novela de [Ignacio Manuel] Altamirano. El argumento cambia completamente, es otra cosa, la otra era una malvada y ahora ya es una señorita muy mona (risa), muy buena.

Después, en 1935, hago la película *Sueño de amor*. No me acuerdo cómo se llama el personaje, pero es el amor de Franz Liszt, el músico. Ahí me tuvieron que pintar el pelo de rubio, rubia, rubia, rubia, porque estaba yo haciendo una alemana, o no sé qué, con mis rizos, con Claudio Arrau. Después hice *Monja, casada, virgen y mártir*. Ahí la hago de niña que se encapricha en casarse con un señor, que mi padre no quiere, me sacan, me meten al convento, me dicen que yo estoy en contacto con el diablo, me dan tormento, me hacen barbaridad y media [...] Ahí la actriz tenía que salir desnuda, yo no quise salir, entonces me pusieron un doble, y entonces la censura dijo: “¡Pero cómo es posible, si se ve más chica que ella!” No sé qué cosa: “Digan misa o corten la escena, pero yo no me desnudo”. Tenía uno prejuici-

cios y cosas. Por cierto en esa película a mí el clero me excomulgó (risa) ¡Me excomulgó!, hasta la fecha. Pero a ver quién los excomulga a ellos.

En cuanto a los personajes que me han gustado caracterizar, cuando yo era joven a mí no me dieron la oportunidad que yo hubiera querido, porque a mí siempre me vieron por la cara, por la figura, por el cuerpo: “¡Qué bonita, qué linda!”, yo hubiera querido que me dieran las obras que hizo Blanca Estela Pavón, esas obras fuertes, desgarradoras; ese es el trabajo que a mí me hubiera gustado. Pero creían que no tenía nada adentro, creían que yo no tenía alma para hacer esas cosas.

HOLLYWOOD

Fui a Hollywood a hacer *Rosa de Francia*, me llamaron para ser la estrella, pero llegué a la Fox [Film Corporation] y entonces míster Moore, que era entonces el gerente me vio y

vi Consuelo Frank en compañía de dos mujeres, retrato editado a color, ca. 1931, inv. 15558, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH. | vii Consuelo Frank, Blanca Erbeja y otros actores en una representación teatral, ca. 1931, inv. 15545, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH. | viii Consuelo Frank y Domingo Soler en la película *Tierra, amor y dolor*, cartel publicitario, 1935. Colección particular. | ix Consuelo Frank y Arturo de Córdoba en la película *El conde de Montecristo*, cartel publicitario, 1942. Colección particular.

me dijo: “No, usted no me encarna en *la Rosa de Francia*, porque es una niña, no niña, una mujer menudita. Usted me encarna en la reina, en la reina es en lo que me encarna usted”. Yo ya me quería regresar, pero entonces me convencieron, Antonio Moreno, que en paz descanse, que fue un maravilloso compañero mío: “No te vayas, Consuelo, esto puede ser bueno”. Entonces hice la reina y le hablaron a esta criatura, a Rosita Díaz Gimeno para *Rosa de Francia*. Entonces ahí me daba la Fox un contrato por cinco años, porque yo no hablo el inglés, lo entiendo pero no lo hablo, me daba un contrato para dos años de estudio de inglés y los demás de estrella. Pero se estaba muriendo mi abuela y había quedado mi madre aquí: el cariño más grande de mi madre, el cariño más grande que he tenido han sido mi madre y mi hija, entonces me regresé, no acepté el contrato [...] sí noté



mucha diferencia en aquel entonces [con nuestro cine], mucha, mucha. Aquí en México empezamos nosotros con muchas dificultades: las cámaras con *blend* de colchonetas, así hicimos muchas películas. En cambio llegué a Estados Unidos y me quedé maravillada, porque una escena la tomaban con tres cámaras, todos los ángulos. Y aquellos salones, y aquellas cosas [...] Poco tiempo después ya se fue, no modernizando, pero sí entrando mucha técnica de los Estados Unidos aquí a México. Allá me pagaron muchísimo más, y más que no quería yo hacerla. Entonces me regreso y mister Moore me dijo: “No, mire, le vamos a compensar esto, en vez de darle 2 000 dólares a la semana, le vamos a dar 4 000 dólares a la semana, fueron cuatro semanas de filmación: que por cierto estando nosotros allá, se murió mi abuela. Aquella fue una película hablada en español. Esto fue en 1935, regresando me casé en agosto.

