

Imágenes, textos y contextos

Manuel Alberto Morales Damián
Coordinador



Imágenes, textos y contextos

Área Académica de Historia y Antropología



CONSEJO
EDITORIAL

Imágenes, textos y contextos

Manuel Alberto Morales Damián

Coordinador



Pachuca de Soto, Hidalgo
México, 2022

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Adolfo Pontigo Loyola
Rector

Octavio Castillo Acosta
Secretario General

Marco Antonio Alfaro Morales
Coordinador de la División de Extensión de la Cultura

Alberto Severino Jaén Olivas
Director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

Fondo Editorial

Asael Ortiz Lazcano
Director de Ediciones y Publicaciones

Joselito Medina Marín
Subdirector de Ediciones y Publicaciones

Primera edición electrónica: 2022

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000
Dirección electrónica: editor@uaeh.edu.mx

El contenido y el tratamiento de los trabajos que componen este libro son responsabilidad de los autores y no reflejan necesariamente el punto de vista de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

ISBN: 978-607-482-694-4

Esta obra está autorizada bajo la licencia internacional Creative Commons Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada (by-nc-nd) No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas. Para ver una copia de la licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



Hecho en México/Printed in México

Índice

Prologo	7
<i>Manuel Alberto Morales Damián</i>	
Historia e imagen	9
<i>Manuel Alberto Morales Damián</i>	
<i>Thelma Camacho Morfín</i>	
Apuntes para el estudio de la cultura visual maya	19
<i>Manuel Alberto Morales Damián</i>	
La piedra del sol, un debate no concluido	29
<i>Gabriel Espinosa Pineda</i>	
<i>Montserrat Camacho Ángeles</i>	
Gregoria la cucaracha: una heroína muy a la mexicana	57
<i>Azul Kikey Castelli Olvera</i>	
El apocalipsis en clave manga. Análisis semiótico del cómic japonés X	75
<i>Sarahi Isuki Castelli Olvera</i>	
<i>Thelma Camacho Morfín</i>	
2010: El Bicentenario visto por los <i>mass media</i>. El caso de Miguel Hidalgo	91
<i>Manuel Jesús González Manrique</i>	
Imágenes pintadas <i>versus</i> imágenes narradas del libertador Simón Bolívar	105
<i>Ana María Rodríguez Sierra</i>	

Prólogo

Manuel Alberto Morales Damián

A través de la imagen y del relato literario o cinematográfico se traslucen diversos fenómenos de la vida social. Así, es posible descubrir en los estudios visuales la traducción a términos históricos de diversos problemas sociales. De hecho, estudiar la imagen implica plantearnos el cómo y en qué medida las representaciones plásticas dan cuenta de la sociedad que la crea.

Los distintos trabajos que se incluyen en este volumen estudian documentos icónicos alejados en el tiempo y en diverso formato, pero que presentan ciertas analogías en la medida en la que son discursos que integran la imagen y la palabra, lo mismo que la imagen con el relato. Por ello el volumen abre con un ensayo de Manuel Alberto Morales Damián y Thelma Camacho Morfín en el que se reflexiona sobre las formas en que se construye e interpreta el testimonio de las imágenes, para luego incluir seis trabajos más en los que se abordan imágenes de códigos prehispánicos, relatos visuales en cómics e imaginarios históricos generados en la pintura, la publicidad y el cine.

Mientras que Alpers se preocupa por deslindar la cultura textual de la cultura visual en la Europa de los siglos XVII y XVIII, Morales busca ofrecer las relaciones estrechas entre texto e imagen en la cultura visual maya. Su búsqueda, fundamentada en el análisis lingüístico, se detiene en las características de la escritura y de las viñetas que componen los códigos mayas.

La subjetividad de la mirada del investigador es replanteada por Gabriel Espinosa Pineda y Montserrat Camacho Ángeles, en un trabajo que da cuenta de las diversas interpretaciones elaboradas sobre una de las piezas más conocidas del mundo prehispánico, la Piedra del Sol. El debate, afirman, aún no se resuelve y analizan las diversas propuestas para, entre ellas, plantear su perspectiva y abrir nuevos caminos a la discusión académica.

El imaginario social del Distrito Federal es puesto a la vista en el cómic *Gregoria la Cucaracha*, para luego ser utilizado como recurso pedagógico en busca de la transformación de patrones de conducta de género. Azul Kikey

Castelli Olvera analiza cuidadosamente este proyecto mediático, centrándose en uno de los volúmenes del cómic y permite comprender el papel que juega la imagen en el México contemporáneo.

