

Palabra, imagen e identidad en la  
posindependencia y la posrevolución mexicana

Literature, Image and Identity in  
Post-independence and the Mexican Post-revolution

*Gerardo Francisco Bobadilla Encinas*  
Universidad de Sonora, Hermosillo, México  
gbobadil@capomo.uson.mx  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9434-6528>

*Daniel Avechuco Cabrera*  
Universidad de Sonora, Hermosillo, México  
daniel.avechuco@unison.mx  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0969-9340>

ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/882020/atc4/bobadillagf/avechucod>

**Resumen:**

Influída por los pintores viajeros europeos (1821-1840) y el auge alcanzado por la práctica litográfica hacia 1840, la literatura contribuyó a definir una identidad nacional mediante los artículos de costumbres escritos en México entre 1840 y 1870, aproximadamente, publicados primero en los principales periódicos de la época, después como compendios o colecciones. Dichos artículos se configuraron como enunciados éticos y estéticos con doble textualidad, literaria y plástica, con los que crearon imágenes arquetípicas de México y el mexicano, algunas vigentes todavía, en un proceso semejante al desarrollado por la fotografía durante la posrevolución mexicana. El presente artículo busca reconstruir ese proceso artístico desde una perspectiva integradora, semiótica, que, dando cuenta de las particularidades composicionales y estilísticas de los textos concretos, al mismo tiempo explique esas características en su correlación dinámica y dialéctica con los otros elementos de las series literaria y cultural.

**Palabras clave:** literatura, litografía, Costumbrismo mexicano, historia, cultura

**Abstract:**

Influenced by the European traveling painters (1821-1840) and the rise by lithographic practice around 1840, the literature contributed in defining a national identity through the artículos de costumbres in Mexico between 1840 and 1870 approximately, published first in the main newspapers of the time, later as compendiums or collections. These articles were configured as ethical and aesthetic statements with double textuality, literary and plastic, with which they created archetypal images about Mexico and Mexican, in a process similar to that developed by photography during the Mexican post-revolution.

The present article seeks to reconstruct that artistic process from an integrative, semiotic perspective, which, taking into account the compositional and stylistic particularities of the concrete texts, at the same time explain those characteristics in their dynamic and dialectical correlation with the other elements of the literary series and cultural.

**Keywords:** Literature, lithography, Costumbrismo, history, culture.



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

**E**n el presente trabajo buscamos rastrear en la literatura mexicana decimonónica y en la historia de la cultura literaria de las primeras décadas del siglo xx cuáles fueron los factores y el proceso mediante los que escritores e intelectuales concientizaron primero y configuraron después un código valorativo e iconográfico propio, con el cual llegaron a articular un entramado visual y discursivo autónomo y autosuficiente, dándole así representatividad y trascendencia al hombre y al espacio-tiempo nacionales. Partimos de que existen tanto imágenes poéticas –creadas a partir de las posibilidades semánticas de la palabra– como icónicas y/o simbólicas –cuya significación depende de las posibilidades semióticas de la representación visual (Lizarazo, 2009: 53 y ss.)–, lo que nos lleva a la certeza de que “toda imagen cuenta, unas veces de manera voluntaria y otras involuntaria, una historia [una forma de describir y explicar el pasado]. Es un mensaje en el tiempo, un texto que fue compuesto para ser leído” (Pérez, 2012: 23). Con base en estos presupuestos, por una parte buscamos reflexionar acerca del entramado particular conformado por los artículos costumbristas escritos en México entre los años de 1840-1855, los cuales, integrando las posibilidades significativas e iconográficas de la literatura y la litografía, se dieron a la tarea de conformar discursos, primero como parte de un ejercicio individual publicado en los periódicos y revistas culturales y literarias de la época, después como parte de un proyecto colectivo concretado en las colecciones de cuadros de tipos, paisajes y escenas de costumbres, para coadyuvar en la definición de una esencia y un ser nacional; por otro lado, buscaremos trazar, aunque sea de manera general y como primeros apuntes de una investigación mayor, concomitancias formales y significativas con la práctica fotográfica de la revolución y la posrevolución mexicanas (1910-1940), pues pese a tener dinámicas discursivas y semióticas específicas, coincidió con la práctica costumbrista decimonónica en articular un enunciado textovisual que intentó explicar y recomponer el mundo en los marcos de la revolución y la posrevolución mexicanas. Es pertinente indicar que la perspectiva desde la que planteamos y desarrollamos nuestro trabajo está adscrita a la semiótica cultural y literaria (Lotman, 1979; Bajtin, 1989), esto es, a aquella concepción del hecho literario como planteamiento o resolución ética y

estética concreta a los grandes problemas del ser –en su dimensión individual y colectiva–, a las imágenes y los motivos humanos, culturales e ideológicos que, condicionados por los parámetros de un momento histórico determinado, le dan continuidad dialéctica al devenir histórico. En este sentido, cabe añadir que si bien inserta en un entramado de relaciones con las otras series humanas, históricas y culturales, lo importante de la perspectiva de la semiótica cultural y literaria es que permite captar la especificidad de su objeto de estudio, la obra de arte concreta, en sus correlaciones dinámicas y dialécticas con algunos de los otros campos de la vida del hombre.

Pese a diversos intentos previos que se dieron en la tradición naciente, la literatura y la cultura mexicana comenzaron a concientizar la necesidad de redefinir y articular una imagen y un discurso propios en torno al espacio-tiempo y el ser mexicano, de una manera indirecta, es decir, no desde una reflexión ontológica propia, espontánea y natural, sino a partir de las posibilidades cognoscitivas sobre las que sensibilizó la mirada romántica asombrada de los pintores viajeros, nombre con el que se conoce a aquel grupo de paseantes europeos que se dieron a la tarea de recorrer y representar escrituraria y figurativamente tanto al hombre como al territorio nacional durante las cinco décadas posteriores a la independencia del país, entre 1821 y 1867 aproximadamente, luego de ser derogada la legislación proteccionista de la época colonial que dificultaba el libre tránsito y comercio por el otrora virreinato de la Nueva España. Como señalan algunos historiadores de la cultura literaria, las expediciones científicas en América auspiciadas por la corona española solo por excepción

desembocaron en publicaciones de acceso general. Incluso en la época de la Ilustración, la política del secreto privó sobre todo lo concerniente a las posesiones indianas. Ante la falta de divulgación del conocimiento geográfico y la carencia de información escrita sobre el verdadero estado de las posesiones españolas en el Nuevo Mundo, las tierras mexicanas, como las del resto del continente, constituyeron siempre un enigma para el mundo, incluso en los medios científicos europeos (Cramaussel, 1998: 334).

El motivo fundamental por el que muchos de esos viajeros recorrieron el país fue el de establecer relaciones políticas con la nueva nación, para desarrollar tratados con los cuales ampliar los mercados y prefigurar la nueva geografía económica del entorno capitalista que comenzaba a definirse. A ese grupo de los pintores viajeros pertenecen, entre varios otros, el francés Jean-Frédéric Waldeck (1766-1875), los italianos Claudio Linatti (1790-1832) y Pedro Gualdi (1810-1857), los alemanes

Johann Moritz Rugendas (1802-1858) y Karl Nebel (1805-1855), o los ingleses Daniel Thomas Egerton (1797-1842), Federico Catherwood (1799-1854) y Elizabeth Ward (1844-1911).

FIG. 1.

*“Fuente principal de la Alameda central”* (1832)  
Johann Moritz Rugendas, Museo Nacional de Historia



FIG. 2.

*“La reina del mercado”* (1833) Johann Moritz Rugendas, Museo Nacional de Bellas Artes.



FIG. 3.

*“Selva virgen”, de Karl Nebel, en Viaje pintoresco y arqueológico a la parte más interesante de México (1836)*



FIG. 4.