PRODUCTORES Y DIRECTORES

En 1936 hice *El superloco*, que es una cinta de horror y después *El calvario de una esposa*, con Juan Orol, un melodrama como todas las cosas de Juan Orol. En ese tiempo también hice *Nostradamus* y *La tierra del mañana* [...] y tras unos años de ausencia hice *La malagueña* con Crox Alvarado, Víctor Junco y Pedro Galindo. Esos años de ausencia estuve encerrada en un rancho como descanso y fueron muy felices esos años que estuve ahí. Después hice *Cristóbal Colón*, *Los tres mosqueteros*, *El rayo del sur* y *El Padre Morelos*. Ya en 1957 la película de los hermanos Rodríguez *El látigo negro*, *El misterio del látigo negro* y *El látigo negro contra el ánima del ahorcado*. Tres películas en serie. En *El rayo del sur*, aprovechó... me parece que fue Miguel Contreras Torres, él tenía la costumbre esa de hacer dos películas, o hacer una y partirla en dos... porque así pagaba a sus actores, una película y luego la partía en dos, ¡y que me perdone mi compañerito, pero eso es! Bueno, yo hablo por mí ¿verdad? yo no sé a los demás actores, a mí me pagó una película. Otra película que hice fue ¡*Ora Ponciano!* que se dobló al alemán porque el productor era el general Azcárate y creo que él estuvo allá de embajador en Alemania, dobló la película al alemán.

[...] La primera relación que se tiene con el productor, pues a él le llevan el *script*, el productor dice: “Fulano, mengano”. “¡Ah, pues sí! aquí encarnaría bien Consuelo Frank. Haz el favor de ponerte en contacto con ella”. Entonces va este, le habla: “¿Le interesa a usted una película con equis productor?”. “Muy bien, voy a ver”. Entonces voy al estudio, hablo con el productor: “Señora, para este papel hay tanto, ¿le conviene a usted?”. “Pues ¿no me puede dar más usted?” Ahí se tiene uno que defender.

Yo nunca he querido tener representantes porque les importa muy poco que lo haga Consuelo Frank o que lo haga Carmen Moreno, ¿verdad? A él le interesa ganar y si Carmen Moreno cobra menos que Consuelo Frank, y aceptan a Carmen Moreno, pues... La representante va con cinco o seis nombres. Y nosotros en la ANDA, porque yo estuve doce años en el comité ejecutivo de la ANDA, estuvimos pugnando, pero así, a brazo partido, porque no existieran estas gentes que no son representantes, son oportunistas nada más. Yo me arreglaba sola. Ahora, como estuve tanto tiempo retirada, no es lo mismo empezar que reempezar, ¿verdad? porque muchos productores no me hablaban porque decían: “No sabemos si acepte Consuelo Frank”. Entonces iba yo y decía: “Sí, acepto”. Más cuando murieron

mis hermanos, que me quedé en una situación bastante difícil, que tenía que sacar adelante a esta criatura, dije: “Los laureles yo ya no los quiero, señores, quiero quelites. Laureles ya los tuve, yo necesito trabajar.”

Tampoco tuve contratos de exclusividad. Cuando Filmex empezó a hacer los contratos exclusivos, me habló, porque la primera película que hizo este señor Wallerstein, el productor, que fue *El conde de Montecristo*, me dijo “Consuelo yo creo que usted tiene que ser exclusiva de nosotros”. Y en aquel entonces le dije: “Pues mire, señor Wallerstein, me dispensa, pero no”. Y no, no fui exclusiva de ninguna compañía. Yo no quería encadenarme y como antiguamente agarraban a la actriz y la exprimían, la quemaban, no quise... Ahora quisiera yo una exclusividad (risa).

Con todos los productores y directores tuve buena relación. En primer lugar les tenía un respeto grandísimo. A un director que quise mucho, mucho, mucho, fue a Chano Urueta. Otro que fue una bellísima persona, Fernando de Fuentes. Hice con él *La familia Dressel*, con Jorge Vélez y Manuel Armengol. Hacía una mexicana casada con un alemán y mi suegra era alemana y me hacía la vida de cuadritos, le decía a mi marido que lo engañaba. Muy profunda, muy bien. Fernando de Fuentes era una dama ese hombre, pero decente en donde los hay, ¡un encanto de hombre! Otros: Juanito Buñillo Oro, Ramón Peón, Contreras Torres... Gabriel Soria, Juan Orol, conmigo una bellísima persona. Todos mis directores.