Otro estudio sobre cómic, en este caso del manga japonés publicado en México por editorial Vid con el título *X*, se debe al trabajo conjunto de Thelma Camacho Morfín e Isuki Castelli Olvera. Recurriendo a la semiótica, hacen patente la estructura del relato y explican la relación entre la realidad social de fin de milenio y las preocupaciones milenaristas de este trabajo producto del colectivo CLAMP.

Manuel Jesús González Manrique analiza la imagen de Hidalgo en los medios masivos de comunicación a propósito del Bicentenario de la Independencia de México. A fin de cuentas las telenovelas o películas históricas, más que hablarnos sobre el pasado histórico, diluyen, construyen o perpetúan la manera en que el México contemporáneo entiende su propio pasado, es decir nos refieren más a lo que pensamos hoy que a lo vivido ayer.

De la misma manera, Ana María Rodríguez Sierra observa la construcción de la imagen de Simón Bolívar a partir de la pintura, el grabado y las narraciones de sus contemporáneos. Rodríguez pone a la vista los mecanismos a través de los cuales se genera la imagen del héroe y hace patente que los retratos de Bolívar no son el espejo de una realidad fisonómica, por el contrario vienen a ser testimonios históricos que exigen de nosotros plantearles las preguntas correctas.

Ciertamente los trabajos incluidos en este volumen abordan diversos momentos históricos, sin embargo logran mostrar algunos enfoques para el estudio de la imagen. Iconografía, semiótica o análisis del discurso (visual o textual) se resuelven finalmente en una misma preocupación: hacer que la imagen nos muestre sus sentidos, más allá de su texto y su contexto y, de esta manera, nos permita comprender su historicidad.

Historia e imagen¹

Manuel Alberto Morales Damián

Thelma Camacho Morfín

Los testimonios

Gran parte de los testimonios del pasado son imágenes, no obstante, una buena parte de la historiografía del siglo XIX y aún del siglo XX se limitó al análisis de los documentos escritos como fuentes para la investigación; el afán positivista por contar con el dato concreto había desembocado en un riguroso procedimiento de revisión de archivos y bibliotecas, además de afinar los recursos para validar e interpretar los documentos escritos.

El ámbito de las fuentes históricas es muy amplio, algo que ni los más rancios positivistas pueden negar, así encontramos en textos de esta tendencia menciones a las diversas variedades de fuentes. El manual de Langlois y Seignobos (1972:17), manual paradigmático del positivismo histórico, define los documentos como “las huellas que han dejado los pensamientos y los actos de los hombres de otros tiempos”. Una definición amplia, la cual deja claro que cualquier huella conservada es un documento; sin embargo, a pesar de su insistencia en la amplitud de las fuentes históricas, cuando se ocupa de los procedimientos de análisis, las restringe a aquellas escritas y ubicadas en archivos. El positivismo ve a éstos

¹ Una primera reflexión sobre este tema fue planteada en el II Seminario de Investigación en Historia y Antropología (Camacho y Morales, 2009), aunque en aquel artículo nos centramos en las formas en las que estudiamos cómic y códices. En el presente trabajo consideramos esencial discutir los límites de la historia para el estudio de la imagen y rescatamos nuestras preocupaciones dentro del proyecto “Culturas visuales en México” (Conacyt Ciencia Básica, 169310).

como canteras de información escrita que nos llevan a una reconstrucción del pasado, descuidando los ricos acervos de imágenes.

En realidad, afirma la historiografía centrada en el documento escrito, la imagen sólo puede ser motivo de análisis en tanto que el texto escrito la explique. Salmon, en otro manual de metodología, insiste en la variedad de fuentes históricas que incluirían imágenes y paisajes; sin embargo, deja muy claro que “hay que decir que si el documento figurado o la observación geográfica no van acompañados de textos, difícilmente podemos captar su significado” (Salmon, 1972: 39). Con lo cual relega al testimonio no escrito al nivel de ilustración dependiente del lenguaje escrito para su interpretación.

Este último aspecto nos lleva al asunto de la calidad de las fuentes, pues en el paradigma positivista se juzga la autoridad de los documentos para reconstruir el pasado. Con base en ello, se establecen gradaciones, ya vimos que ocuparía el primer lugar el documento escrito y aumentaría su validez el hecho de ser elaborado conscientemente, es decir, en palabras de Salmon (1972: 40): “Testimonios redactados por hombres que declaran que han asistido o han participado en los hechos relatados o que se consideran capaces de narrarlos con exactitud”. Este tipo de documentos serían valiosos porque por medio de la crítica externa, podríamos analizar su autenticidad y además, aplicaríamos la crítica interna para certificar su competencia, sinceridad, credibilidad y exactitud.