*“Palenque”, de Jean-Frederic Waldek, en Viaje pintoresco y arqueológico a la península de Yucatán (1838)*



Lo interesante del trabajo artístico de esos pintores viajeros es que fue concebido y publicado no solo como textos plásticos, pictóricos, sino a la manera de ilustra-

ciones que complementaban los libros de viaje en algunos casos, posteriormente como compendios de tipos y escenas de costumbres, como atlas de vistas o paisajes naturales, urbanos y antropológicos, entre los que cabe destacar *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (Bruselas, 1828), de Claudio Linati; *Viaje pintoresco y arqueológico a la región más interesante de México* (Francia, 1836), de Karl Nebel; *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán* (Francia, 1838), de Jean-Frédéric Waldeck; o *Monumentos de Méjico, tomados del natural* (México, 1841), de Pedro Gualdi. Estas obras iban casi siempre acompañadas de un texto descriptivo que asume carácter literario por desplegar específicos recursos y licencias poéticas para realizarse como enunciado. Así, los pintores viajeros articularon un discurso con una doble textualidad, plástica y literaria, el cual, gracias a su difusión entre las élites letradas mexicanas, contribuyó a la toma de conciencia acerca de la necesidad ideológica e imaginativa de construir un discurso propio, que manifestara no solo la emancipación política de México y el mexicano, sino, más importante, que revelara la verdadera autonomía, esto es, la emancipación cultural, mental, la capacidad para pensar y sentir con independencia, a partir de una lógica, un discurso y un temperamento propios (Martínez, 1955). Podría llamarse a estas obras con doble textualidad “ensambles literario-pictóricos”, nombre con el que haríamos referencia a los productos de la práctica artística de los pintores viajeros, con los cuales se representó tanto discursiva como icónicamente México y al mexicano, constituyéndose por eso mismo en uno de los referentes obligados a partir de los cuales los litógrafos y escritores nacionales se encargaron de articular más adelante un discurso literario-figurativo propio. Es pertinente señalar que si bien los intelectuales y escritores mexicanos compartieron muchas de las descripciones de los pintores viajeros, también es cierto que con algunos de ellos establecieron un crítico debate que todavía encuentra ecos en el discurso nacionalista actual, como sucede con algunas consideraciones sobre el hombre o las costumbres mexicanas hechas por Waldeck, Löwestern o Madame Calderón de la Barca. En todo caso, lo importante es que, como afirma Cramaussel, el desarrollo de esta práctica discursiva e iconográfica da testimonio del cambio que comenzó a darse desde

la publicación de los trabajos que el barón de Humboldt realizó en América, en especial sobre la Nueva España, a principios del siglo XIX. [En este sentido,] los numerosos viajeros europeos que siguieron después los pasos del insigne científico alemán, durante el periodo que media entre la Independencia y la guerra de intervención francesa [que es precisamente el periodo que nos interesa caracterizar y estudiar], contribuyeron en mucho [no sólo] en dar a conocer a México en el viejo

continente [sino, más importante para la historia de la cultura literaria y para la historia de la literatura nacional, contribuyeron a dar a conocer a México entre los mexicanos] (Cramaussel, 1998: 334).

Los pintores viajeros comenzaban a dar a conocer tanto al interior como al exterior del país diversas imágenes acerca del hombre y el espacio-tiempo nacionales. Al mismo tiempo, numerosos proyectos editoriales comenzaron a difundir entre la sociedad y los letrados mexicanos las obras de las figuras más representativas del romanticismo inglés y alemán primero, del francés y español después, planteando los periódicos y las revistas culturales como verdaderas misceláneas enciclopédicas a partir de las cuales se “civilizaba” a la colectividad (Covo, 2015: IX-X). Así, luego de que los letrados mexicanos comenzaron a sensibilizarse acerca del nuevo espíritu de la época gracias a la lectura de los artículos precostumbristas y liberales que el exiliado español José María Blanco White publicó en *Variedades o el Mensajero de Londres* (1823-1825), –periódico o revista cultural y literaria que, a instancias y con el apoyo económico de Rudolph Ackermann, el librero y litógrafo alemán con filiales en México, editaba en la capital de Inglaterra–, a partir de 1826, con la publicación durante poco más de medio año de *El Iris* –bajo la dirección conjunta del cubano-mexicano José María Heredia y los italianos Claudio Linati y Florencio Galli–, dio inicio un trabajo editorial que reveló a los intelectuales mexicanos la cosmovisión, los paradigmas estilísticos y compositivos de la estética romántica, los cuales coincidieron con la definición y el impulso de las imperantes nacionalistas de la cultura en la época, e introdujeron además en el país la técnica litográfica: si bien de una existencia corta, la influencia de *El Iris* fue mayúscula y decisiva, pues comenzó a prefigurar el imaginario histórico, cultural y literario con la publicación de textos tanto artísticos como históricos que se apoyaban en la imagen plástica, a partir de los cuales se fundamentaría la representatividad y trascendencia del país recién independizado. Una vez que *El Iris* concluyó su ciclo, la estafeta fue retomada por publicaciones como *La Miscelánea* (1829-1832) y *Minerva* (1834), *Registro Trimestre* (1831), *Obsequio a la Amistad* (1833-1836) o el *Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística* (1839), revistas literarias con las que se dieron a conocer la obra y los modelos estéticos articulados por “Chateaubriand, Young [Victor Hugo] y Lamartine” (Perales, 1957: 37), Mariano José de Larra, Ramón de Mesonero Romanos y José de Espronceda, contribuyendo a la formación y orientación romántica y costumbrista de la considerada primera generación de poetas y narradores mexicanos, esto es, la de los iniciadores de la Academia de Letrán.



No queremos enzarzarnos en este contexto ni en la caracterización ni en la función histórica y cultural que tuvo la Academia de Letrán, asociación literaria fundacional en todos los sentidos y vigente en México entre 1836 y 1851 aproximadamente, pues ha sido objeto de reflexión y discusión de estudiosos como Carlos González Peña (1926), José Luis Martínez (1955), Luis Mario Schneider (1975) o José Emilio Pacheco (1986), entre otros. Baste en este contexto retomar lo dicho por Guillermo Prieto en *Memorias de mis tiempos*, quien reconocía que la Academia de Letrán articuló conscientemente un proyecto de creación y reflexión para mexicanizar la literatura emancipándola de toda otra (Prieto, 1903; Oseguera, 1991; Pacheco, 1986). En lo que sí queremos detenernos, en cambio, es en el hecho de que, a partir de 1843, con la publicación de periódicos y revistas literarias y culturales como *El Museo Mexicano* (1843-1846), la *Revista Científica y Literaria de México* (1845-1846), *El Mosaico Mexicano* (1836-1837; 1840-1842), el *Álbum Mexicano* (1849) o *La Ilustración Mexicana* (1851-1855), el proyecto de mexicanización de la literatura articulado por los lateranenses centró sus esfuerzos ya no solo en la articulación de un discurso literario historicista, sino también en el desarrollo de una literatura costumbrista que coadyuvara, junto con los otros enunciados de las bellas letras, en la conformación de una imagen representativa de México y el mexicano, lo que dio origen al cultivo y auge del género de los artículos y cuadros de tipos y escenas de costumbres, que comenzaron a manifestarse primero como textos independientes en los principales periódicos y revistas durante la década de 1840, posteriormente en atlas como *Los mexicanos pintados por sí mismos*, publicado en 1855. Fuertemente influida por la veta del Costumbrismo español representada por Ramón de Mesonero Romanos y Serafín Estébanez Calderón —la cual se caracterizaba por la descripción y valoración de los usos y costumbres del entorno sociocultural desde una perspectiva empática y paternal, que buscaba captar así la fisonomía y las prácticas sociales y culturales representativas de un ambiente específico más que señalar y criticar sus hábitos viciosos—, la literatura mexicana dio inicio a una etapa particularmente propositiva y sugerente, fundacional por eso, en la que se destacarían escritores como Ignacio Ramírez, Juan de Dios Arias, Hilarión Frías y Soto, José María Rivera o Pantaleón Tovar, liderados por los entonces jóvenes Guillermo Prieto y Manuel Payno. Brian Hamnet (2010) considera muy importante la influencia y orientación costumbrista asumidas por los escritores mexicanos de la Academia de Letrán, al afirmar que, al alejarse de la perspectiva satírica de Mariano José de Larra, el apego a Mesonero Romanos y Estébanez Calderón fue determinante para el sentido y la función del Costumbrismo mexicano, pues le otorgó al enunciado artístico tintes y significados no necesariamente críticos ni melancólicos, sino un tono y un acento empático y



juguetón, paternal e integrador, que posibilitó el reconocimiento y la codificación novedosa, original, de específicas características físicas y morales a partir de las cuales los propios mexicanos articularon un discurso y una imagen de sí, que era justamente lo que necesitaba el país en ese momento para consolidarse como proyecto sociopolítico y cultural entonces emergente.<sup>1</sup>