UN DÍA DE FILMACIÓN

[...] Por ejemplo, cuando yo hice *El indio*, con Pedro Armendáriz, nos fuimos nosotros a Teotihuacán, entonces era un pueblito rascuachón, ¡pero horroroso! Nos dieron ahí alojamiento, nos acondicionaron... yo iba con mi madre. El llamado era a las seis de la mañana. A las seis de la mañana tenía uno que estar con la cara lavada y al maquillista; lo maquillaban a uno, le ponían a uno sus trenzas, se vestía uno; a las ocho se desayunaba ya uno arreglado, con técnicos, actores, productores, con todos, y a las nueve nos íbamos a la locación. Entonces empezábamos a filmar, ahí hicimos una escena de los voladores de Papantla. Trabajábamos con los incidentes de que se mete el sol, espérate a que salga, es un poquito cansado, pero muy a gusto cuando se está con gente que se aprecia. Se terminaba de filmar a las cinco o a las seis, cuando se metía el sol. Regresaba uno a bañarse a jicarazos, porque nos habían improvisado ahí, nos bañábamos, cenábamos y nos poníamos a jugar un rato, platicar, cantábamos... ¡muy a gusto! Temprano nos acostábamos porque al otro día tenía que ser lo mismo, y así. Y aquí en México, lo mismo: se levantaba uno temprano, se va uno al estudio, lo pintan, lo hacen.

Tuve compañeros con los que trabajé muy a gusto, mucho muy a gusto: con Mario Moreno, en *Los tres mosqueteros*, porque es un compañero muy compañero, no está robando cámara como decimos nosotros, no, le da su lugar a

x
Consuelo Frank junto a un automóvil en el parque San Martín, ca. 1931, inv. 15546, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

xi
Consuelo Frank, Jorge Vélez, Rosita Arriaga y Julián Soler en la película *La familia Dressel*, fotograma, 1935. Colección particular.





cada quien. Otro, *Mingo Soler*, como decía, él me ayudó mucho. Y así le voy nombrando uno por uno, y todos han sido muy lindos; pero así que tenga recuerdos muy gratos, Domingo Soler y Mario Moreno.

EL SINDICATO

[...] En la creación del sindicato de actores, yo fui fundadora. Se fundó porque los actores estaban muy marginados, muy explotados, entonces no teníamos ninguna prestación, no teníamos absolutamente nada. Entonces fue este maravilloso hombre, Jorge Negrete, que ya estaba creado el sindicato, porque la ANDA la crearon Fernando Soler, Ángel T. Sala, el mismo Mario Moreno, Julián Soler, todos ellos, pugnaron... ellos que no necesitaban nada porque los que más necesitan muchas cosas eran los actores de segunda, no estrellas. Entonces se formó la ANDA y tienen prestaciones, tienen sus derechos y sus obligaciones. Yo participé hasta que ya entró como secretario general Rodolfo Echeverría. Murió mi madre y mi hermano Alejandro era muy amigo de Rodolfo. Yo estaba deshecha, y entonces me mandó llamar Rodolfo, me dice: "Tienes que participar Consuelo, tienes que venir con nosotros para que te distraigas. Tienes una hija, tienes por quién vivir, no tienes que estar así". Entonces entré yo al sindicato a formar parte del comité ejecutivo, entré a la Comisión de Honor y Justicia, que entonces estaba don Andrés Soler, Fernando Fernández y yo. Después estuve un año fuera y volví a entrar a Fiscalización y Vigilancia, entonces estuvimos Fernando Fernández, Roberto Cañedo y yo. Y después se fue Roberto Cañedo y subí yo a presidente de Fiscalización y Vigilancia, estuve ocho

años como presidenta. Ahora ya no estoy en el sindicato, en estas elecciones quise quedar fuera porque ya eran doce años seguidos y me perjudicó mucho mi carrera artística porque estaba yo dedicada al sindicato.

TELEVISIÓN

Actualmente sigo haciendo teatro. En la temporada pasada hice una obra que ¡bendito sea Dios! tuvo mucho éxito y que se llamó *La reverenda madre*. Y ahora precisamente voy a la cooperativa a ver qué cosa es lo que vamos a poner. Y en cuanto a telenovelas, estuve trabajando con la Rivelles [Amparo]; hice ocho o diez capítulos y en *Mundo de juguete* hice otros. De todo, lo que menos me gusta es la televisión, pero es la que más me conviene económicamente. En el teatro es en donde menos gana uno. ¿Que si la televisión afectó al cine? Pues no, como actores nos vino a beneficiar muchísimo, y hasta la fecha es mejor trabajar en televisión que en cine. Pagan más y lo que no pasa en el cine, que todavía no lo hemos podido controlar, se ha pugnado mucho en la ANDA por esto: las películas nuestras nos pagaban y de estas películas que están pasando no percibo un solo centavo, en cambio de un programa de televisión me lo pagan y si se repite, me vuelven a pagar. La primera repetición el 100 por ciento, la segunda repetición el 50 por ciento y así está uno percibiendo. Creo que la televisión bajó la asistencia al cine. En la televisión se paga muy bien.