Así, desde las páginas de las revistas y los periódicos mencionados antes, comenzaron a reconocerse, a describirse y perfilarse física y moralmente los más diversos arquetipos que componían la sociedad y cultura mexicana de la época: la mexicana, el aguador, los cocheros, la mestiza, el arriero, el rancharo, la vendedora de chía, la china, el guerrero indio, la meridana, los jarochos, el costeño, los indios del norte... Estos y otros arquetípicos comienzan a integrarse y a conformar el imaginario nacional que permitirá la configuración discursiva e icónica del hombre en México. Si bien algunos estudiosos del Costumbrismo han señalado los alcances, límites y contradicciones de esos planteamientos –pues muchas de las figuras culturales con las que se intentaba definir una fisonomía y un temperamento mexicanos eran en realidad representantes de oficios artesanales que a la postre desaparecieron con los avances del siglo–, consideramos, sin embargo, que el principal mérito de estos retratos que articularon los costumbristas mexicanos de la primera época radica en que, retratando coloridamente trajes, casas, situaciones, fueron capaces y tuvieron los alcances para reconocer un temperamento y una sensibilidad, y ciertos rasgos del carácter colectivo que definen la idiosincrasia nacional –la dulzura y amabilidad en el trato; las musicalidad del lenguaje; la introversión que revelan las reticencias; el decoro que muestran los circunloquios; la picardía jocosa de los eufemismos y albures–, aspectos que, hasta ahora, nos parece han sido confusa o ambiguamente

<sup>1</sup> Algunos estudiosos, como Tomás Pérez Vejo, también rastrean la creación icónica de México en periódicos y revistas culturales y literarias del periodo que trabajamos. Sin embargo, quizás por el método estadístico y cuantitativo empleado, este especialista centra su estudio en subrayar la presencia mayor de imágenes sobre Europa aparecidas en las publicaciones periódicas, en vez de destacar, analizar e interpretar los cuantitativamente menores, sí, pero sin duda ingentes esfuerzos de literatos y litógrafos mexicanos decimonónicos por definir un perfil humano, cultural y espacial propios. Esto llama la atención, pues sin duda Pérez Vejo es un referente fundamental en los estudios sobre las relaciones de imagen e historia (véase Pérez 2012). Otro tanto podría decirse de Erica Segre, autora de *Intersected Identities: Strategies of Visualisation in 19th and 20th Century Mexican Culture* (2007). Y es que, pese a lo interesante e ilustrativo de su estudio, Segre asume los recursos litográficos como textos independientes, sin tomar en cuenta que formaban una unidad textual semiótica con una contraparte literaria, escrituraria.

interpretados y valorados por la historia y crítica literarias y por la historia de la cultura literaria nacionales.

Especial relevancia adquiere el surgimiento de los artículos de viaje, verdaderas crónicas cuyo sustento ético y estético radicaba precisamente en la perspectiva costumbrista que determinaba al enunciado, es decir, en la intención por retratar lo típico y esencial no nada más de los distintos usos y costumbres a los que se enfrentaba el viajero durante su periplo, sino, sobre todo, por captar las particularidades de la flora y fauna, del paisaje, que en su conjunto e interrelación se entendía que condicionaba la configuración de un temperamento colectivo específico, como proyecto universal divino. Habría que puntualizar que esos artículos o crónicas viajeras no necesaria o únicamente referían viajes larguísimos por la América del Sur, Europa o Estados Unidos, sino sobre todo las travesías al interior del país, a las cercanías de la Ciudad de México incluso. Como reflexionaría Ignacio Manuel Altamirano en 1882 en su “Introducción” al *Viaje a Oriente*, de Luis Malanco, conocer, describir, explicar el país nativo permite el desarrollo vigoroso de nuestra cultura y literatura (Altamirano, 1988: 229), al obligar el desarrollo de una mejor infraestructura que permita el mejor conocimiento y aprovechamiento de los recursos naturales, contribuyendo además a gestar una expresión discursiva de carácter literario que manifestara los valores, el orgullo y la sensibilidad de ser y pertenecer a la nación. Y añade Altamirano que lo mejor de esa literatura se encuentra en “*artículos sueltos, en narraciones aisladas, [en] algún pequeño estudio publicado hace años en [periódicos como] el Museo, el Liceo, el Álbum [Mexicano]; [y, también,] en algunas estampas litográficas*” (Altamirano, 1988: 230; las cursivas son nuestras), afirmación que es indicio de la poética narrativa y sentido del Costumbrismo mexicano.

En este contexto, consideramos que “Viaje sentimental a San Ángel”, de Manuel Payno, publicado en octubre de 1843 en *El Museo Mexicano*, es una de las obras más representativas del género, de las características asociadas al artículo o la crónica costumbrista de viaje –por supuesto, junto con otros como “La cascada de la Orduña” o las vistas de “Monterrey”–. La anécdota del texto es muy sencilla: el narrador cuenta la travesía de tres horas a caballo del igual número de leguas que separan a la Ciudad de México y San Ángel, durante la cual describe emocional, impresionista, intimistamente, la colorida y odorífica paleta de la naturaleza mexicana; una vez en la villa, el hablante se solaza describiendo las vistas y los placeres olfativos y gustativos de la cocina del Convento del Carmen, de la que es merecedor gracias a su cercanía y respeto con los frailes de la orden, concluyendo el artículo con el paseo vespertino por los alrededores del pueblo. Tras estas tres o cuatro acciones, lo importante y novedoso del artículo es la perspectiva plástica a partir de la cual

se realiza la composición literaria, pues con ella se manifiestan las emociones que despierta en el individuo la naturaleza mexicana producto de “la mano de Dios que prodigó tanta hermosura, tanta fertilidad en este suelo” (Payno, 2007: 40). De esto deriva, sin duda, el orgullo patriótico expresado por el artículo casi en cada enunciado, gracias a la adjetivación reflexiva pero emocionada y grandilocuente de la descripción física del entorno mexicano que se visualiza como parte de un proyecto divino, lo que en mucho recuerda los planteamientos de Víctor Hugo en su célebre “Prefacio” a *Cromwell* (1827), aunque hay que reconocer que el narrador revela su admiración por los modelos que representan Lawrence Sterne y su *Viaje sentimental* (1765-1768, del cual toma el título para su artículo), Alfonso de Lamartine y sus *Meditaciones poéticas* (1820, sobre todo la perspectiva reflexiva e intimista) y, cosa curiosa, “la poesía *sublime y viva* –señala el propio narrador– digna de ser cantada por el arpa del Rey Poeta, Nezahualcóyotl” (Payno, 2007: 43; las cursivas son nuestras).

En este marco queremos centrar y destacar la siguiente reflexión del escritor:

*Pocos de los lectores no habrán visto un álbum pintoresco: hermosos libros llenos de grabados finísimos que representan escenas de la naturaleza de los países más célebres del mundo. Cuando ve uno tal libro es imposible dejar de exclamar: “¡Oh, qué vista tan sorprendente! ¡Qué cascada tan magnífica! ¡Qué campo tan bello! ¡Si yo viera estas escenas, sería el más feliz de todos los mortales!”. Pues bien, el panorama que presenta por todos lados este delicioso camino de tres leguas [que va de México a San Ángel] es un álbum pintoresco que excede a toda ponderación. Quien ve estas alfombras de verde esmeralda que circundan a México, esas calzadas de álamos y sauces que atraviesan por en medio de los campos de trigo y de maíz, no puede menos de bendecir la mano de Dios que prodigó tanta hermosura, tanta fertilidad en este suelo (Payno, 2007: 40-41; las cursivas son nuestras).*

Este fragmento corrobora la perspectiva plástica y panorámica del narrador, que le permite realizar de continuo la síntesis literaria e imaginativa intimista de la realidad mexicana, con su diversidad y congruencia antitética, hecho que ratifica, más allá de *El fístol del diablo* y *Los bandidos de Río Frío*, la capacidad y la sensibilidad de Manuel Payno como narrador costumbrista capaz de articular una de las imágenes más representativas de México y el mexicano: porque a la descripción de la realidad natural habría que agregar la descripción de usos y costumbres, sobre todo del temperamento del mexicano, representado por los indígenas que *con fe, humildad y sencillez* propia de su forma de ser (Payno, 2007: 42; las cursivas son nuestras) tributan un arreglo o corona de naranjos y azahares al Creador; también

prefigurado por Juan de San Elías, el afable y jovial fraile de más de ochenta años que dirigía el Convento del Carmen, hombre “lleno de virtudes, con su fisonomía abierta y franca, y como dice Sterne, una de esas bellas cabezas escapadas del pincel de Rafael” (Payno, 2007: 46).

El otro aspecto que debemos comentar es la certeza cultural enfática del narrador de que “pocos de los lectores no habrán visto un álbum pintoresco [, uno de esos] hermosos libros llenos de [litografías, de] grabados finísimos que representan escenas de la naturaleza de los países más célebres del mundo”, y, en estrecha relación con ella, particularmente nos referiremos al paralelismo que establece entre naturaleza-pintura-poesía, que lo conduce a afirmar contundente que “el panorama que presenta por todos lados este delicioso camino de tres leguas [que va de México a San Ángel,] es un álbum pintoresco que excede a toda ponderación”. Nos parecen reveladoras estas consideraciones, pues, a partir de esa ecuación integradora formada por la realidad natural, la pintura y la palabra literaria, el narrador reconoce los elementos que definirían las primeras manifestaciones del Costumbrismo mexicano, estableciendo transversalmente, es decir, sin jerarquías discursivas ni textuales, la relación entre los distintos componentes sobre la que se fundamentaría esta etapa fundacional. Al mismo tiempo, en las consideraciones del narrador de “Viaje sentimental a San Ángel” puede advertirse la función estética dominante otorgada por las expresiones iniciales del Costumbrismo mexicano a la imagen plástica-literaria como un recurso capaz de definir un sentido fundacional para México y el mexicano: de hecho, llevando la afirmación al extremo, señalaríamos que, si bien críticos e historiadores literarios y culturales como Doris Sommer (1991) afirman que la novela cumple un papel fundacional dentro de la tradición cultural y literaria hispanoamericana, nosotros consideramos que dentro de la tradición mexicana ese papel lo cumplieron, primero, los artículos costumbristas plástico-literarios que se componen y publican entre 1840 y 1870 aproximadamente como textos con doble textualidad, que se conforman como enunciado artístico a partir de la literatura y la plástica: y es que gracias y a partir de esos artículos de tipos, de escenas y de paisajes costumbristas, que fueron tanto conocidos y apreciados por las élites letradas como popularizados entre el pueblo gracias a la reproducción de las litografías en periódicos, revistas y almanaques, se contribuyó a la conformación de un conjunto de valores, sentimientos e imágenes patrióticos, a partir del cual se fundamentó, con todos sus alcances y contradicciones, una noción e imagen determinadas de México y el mexicano.

Tenemos que retomar en este contexto lo dicho por Brian Hammet, quien considera que la propuesta costumbrista española de Mesonero Romanos y Estébanez

Calderón fue fundamental para el desarrollo del Costumbrismo mexicano, pues ellos “tuvieron gran influencia en la transformación[, en la adaptación] que hicieron Guillermo Prieto [y Manuel Payno] del estilo costumbrista al ambiente mexicano [Particularmente, señala el estudioso, porque esos tonos y acentos emotivos y lúdicos se convirtieron en un] elemento didáctico [que] adoptó formas [y resoluciones artísticas tanto] visuales [como] literarias” (Hamnet, 2010: 13). Y es que a partir de la influencia de esa perspectiva costumbrista de los dos miembros de la tertulia de “El Parnasillo”, primero los narradores o articulistas mexicanos de una manera independiente, después trabajando de manera conjunta con los litógrafos mexicanos que para la década de 1840 dominaban ya esa técnica de impresión pictórica introducida al país por Linati y Galli (Aguilar, 2007), los costumbristas mexicanos articularon una palabra artística con doble textualidad, a partir de la cual configuraron una imagen de México y el mexicano, que, si por un lado estaba fuertemente influenciada por los pintores viajeros, al mismo tiempo fueron capaces de diferenciarse de ese modelo y llegaron a configurar un entramado original, que, sobre todo a nivel plástico, continúa vigente dentro del imaginario cultural nacional.

Atendiendo las consideraciones vertidas más arriba sobre las distintas resoluciones artísticas del Costumbrismo mexicano, consideramos que los artículos de paisajes naturales y urbanos son los que, dentro de la tradición literaria de México, articularon la síntesis dialéctica y artística del género, pues fueron capaces de incorporar integradamente las otras realizaciones artísticas del Costumbrismo, esto es, la de los retratos o artículos de tipos y escenas de usos y costumbres. A diferencia de esas otras modelizaciones, los artículos o cuadros de paisajes naturales y urbanos compuestos por los escritores y litógrafos mexicanos tuvieron la lucidez y sensibilidad necesarias para incorporar en sus realizaciones textuales los elementos pertenecientes a las otras variantes del Costumbrismo. Así, en los artículos de paisajes naturales y urbanos compuestos por escritores y litógrafos que trabajaban conjuntamente sus binomios textuales, igual nivel de significación e importancia revela y tiene el paisaje urbano o la vista de la naturaleza que el retrato cultural de los arquetipos, de los usos y costumbres que los configuran e interrelacionan. De esta manera, los artículos o cuadros plástico-literarios de paisajes que aparecen en las revistas y periódicos desde mediados de la década de 1840 no se concretan solo con hablar y representar la fisonomía física del espacio natural y urbano, sino que incorporan a los hombres y mujeres pertenecientes a las distintas extracciones sociales y culturales que coexisten en la realidad mexicana.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Para el estudio de las particularidades plásticas y literarias de los artículos y cuadros costumbristas mexicanos, véase *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, de María Esther Pérez Salas (2005), y “Actores, escenarios y relaciones sociales en

Carolina Pérez Benavides llega a una conclusión parecida a la nuestra por un camino diferente, al cuantificar el predominio que en los periódicos y revistas culturales y literarias adquirieron para finales de la década de 1840 los artículos o cuadros de paisajes naturales y urbanos, frente a la otra gran formalización del Costumbrismo, la de los artículos de tipos. Advierte que

en el primer volumen de *El Álbum Mexicano* (1849) aparecieron 18 artículos de carácter costumbrista, de los cuales *trece son escenas*, dos hacen referencia a tipos, otros dos a estudios morales y el último está dedicado a la moda en comparación con los dos últimos volúmenes de *El Museo Mexicano* (1843-1846), [por] *lo que se observa una disminución de los artículos referentes a los tipos sociales, un aumento de las escenas* y la introducción de los estudios morales (Pérez, 2007: 1174).

El predominio de los artículos o cuadros de paisajes naturales y urbanos que subordinan a los cuadros de tipos o escenas puede reconocerse, por ejemplo, en textos literario-litográficos como la “Escena del campo”, publicada en 1845 en la *Revista Científica y Literaria de México*.

FIG. 5.

“Escena del campo” en *Revista Científica y Literaria de México* (1845)



En ella, tanto el narrador como el litógrafo, luego de representar la vasta y fecunda naturaleza mexicana, se centran en los vaqueros (o peones o rancheros) y el lazado de la res. Empero, lo destacable es que escritor y litógrafo tienen la capacidad y la

tres publicaciones periódicas mexicanas de mediados del siglo xix”, de Carolina Pérez Benavides (2007).



sensibilidad suficientes para describir verbal y plásticamente las características y los detalles del traje y los arreos de los trabajadores del campo, la decisión, ligereza y elegancia de los jinetes, la tensión de las cabalgaduras, jugando incluso con el escorzo de la caída del bruto.

Otro tanto pudiera decirse del ensamble literario-litográfico “Interior del Café del Progreso”, publicado en 1851 en *La Ilustración Mexicana*, con el que se dibuja la importancia que en la vida cultural del México decimonónico iba adquiriendo la cafetería como espacio-tiempo de la socialización burguesa. La parte literaria fue escrita por Fernando Orozco y Berra, desconociéndose el autor del dibujo:

FIG. 6.

“Interior del Café del Progreso” (1851) en *La Ilustración Mexicana*



Como puede advertirse, la imagen va más allá de la descripción física del salón, de reseñar los aperos del servicio, al presentarnos dinámicamente los diferentes tertulianos del lugar y, sobre todo, sus actitudes: desde la familia burguesa con el chiquillo al centro encerrada en sí misma y que parece no ver alrededor –en una situación reveladora que reconoce y ubica a la mujer en un espacio público (aunque de espaldas), cuando la conservadora cultura mexicana solía asociarla solo al espacio privado–, hasta el forastero provinciano de la derecha que, polvoriento y embozado en su capa, introvertido y receloso duda en incorporarse a la situación, y el burgués timbón que se integra, pasando por los hombres de mundo de la izquierda que, con aplomo y dominio, dialogan o leen indiferentes y ensimismados.