Como actriz, una de mis grandes satisfacciones es saber que me aprecia la gente, pues uno es muy vanidoso, que le halaguen a uno el oído, pero el ser conocido no es una gran satisfacción, porque no se puede uno sentar a to-

mar un plato de menudo (risa). A mí me encantaba ir a las ferias, me gustaban mucho los buñuelos... hasta la fecha todavía no me puedo sentar a comerme un buñuelo: “¡Consuelito!” porque ha pasado mucho tiempo y hasta la fecha se acuerda el público de mí. ¡Bendito sea Dios! Esa es una gran satisfacción para nosotros: que pasan los años y el público se acuerda de uno. Para mí el público es un niño, es la cosa más maravillosa que existe, dicen que es un monstruo, ¡no, mentira! Es un niño, al público lo que le dan, le gusta, por eso hay que irlo educando. Nosotros, la industria del cine tiene en sus manos esa obligación de encauzarlo.

Lo que se ha dado en llamar un churro mexicano, es porque hay que vivir de eso, se tiene que hacer un churro y es que también fuera de México, en Centro y Sudamérica les encantan esas cosas y esas ciudades pagan muy bien [...] Son películas muy trilladas porque hay churros bien hechos, pero ya la historia es mucho muy trillada: La pobrecita que la deshonra el dueño de la hacienda (risa), el mismo tema. Y luego, claro, para esos churros, pues como lo hacen actores y actrices sin nombre, ¡pues son un churro! Hay mucho que decir del cine actual [...], por cierto, acabo de ver una película que me gustó mucho, que se llama *Los sobrevivientes de los Andes*. ¡Qué bien! me siento orgullosa de ser mexicana, por la técnica, por todas sus cosas, me gustó mucho. De eso hubiera yo querido cuando yo actuaba en el cine. Está tan bien hecha, no le pide nada a ninguna americana ni en técnica, ni en actuación, ni en dirección, tiene movimientos de cámaras, en todo qué bien hecha está. Quiero verlo al escuintle [sic] este, a René Cardona, es el hijo de René para darle un

abrazo, porque yo con su padre también he trabajado mucho. Una que no me gustó absolutamente nada, y que me perdonen mis compañeros el director y el productor, es *Tivoli*, dirán que soy chapada a la antigua, pero a mí me enseñaron a tener respeto muy grande al público, y ahí hay escenas horribles. Y no creo, aunque yo nunca estuve metida en un escenario de revista, no creo que sea posible que sucedan estas cosas (risa) ¡Soy muy tonta!

Además de este chamaco que me dio una sorpresa muy grande, Cardona, hay un director que es una bellísima persona, que acabo de hacer una película con él, con Tony Aguilar, que es Mario Hernández, que tiene mucha madera y el día que le den una cosa que verdaderamente se luzca, ¡va a dar una sorpresa el muchacho! Me gusta Alcoriza, bueno hay muchos más que no me vienen a la memoria.

El cine mexicano está tomando otro aire... porque estuvo estancado una temporada bastante larga. Después de este estancamiento, desde que entró... no porque lo queramos nosotros a Rodolfo [Echeverría], pero desde que él entró le ha dado mucho auge al cine y viene una época de perfecto cine. Y hasta que no logremos que sea una cosa perfecta, no vamos a parar los actores y los productores y la industria en general. Ahora me parece que viene una muy buena temporada, tanto para los actores como para el mismo México, porque así tendrá México material de donde escoger para los eventos y para las cosas.

Veo que tanto el teatro, como el cine y la televisión son órganos maravillosos para la educación. Para demostrar la ideología de sus pueblos, para instruir. El cine es una cosa educativa y nuestro México ha progresado en eso.



xii Consuelo Frank, Javier Solís y Manuel Capetillo en la película *Rateros último modelo*, fotograma, 1965. Colección particular. | xiii Consuelo Frank, Rodolfo de Anda y Narciso Busquets en la película *El hombre de negro*, fotograma, 1969. Colección particular. | xiv y xv Consuelo Frank en la película *Sucedio en Jalisco*, fotograma 1972. Colección particular.