Esta entronización paulatina de los artículos o cuadros plástico-literarios de paisajes naturales y urbanos que se apropia de la perspectiva y los recursos de los textos de tipos y escenas costumbristas alcanzó su clímax en 1855 con *México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país*, obra publicada bajo la dirección del impresor francés mexicanizado Joseph Decaen, con dibujos litográficos de Casimiro Castro, José Campillo, Guadalupe Rodríguez y Luis de Anda, y con artículos de Marcos Arróniz, José María Roa Bárcena, Florencio María del Castillo, José Tomás de Cuéllar, Francisco González Bocanegra, José María González, Hilarión Frías y Soto, Luis Gonzaga Ortiz, Manuel Payno, Anselmo de la Portilla, Vicente Segura Argüelles, Francisco Zarco y Niceto de Zamacois. La colección reúne 46 retratos plásticos y literarios, clasificados en 37 vistas, siete representaciones de trajes y tipos, dos de escenas costumbristas y una museográfica, además de un plano general de la Ciudad de México. Con sus casi 50 binomios plástico-literarios, esta obra, más que ninguna otra del siglo XIX, ha instaurado dentro del imaginario cultural nacional una serie de representaciones sobre la realidad citadina y humana que dan sentido y trascendencia a una sensibilidad y una idiosincrasia específicas, la mexicana, como lo revelan textos como “La calle de Roldán”, “La casa municipal” o “Las Cadenas en una noche de luna”.

FIG. 7.

“La calle de Roldán” en México y sus alrededores (1855)



FIG. 8.

*“La casa municipal o de diputados” en México y sus alrededores (1855)*



FIG. 9.

*“Las Cadenas en una noche de luna” en México y sus alrededores (1855)*



*México y sus alrededores* es la realización textual que mejor sintetiza y expresa el sentido y la función del Costumbrismo mexicano escrito entre 1843-1867. Al menos así lo evidencia el artículo literario-litográfico que abre el álbum, “La Fuente del

Salto del agua”, escrito por Francisco Zarco, reconocido ya entonces como uno de los más críticos y mordaces cronistas e intelectuales.

FIG. 10.

“La Fuente del Salto del agua” en México y sus alrededores (1855)



Fue precisamente por la lucidez incisiva de sus planteamientos y su enunciación, que los editores del volumen decidieron que este artículo inaugurara el atlas, donde Zarco reflexiona acerca de la identidad mexicana en los siguientes términos:

No somos aztecas, no somos españoles; raza bastarda de las dos, tenemos la indolencia de la una, la arrogancia de la otra; *pero aun no constituimos una raza propia, distinta de las demás con cualidades peculiares, buenas o malas. Pueblo de ayer, sin tradiciones, sin grandes recuerdos, nuestra historia de pocos años es la crónica de la inexperiencia, de la locura y de la discordia y falta a nuestros acontecimientos más notables ese prestigio fascinador de la distancia que dan a los hombres y a las cosas los montones de siglos que se interponen entre las generaciones* (Zarco, 1855: 4; las cursivas son nuestras).

Una identidad y una historia amorfas y sin tradición son los factores que se asumen como caracterizadores de la cultura mexicana al momento de la enunciación. La lógica expositiva, el todo textual del que forma parte el enunciado de Zarco y el contexto e imaginario de la época asociaba identidad e historia con la existencia de testimonios e instituciones artísticas y culturales, que dieran cuenta del desarrollo y la complejidad de la colectividad. Por eso, Zarco afirma contundente que

*Durante ese largo periodo de tres centurias [que fue la Colonia...] escasean los acontecimientos notables y dramáticos [en México] que dan lugar a pintorescas y vivas tradiciones, y que se graban en la memoria de un pueblo sin borrarse jamás. Pueblos que no tienen vida propia no tienen historia [ni cultura]; sus acontecimientos son figuras secundarias destinadas a aparecer en último término en otro cuadro [, el cuadro ajeno de la historia del país dominador].*

*[Por eso, México es] ¡Un pueblo sin monumentos!*

[Sin embargo, señala como al paso,] Lo que hay aquí que describir vale más que las masas de piedra. Ahí está el Popocatepetl coronado de nieve; allí las serranías erizadas y salvajes; allí los jardines que halagan a un tiempo la primavera y el otoño en la *Tierra-caliente*; en otra región llanuras inmensas, costas fértiles bañadas por el mar que apenas las acaricia con amor; bosques vírgenes, sabinos y ahuehuetes que nacieron el día de la creación... *Aquí se estudia la obra de Dios, que es más grande que la de los hombres* (Zarco, 1855: 4-5; las cursivas son nuestras).

Descrita la naturaleza mexicana al mejor estilo romántico, esto es, como proyecto que debe su riqueza y armonía a la benignidad y la generosidad de Dios, *México y sus alrededores* se da a la tarea de describir en ese marco “sublimes catedrales y magníficos palacios; galanos acueductos y hospitales; colegios y prisiones; plazas y fuentes” (Zarco, 1855: 5) que pueblan y enriquecen a la Ciudad de México. Y aquí está lo importante, el artificio ético y estético que solo la hermandad palabra-imagen pudieron resolver: se realizan una serie de descripciones que representan y explican la calidad artística y la grandiosidad y magnificencia de las edificaciones, fuentes y plazas, solo que, lo más importante, esas obras monumentales que son la Catedral Metropolitana, la Plaza de la Constitución, el Palacio de Minería o las casonas de Tacubaya se visualizan siempre en medio del exuberante y pródigo marco del entorno, integradas a la naturaleza mexicana gracias a la perspectiva aérea, elevada del pintor –entonces se pusieron de moda en México los paseos en globos aerostáticos–. Así pues, el sentido y la función que se otorga y cumplen las vistas y los retratos plásticos y literarios de *México y sus alrededores* es el de crear, de inventar precisamente esa historia y esa identidad.

No podemos cerrar esta reflexión sin analizar brevemente el segundo artículo del texto, “La Fuente de la Tlaxpana”, firmado por Marcos Arróniz, a nuestro parecer uno de los mejores costumbristas mexicanos, desafortunadamente también uno de los más soslayados.



FIG. II.

*“La Fuente de la Tlaxpana” en México y sus alrededores (1855)*



El artículo de Arróniz comenta elegante y concisamente las características y dimensiones arquitectónicas de la fuente, desde una visión del mundo antiespañolista coincidente con la de Zarco, la que lo hace incurrir en apreciaciones subjetivas que, con todo, no le impiden dar cuenta de la grandiosidad del monumento:

A la salida de la capital, por el noroeste, en la calzada de San Cosme, se encuentra la Fuente llamada de la Tlaxpana [...] *Nada tiene de monumental*, y parece a primera vista más bien recuerdo de alguna antigüedad mexicana que una obra construida por los españoles; *se ven algunos adornos del gusto de la época*; figuras con instrumentos de cuerda, bajos y violines, y las armas de la casa de Austria: dos inscripciones nos dicen que fue construida en 1737, siendo arzobispo y virrey de la Nueva España D. Juan Antonio Bizarón y Eguiarreta. *Dicha obra pertenece al género a que ha dado su nombre por lo extravagante y atrevido el conocido Churriguera, que viene a ser el Góngora de la arquitectura.* Y advertiremos de paso, que en México, construidos los edificios principales, poco más o menos en una misma época, adolecen de unos mismos defectos en su gusto arquitectónico (Arróniz, 1855: 6; las cursivas son nuestras).

Sin embargo, el punto focal del cuadro literario-litográfico no está puesto necesariamente en el monumento, sino en lo que lo rodea, esto es, el pueblo y la naturaleza:

[si bien] esta construcción no se distingue por su belleza arquitectónica, sirve para animar la escena; por un lado el sólido acueducto, cuyos arcos a manera de grandes



lentes dejan ver a lo lejos *paisajes tranquilos y risueños*; la fuente con sus adornos grotescos donde se acercan algunos *indígenas* a apagar la sed, *vestidos con sus curiosos trajes*; el indio que pasa lentamente con su hijo a cuestas y arreando sus jumentos cargados de verduras; ora se detiene gallarda joven en su brioso corcel con el caballero que la acompaña, a contemplar los indios carboneros que vienen; el ruidoso carro de harina que cruzó, dejando una nube de polvo; *todo, todo presenta vida, movimiento y alegría*. Allá en el fondo se contempla el Panteón de los ingleses, contrastando su fría calma con la animación exterior; unos frondosos árboles y algunas casas sencillas vienen a completar el cuadro (Arróniz, 1855: 6; las cursivas son nuestras).

Como se ha dicho en otro espacio (Bobadilla, 2013: 2018), resulta interesante advertir que lo que importa al narrador no es la monumentalidad churrigueresca de la fuente (considerada en su época la Fuente de Trevi mexicana), sino el fluir dinámico de la vida del pueblo mexicano, con todo y sus contrastes sociales y existenciales, los de la vida y la muerte, incluso con la referencia al Panteón de los ingleses que es el punto de fuga del cuadro, en un guiño al lector mediante el que se expresa la cotidianidad dialéctica de la existencia en nuestro entorno. En este sentido, “La fuente de la Tlaxpana” es indicador de las posibilidades renovadoras que Marcos Arróniz ofreció a la práctica costumbrista mexicana, pero, también y sobre todo, es hito de la síntesis artística que sobre el primer Costumbrismo mexicano llegó a articular *México y sus alrededores*.

El Segundo Imperio Mexicano no sólo implantó un nuevo modelo político, sino que, como lo documentan Arturo Aguilar Ochoa (1996) o Erica Segre (2007), posibilitó una serie de cambios culturales que afectaron diversos ámbitos de la vida. Uno de esos cambios operó en los modos de representación visual de la realidad, al sancionar como moderno y positivo el empleo de la fotografía, que comenzó a cobrar auge y a sustituir a la técnica litográfica incluso en la articulación y reproducción de imágenes arquetípicas del mexicano. No fue esta una sustitución abrupta, pues continuaron reeditándose (1864) y reimprimiéndose (1874, 1878) textos como *México y sus alrededores*, al tiempo que aparecieron nuevos atlas, como *México pintoresco, artístico y monumental* (1883-1884), de Manuel Rivera, aunque consideramos que estos últimos no tuvieron la calidad plástica ni la lucidez y rigor literarios de los textos anteriores.

En todo caso, lo importante es el reconocimiento de que literatura y gráfica continuaron coexistiendo y dándole sentido a la realidad de México y del mexicano, como lo revelan los grabados de Manuel Manila y José Guadalupe Posada, la fotografía costumbrista de Ybáñez y Sora, la arquitectónica de Guillermo Kahlo o

la paisajística de Hugo Brehme, manteniendo viva una cultura visual que coincidió muchas veces con la literatura, la cual fue capaz de asumir nuevos sentidos y plantear nuevas resoluciones artísticas en el contexto revolucionario y posrevolucionario.

Es cierto que, como indica Marion Gautreau (2016), para el área de la fotografía, la Revolución obligó a buscar nuevos tonos y perspectivas a la hora de abordar la realidad en caos; no obstante, un análisis somero de las interpretaciones pioneras de la Revolución (1910-1915), aparecidas en el discurso periodístico, revelan que la aprehensión de esa realidad caótica se hizo mediante moldes decimonónicos, en especial a través del imaginario y del aparato conceptual positivista en su vertiente criminológica, imaginario al que contribuyó decisivamente la fotografía.

En el último cuarto del siglo XIX, la práctica periodística había dado un giro en el tratamiento de los contenidos, pasando de una tendencia interpretativa y de opinión a la búsqueda de acontecimientos cotidianos carentes de matices políticos:

[P]odríamos decir que si a mediados de 1900 los hechos y sucesos importantes y significativos tenían que buscar un periódico en donde ser publicados, a finales de la misma centuria, la prensa noticiosa y sensacionalista se encargaba de mandar a las calles a un verdadero ejército de *reporters*, cuya misión era la de buscar, reseñar y, en su caso, hasta inventar la noticia o suceso importante del día (Castillo, 2005: 6).

En este contexto se consolida la nota roja, un formato que sirvió para distraer a la población de los problemas capitales (Castillo, 2005: 106; Mraz, 2009: 45). Cuando irrumpe la Revolución, la nota roja se halla en su momento más rentable y productivo, y encuentra en el conflicto armado un campo rico en imágenes e historias que se ajustan a sus necesidades discursivas. De entrada, pues, el campesino mexicano –ese que capturan las litografías de la *Revista Científica y Literaria de México* o que ocupa su humilde lugar en vistas panorámicas como “La Fuente del Salto del agua” de *México y sus alrededores*– es tratado por el discurso periodístico como un criminal, pues ha puesto sus habilidades al servicio de “cabecillas latrofaciosos”. Lo más interesante de este tratamiento es que tensiona la imagen y la palabra, en este caso la fotografía y el texto noticioso en el que se inserta. Véase como ejemplo una nota aparecida el 26 de agosto de 1912 en *El Imparcial*, que, mediante la yuxtaposición de fotografía y grabado, más un discurso verbal abiertamente hostil, consigue construir un retrato de Zapata y su Estado Mayor con acentos violentos y téticos:

FIG. 12.

Nota "Las gavillas zapatistas han vuelto a reunirse cerca de Ozumba". *El Imparcial*,  
26 de agosto de 1912



Esta fue la tendencia durante la fase armada de la Revolución: la fotografía fue el formato visual que dominó las representaciones visuales del campesino armado, siendo el periódico, la revista ilustrada y la postal los formatos a través de los cuales se difundieron las fotos. Estos formatos, sobre todo los dos primeros, por un lado permitieron la continuidad del binomio imagen-palabra y, por otro, hizo posible condicionar la recepción de la fotografía mediante un discurso profundamente sesgado y agresivo.

Como sea, el discurso conservador de las publicaciones periódicas, deudor de valores porfirianos, no pudo aplacar la fuerza con que el campesino armado se apropió de espacios que históricamente le habían sido vedados, lo cual explica la postura, el gesto y la mirada desafiantes presentes en las fotografías que capturan algún movimiento popular. La conciencia de que habían dado pie a un nuevo orden, expresada en semblantes altaneros y a veces hasta despreciativos, en posturas y vestimentas que transgreden la convención, coadyuvó a la ruptura de las tendencias de representación de la tradición costumbrista, donde la mexicanidad descansaba sobre los hombros de figuras como la china poblana, recatada y pícaro a la vez, o el chinaco, gallardo y hábil en las artes de la reata, figuras arquetípicas en relación orgánica con el espacio que "naturalmente" les correspondía, es decir, figuras que ofrecen

el colorido revestimiento folclórico que el esbozo de la fisonomía nacional siempre precisa, pero que al mismo tiempo corroboran un orden social y genérico rígido.

Hubo, pues, un periodo de convulsión, miedo e incertidumbre, durante el cual el concepto de México y lo mexicano lógicamente entró en crisis, etapa que suele preceder a las redefiniciones ontológicas y culturales. Esto ratifica la complejidad del proceso en que consistió la redefinición de la mexicanidad luego de la Revolución, complejidad que algunas interpretaciones canónicas de la lucha armada, como la de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, contribuyeron a invisibilizar: “la Revolución el pueblo mexicano se adentra en sí mismo, en su pasado y en su sustancia, para extraer de su intimidad, de su entraña, su filiación [...] la Revolución es una búsqueda y un regreso a la madre” (Paz, 2004: 293-294). La interpretación del poeta mexicano disimula la progresiva y problemática apropiación del campesino armado primero como personaje central de la epopeya nacional (Avechuco, 2016: 27), después como rostro del mexicano. Un análisis de las construcciones culturales sobre el campesino armado revela un proceso de asimilación lleno de contradicciones.

Los ángulos más puntiagudos de estas contradicciones comenzaron a ser limados a partir de la construcción de una memoria iconográfica que priorizó la elección y difusión de un número reducido de fotos. Las condiciones que explican este fenómeno de selección son complejas y sobre ello aún queda mucho por decir, pero lo que hasta ahora han señalado algunos estudiosos del tema apunta hacia los fundamentos antropológicos y políticos que sostienen la construcción de la memoria de los episodios bélicos. Si bien no profundiza en estos aspectos, Gautreau sostiene que detrás de la presencia insistente de algunas pocas fotografías –alrededor de treinta– existe una adhesión al “discurso oficial que, a través de la idea de la ‘mexicanidad’ vinculada a la Revolución, promueve una imagen más folclórica que auténtica de la guerra civil. Es hora de normalizar y simplificar la imagen de la Revolución, no de presentar la complejidad del discurso” (Gautreau, 2016: 392). Aunque tiene como punto de referencia la prensa ilustrada capitalina, nos parece que el comentario de la académica francesa es extensivo a cualquier otro espacio de publicación y difusión de fotos sobre la Revolución durante las décadas inmediatamente posteriores a la lucha armada.