DARÍO FRITZ
BiCENTENARIO

El arte de perder



Si para el migrante la búsqueda de nuevos horizontes económicos abre lugar a la ambigüedad de la esperanza y el optimismo contenido, sepa o no de los tropiezos que implicarán la aventura, en el caso de quienes se quedan hay toda una sensación de que pasarán las de Caín. Son la otra cara de una moneda que reflejará incertidumbre, desazón, pérdida. Quien se queda la sufre. El que se va podrá depender de otros que le abran puertas, pero sabe que gran parte de eso depende también de él, de sus capacidades y talento, de la iniciativa y las fortalezas para resistir, de trabajar duro por lo que quiere y hasta de echar buena mano a la suerte. No se trata de meritocracia, pero sí de creer en uno mismo. Nuestra joven de la foto, tomada en 1945, cuando desde la estación Buenavista del ferrocarril de la ciudad de México salían los hombres que irían a trabajar a los campos agrícolas de Estados Unidos, anticipa en la pesadumbre de su rostro que para ella vienen días complejos. No sabemos si el muchacho que la sujeta es el bracero que partirá por un tiempo a encontrar esas oportunidades que el país le niega o quien la consuela junto a la otra joven para

regresar a casa a enfrentar la ausencia. Ausencia como si fuera duelo y con el peor de los dilemas aún por resolver: si algún día él tocará a la puerta nuevamente. ¿Quién le podrá quitar de la cabeza sus dudas? De cómo llevar alimentos al plato, qué hacer en las noches de fiebre alta o cuándo los hijos pregunten por él, si vale el tirón de oreja o la nalgada para contrarrestar el berrinche, de dónde obtener ingresos. ¿Por qué el trabajo bien pagado está tan lejos? Cuando desconocidos toquen a la puerta, de la inseguridad de estar sola, de aguantar la congoja por el abandono, de afrontar la zozobra sobre el presente –de uno y de otro–, de que una enfermedad lo apague o la policía lo encierre y no se entere, de que la distancia y el tiempo la hagan reemplazable, de cómo soportar el temor persistente a que ya no regrese, de cómo empezar cada día, de cómo ser feliz, de olvidar el tono de su voz, de que la olvide. Elizabeth Bishop alienta en uno de sus poemas: “No es difícil dominar el arte de perder: tantas cosas parecen llenas del propósito de ser perdidas, que su pérdida no es ningún desastre”. Quizás allí esté la llave para atenuar el dolor.



FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA



LIBRERÍA DEL FONDO

JOSÉ MARÍA LUIS MORA

16 mil ejemplares que versan sobre temas de economía, sociología, política, filosofía, antropología, derecho, historia de México e historia de América Latina y Europa. De ambos fondos editoriales, del Instituto Mora y del Fondo de Cultura Económica.

Horario de atención

Lunes a viernes de 9:00 a 20:00 horas

Sábados de 10:00 a 14:00 horas

www.mora.edu.mx

www.fondodeculturaeconomica.com

BICENTENARIO 64

CORREO DEL LECTOR 04 | **ARTÍCULOS 08**—¿Qué fue primero: el charro o el chinaco? **FAUSTINO A. AQUINO SÁNCHEZ** | **18**—Viajes emprendedores por el istmo de Tehuantepec. **ANA ROSA SUÁREZ ARGÜELLO** | **26**—Una precursora de la lucha por la igualdad de la mujer. **FLOR DE MARÍA CRUZ BALTAZAR** | **34**—Las casas de apuestas llegan para quedarse. **LUIS ANTONIO SOTO GARCÍA** | **42**—El fracaso de la rebelión delahuertista en Durango. **EDGAR SÁENZ LÓPEZ** | **50**—La ópera llega a la radio. **ÁUREA MAYA ALCÁNTARA** ¶ **DESDE HOY 58**—Tatiana Clouthier Carrillo: biografía en tres actos. **ÚRSULA VIRIDIANA CÓRDOVA MORALES** ¶ **TESTIMONIO 66**—Una expedición tras las huellas de Hernán Cortés. **CARLOS MALTÉS GONZÁLEZ** ¶ **ARTE 74**—Maximiliano celebra a un Morelos heroico. **MARIELA BENÍTEZ ORTEGA** ¶ **TEATRO 84**—Frenesí. **EDUARDO CELAYA DÍAZ** ¶ **ENTREVISTA 90**—Consuelo Frank Galza. Una actriz de la época dorada del cine. **GRAZIELLA ALTAMIRANO COZZI** ¶ **SEPIA 100**—El arte de perder. **DARÍO FRITZ** ¶

www.revistabicentenario.com.mx



CONAHCYT

CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS



Instituto
Mora