La simplificación de la Revolución mediante la fotografía se consiguió no solo por medio de la reducción del acervo a unas cuantas piezas particularmente expresivas que facilitaron la apropiación; también fue fundamental su inclusión en dispositivos textuales, donde pasaron por un elaborado ejercicio de edición: a la invisibilización de la gran mayoría de las fotos debe añadirse, pues, la interpretación propicia de ciertas imágenes semánticamente ambiguas y la construcción de vínculos entre ellas,

lo que necesariamente lleva a la descontextualización. Este ejercicio de edición no es libre, sino que está guiado por la lógica del dispositivo textual en el que se inserta el material fotográfico, y en los libros en los que las fotos sobre la Revolución tienen protagonismo suele asentarse sobre la lógica de una narrativa histórica. Este detalle es clave porque nos permite entender los criterios de selección de fotografías y el tipo de relación que estas establecen entre sí y con el discurso verbal que por lo general las acompaña. En los libros ilustrados en los que se sigue una noción tradicional de los procesos históricos y en los cuales incluso se flirtea con una concepción trascendentalista y épica de la historia, se hace un esfuerzo por concatenar eventos que un análisis riguroso revelaría simplemente como una concurrencia de sucesos, sin relación alguna entre sí más allá de la simultaneidad o el hecho de responder a las mismas circunstancias. Se trata, en ese sentido, de relatos históricos planos pero también efectivos. El paradigma de esta clase de libros es la *Historia gráfica de la Revolución*, ideada por Víctor Agustín Casasola y concretada, en ediciones aumentadas sucesivas, por algunos de sus herederos. El proyecto es resultado de una empresa que inició Víctor Agustín Casasola con la publicación en 1921 del *Album histórico gráfico*.

Dispositivos textuales como *Historia gráfica de la Revolución* consiguió ponerle orden al caos en lo concerniente a las imágenes sobre la lucha armada, lo cual se logró mediante un tratamiento costumbrista y folclorizante del sustrato campesino de la Revolución. Una estrategia recurrente a la que apela la *Historia* es la exposición del pueblo como uno de los protagonistas y como tipos mexicanos, es decir, como entidades representativas de un estatus sociocultural del mapa revolucionario. Marion Gautreau ha detectado esta estrategia en las revistas ilustradas de los años treinta, y lo que señala al respecto bien podría aplicarse al proyecto gráfico de los Casasola:

A pesar de la irrupción de la bola y la transformación en la fotografía de prensa vinculada a la actualidad de la guerra civil, el retrato individual de la gente de pueblo parece no deshacerse fácilmente de las influencias del pasado e incluso durante la conmemoración de su papel en la Revolución, *el juaan y la soldadera son tratados como arquetipos de mexicanidad más que como protagonistas del conflicto* (Gautreau, 2016: 322, las cursivas son nuestras).

Gautreau parece ver una contradicción en el hecho de que uno de los protagonistas de la Revolución reciba el tratamiento de arquetipo mexicano. Discrepamos, y es que es a través de ese tratamiento que la *Historia* consigue dotar de trascendencia a la guerra y de convertirla, en consonancia con la retórica nacionalista posrevolu-

cionaria, en un acontecimiento más de la cadena de sucesos mediante los cuales el mexicano ha labrado su nación.

La concepción de los campesinos armados como tipos populares, que opera a partir del reconocimiento y la abstracción de una indumentaria, una pose y una gestualidad afines, permite proyectar la Revolución como un movimiento homogéneo y poseedor de unidad. Esto es muy notorio en la página titulada “La variedad de tipos revolucionarios y sus armas”, donde el indígena aparece como un soldado más de la Revolución. Llama la atención, de entrada, la elección de dos indígenas enanos y uno gigante para representar el rostro del elemento autóctono, lo cual corrobora la visión ciudadina de lo indígena, proclive al encuadre exotista. Esta decisión, aunada a la ausencia de texto descriptivo-explicativo, colabora en la simplificación de las complejas y contradictorias relaciones entre las comunidades indígenas y las distintas facciones que compusieron la Revolución. Es claro que de una página llamada “La variedad de tipos revolucionarios y sus armas” no puede esperarse un análisis de las tensiones más o menos subterráneas entre culturas de una misma nación, sino una taxonomía pintoresquista.

FIG. 13.

“La variedad de tipos revolucionarios y sus armas” en *Historia gráfica de la Revolución mexicana (1910-1940)*





Algo similar podemos ver en los espacios dedicados al papel de la mujer en la Revolución. En una de las páginas leemos: “La mujer mexicana prestó grandes servicios a la Revolución. Lo mismo combatió en las ciudades que en los campos de batalla, y su valor a toda prueba es digno de la más cálida admiración” (Casasola, s./f.: 262). Como puede advertirse, el texto prioriza el comentario simple y general antes que el apunte minucioso que exponga la diversidad del tipo de intervención de la mujer en la guerra. Esta resolución textual encuentra eco en la composición gráfica de la página, que ubica en contigüidad fotos de mujeres que probablemente nunca estuvieron en un campo de batalla y cuyo contacto con las armas duró tanto como la sesión fotográfica, y mujeres con auténtico mando militar, como Carmen Robles, situada en la parte superior izquierda de la página 263. Ahora bien, en otro de los espacios destinados a la mujer, titulado “La soldadera”, el texto registra una ligera pugna interna propiciada por el desajuste entre las expectativas sobre el rol social de la mujer y la necesidad de esta de adaptarse a un entorno convulso. El resultado de esta pugna es un texto hasta cierto punto titubeante pero que al final halla una salida en el retrato de las *auténticas soldaderas*, cuya autenticidad radica en la observancia de la convención de género de acuerdo con parámetros tradicionales:

La soldadera mexicana [...] espera todavía al poeta que la cante dignamente, de acuerdo con sus heroísmos y sus opacos sacrificios [...] sólo puede figurar en las columnas gruesas. En las columnas volantes, la soldadera necesita masculinizarse completamente, en lo exterior y en lo interior: vestir como hombre y conducirse como hombre, ir a caballo, como todos [...] *La auténtica soldadera es la que va en las columnas pesadas sin perder su carácter de mujer, de esposa, de madre y hasta de víctima* (Casasola, s./f.: 263, las cursivas son nuestras).

Las fotos incluidas, entre ellas una de las más famosas del imaginario iconográfico de la Revolución mexicana, ratifican las últimas dos líneas del fragmento: dominan las imágenes donde se reafirma el binarismo genérico tanto por la indumentaria como por la presencia del “juan”.

La concepción de los revolucionarios como tipos populares le concede a la *Historia gráfica de la Revolución mexicana* la oportunidad de preservar su línea conservadora y su política de simplificación de la historia sin renunciar a la potencia y la efectividad del mensaje. De hecho, el resultado, independientemente de los necesarios vacíos históricos, no podría ser mejor para los intereses de la obra: redundante en la “esencia mexicana” de la Revolución al tiempo que le da color a la gesta.

FIG. 14  
"La mujer en la Revolución mexicana" en Historia gráfica de la Revolución mexicana (1910-1940)

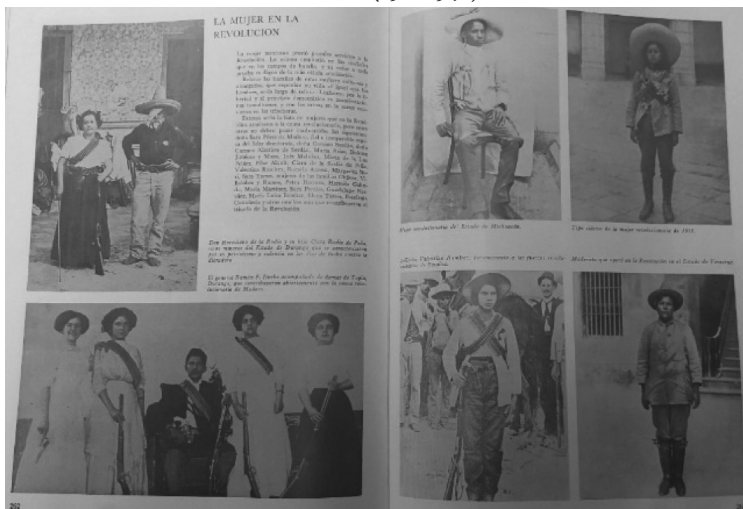
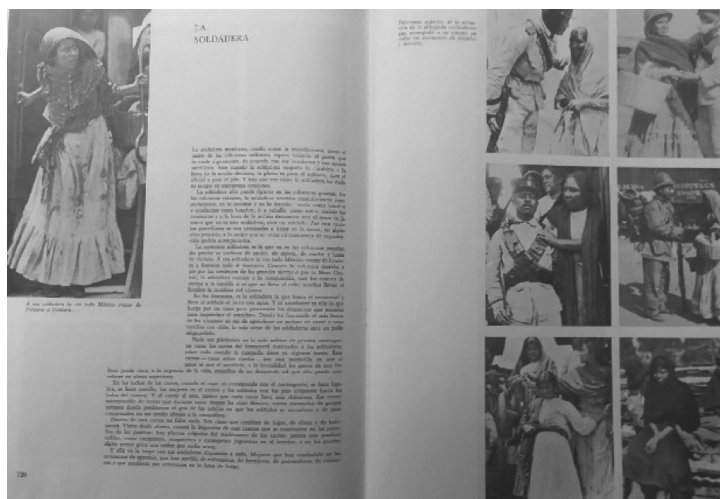


FIG. 15  
"Las soldaderas" en Historia gráfica de la Revolución mexicana (1910-1940)



Si bien en principio persiguió propósitos periodísticos y comerciales, la fotografía de la Revolución terminó convirtiéndose en una herramienta capital durante el

proceso de reconstrucción simbólica del país en la medida en que ofreció perfiles y espacios que se ajustaron al clima nacionalista propio del periodo de posguerra y uno de sus más urgentes objetivos: redefinir la fisonomía de México y el mexicano. En este proceso, como hemos podido constatar, la recuperación y recontextualización (Mraz, 2009; Arnal, 2005) de ciertas imágenes resultaron estrategias fundamentales. Además, como forma pionera de apropiación de la lucha armada, sentaron las bases de una imaginería y una estética que las demás expresiones culturales explotarán durante varias décadas.

## Bibliografía

- Aguilar, Ochoa, Arturo  
1996 *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aguilar, Ochoa, Arturo  
2007 “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 29(90), pp. 65-100, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2007.90.2235>
- Altamirano, Ignacio Manuel  
1988 *Obras completas XIII. Escritos de literatura y arte*, t. II, México, Secretaría de Educación Pública.
- Arnal, Ariel  
2010 *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Consejo Nacional para la Cultura y la Artes.
- Arróniz, Marcos  
1855 “La Fuente de la Tlaxpana”, en Joseph Decaen (ed.), *México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país*, México, Imprenta de Joseph Decaen, p. 6.
- Avechuco Cabrera, Daniel  
2016 “Los intelectuales ante la violencia de la Revolución mexicana”, *La Colmena*, 92, pp. 25-37.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco  
2013 *Literatura y cultura mexicana del siglo XIX*, México, Universidad de Sonora.

- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco  
2018 “Apuntes de poética narrativa. El antiespañolismo y el auge y desarrollo de la novela corta en México (1835-1850)”, *(An) Ecdótica*, 2(1), pp. 43-63.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco  
2019 “Manual del viajero en México, de Marcos Arróniz. Apuntes en torno a un narrador costumbrista”, *Noésis*, 28(55-1), pp. 75-89. DOI: <http://dx.doi.org/10.20983/noesis.2019.3.5>
- Bajtín, Mijaíl  
1989 *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Brading, David  
1996 *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era.
- Casasola, Agustín Víctor y Gustavo Casasola [s. a.], *Historia gráfica de la Revolución, 1900-1940*, México, [s. n.].
- Castillo Troncoso, Alberto del  
2005 “El surgimiento de la prensa moderna en México”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (eds.), *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I: publicaciones periódicas y otros impresos*, México, UNAM, pp. 105-118.
- Covo, Jacqueline  
2015 “Introducción”, en Ignacio Manuel Altamirano, *Paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México*, México, Porrúa, pp. VII-XXXII.
- Cramausse, Chantal  
1998 “Imagen de México en los relatos de viajes franceses. 1821-1862”, en *México- Francia. Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX y XX*, México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, pp. 333-363.
- Decaen, Joseph  
1855 *México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país*, México, Imprenta de Joseph Decaen.
- Gautreau, Marion  
2016 *De la crónica al ícono: la Revolución mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, México, INAH.
- Gunía, Inke  
2008 *De la poesía a la literatura: el cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid, Iberoamericana.

Hamnet, Brian

- 2010 "Imagen, identidad y moralidad en la escritura costumbrista mexicana, 1840-1900", *Signos Históricos* 12(24), pp. 8-43.

Lizarazo Arias, Diego

- 2009 *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI Editores.

Lotman, Yuri

- 1979 *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid.

Mraz, John

- 2009 *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, Durham, Duke University Press.

Mraz, John

- 2012 *Photographing the Mexican revolution: commitments, testimonies, icons*, Austin, University of Texas.

Martínez, José Luis

- 1955 *La emancipación literaria de México*, México, Antigua Librería Robredo.

Ocampo, Liliana Astrid

- 2012 "La Ciudad de México en las litografías de Casimiro Castro, 1855-1864", *Bacoa. Revista Interdisciplinaria de Ciencias y Artes*, 2(3), pp. 62-81.

Paz, Octavio

- 2004 *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra.

Payno, Manuel

- 2007 *Artículos y narraciones*, México, UNAM.

Pérez Benavides, Carolina

- 2007 "Actores, escenarios y relaciones sociales en tres publicaciones periódicas mexicanas de mediados del siglo XIX", *Historia Mexicana*, 56(4), pp. 1163-1199.

Pérez Vejo, Tomás

- 2012 "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas", *Memorias y sociedad*, 16(32), pp. 17-30.

Pérez Vejo, Tomás

- 2001 "La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855)", en Miguel Ángel Castro (ed.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/ UNAM, pp. 395-408.

Segre, Erica

- 2007 *Intersected Identities: Strategies of Visualisation in Nineteenth- and Twentieth-Century Mexican Culture*, Nueva York, Berghahn Books.

Sommer, Doris

- 1991 *Ficciones fundacionales. Las novelas fundacionales de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

Urrejola, Bernarda de

- 2011 “El concepto de literatura en un momento de su historia: el caso mexicano, 1750-1850”, *Historia mexicana*, 60(3), pp. 1683-1732.

Zarco, Francisco

- 1855 “La Fuente del Salto del agua”, en Joseph Decaen (ed.), *México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país*, México, Imprenta de Joseph Decaen, pp. 4-6.

GERARDO FRANCISCO BOBADILLA ENCINAS

.....

Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México, con especialidad en Literatura Mexicana del siglo XIX. Profesor-Investigador de Tiempo Completo Titular de la Licenciatura en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Sonora, miembro del SNI. Desarrolla las líneas de investigación “Relaciones historia-literatura” e “Historia de la novela en México”, a las que asocia sus publicaciones y participaciones en congresos.

Sus más recientes publicaciones incluyen “La heroína romántica en la literatura mexicana de fin de siglo XIX” (2018, *Mitologías hoy*), “Manual del viajero en México, de Marcos Arróniz. Apuntes en torno a un narrador costumbrista” (2018, *Noésis*) y “Auge y decadencia de la novela histórica mexicana del siglo XIX” (2018, *Valenciana*).

DANIEL AVECHUCO CABRERA

.....

Es doctor en Humanidades por la Universidad de Sonora, con especialidad en literatura y cultura de la Revolución mexicana. Profesor-Investigador de Tiempo Completo Titular de la Licenciatura en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Sonora, miembro del SNI. Desarrolla las líneas de investigación “Representaciones de la violencia en la literatura mexicana de los siglos XIX y XX” y “Cultura y literatura mexicana e hispanoamericana del siglo XX”, a las que asocia sus publicaciones y participaciones en congresos.



Sus más recientes publicaciones incluyen “Las andanzas de Lilith en la Revolución mexicana: representaciones culturales de la mujer soldado (1911-1915)” (2018, *Mitologías hoy*), “Mariano Azuela y José Clemente Orozco en diálogo: apuntes sobre las ilustraciones de la primera edición en inglés de *Los de abajo*” (2019, *Valenciana*).

---

Citar como: Gerardo Francisco Bobadilla Encinas y Daniel Avechuco Cabrera (2020), “Palabra, imagen e identidad en la posindependencia y la posrevolución mexicana”, Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 88, año 41, enero-junio de 2020, ISSN: 2007-9176; pp. 97-129. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.

---