Este es el momento en el que la tradición y los testimonios orales, la literatura y la imagen comienzan a desdibujarse como testimonios válidos para escribir sobre el pasado, porque podríamos juzgar su autenticidad, pero careceríamos de elementos para juzgar su credibilidad, debido a que no fueron elaborados de manera consciente, o porque definitivamente son obra de la imaginación de sus autores, como la literatura. Por otra parte, como ya lo vimos, las fuentes figurativas no tendrían posibilidad de interpretarse si no están acompañadas por un texto y, finalmente, las fuentes orales serían las más dudosas debido a la propensión humana a mentir y a exagerar en torno de la propia vida.

El problema ante el cual estamos consiste en que la idea positivista es reconstruir los hechos tal y como ocurrieron. Hasta un historiador como Eric Hobsbawm (2003: 9), máximo representante de la escuela marxista británica,

se hace eco de esta perspectiva: “En resumen, las baladas, al igual que las cintas de la historia oral, son una fuente de muy poco fiar, y, al igual que la tradición oral, se ven contaminadas por las maneras de transmitir las de una generación a otra”. Claro que, Hobsbawm, a pesar de esta concesión al positivismo, insiste en el uso de este tipo de testimonios, aunque no explique cómo resuelve el asunto de su poca confiabilidad; únicamente apela a los límites del sentido común: “No obstante, todavía pueden y deben emplearse para ciertos propósitos. Espero no haber rebasado (esta vez) los límites del sentido común al usarlas”.

Los historiadores orales tienen muy claro que cuando se recurre a fuentes no convencionales es necesario algo más que el sentido común: un cambio en la teoría de la historia. Thompson ha indicado dos paradigmas en torno de la utilización de los testimonios orales, el primero —que era el dominante hasta la primera mitad de la centuria pasada— se cuestiona sobre lo fidedigno de los testimonios orales, y uno más reciente no pregunta acerca de la validez, sino de la capacidad de este tipo de testimonios para dar cuenta de la memoria en torno de los sucesos y de la capacidad de estas fuentes de recordarnos que “toda fuente histórica derivada de la percepción humana es subjetiva” (Thompson, 1988: 118-169). Si estamos en el campo del recuerdo será igual de válido todo tipo de testimonios, pues darán cuenta de las diversas formas de conformar las remembranzas en torno del pasado y nos ayudarán a entender los matices de cómo fueron vividos los distintos acontecimientos.

Por su parte, la Escuela de Anales pondrá sobre la mesa que la historia no puede evitar el uso de todo tipo de testimonios. La historia, en sí misma, es un conocimiento por huellas, “la marca de un fenómeno que nuestros sentidos pueden percibir, pero imposible de captar en sí mismo” (Bloch, 1996: 79). Y tales huellas pueden ser “todo lo que el hombre dice o escribe, todo lo que fabrica, todo lo que toca puede y debe informarnos acerca de él” (Bloch, 1996: 87).

En este sentido es muy importante para la formación del historiador el desarrollo de habilidades que le permitan abordar las diversas huellas que puede encontrar en la investigación histórica. Sin embargo, basta una revisión rápida de los programas de estudio a nivel licenciatura, al menos en México, para poner en evidencia que los historiadores siguen siendo preparados para el manejo de

fuentes escritas y que los testimonios orales o visuales no han sido tomados en cuenta. No dudamos que tal problema es resuelto a través de la práctica docente, especialmente de aquellos profesores que han tenido que investigar a través de fuentes “no convencionales”, pero aún está pendiente una discusión abierta para colocar explícitamente en los programas de estudio el problema de la variedad de los testimonios. Ciertamente uno de los aspectos esenciales del trabajo histórico es hacer “hablar” a los testimonios y eso sólo puede lograrse cuando uno sabe interrogarlos y ha aprendido su lenguaje específico.

La imagen en la historia

Sólo un conjunto de imágenes ha despertado el interés de la historia mucho antes del siglo XX, aquellas que se englobaban dentro de lo que se concebía como arte, constituyéndose en el objeto de estudio de la historia del arte que se profesionalizó como la disciplina que lo estudia a través del tiempo y cuyos métodos privilegiaron el análisis formal y, posteriormente, bajo la enorme influencia de las obras de Panofsky (1972; 1995), el análisis iconográfico y la interpretación narrativa del arte.

Durante el siglo XX la historia y la historia del arte rompieron esta coraza disciplinaria y comenzaron a acercarse. La problematización permitió que los objetos de estudio se estudiaran por medio de los recursos de varias disciplinas. En la historia, desde la primera mitad del siglo XX, la corriente historiográfica que surge en torno a la revista *Annales*, rompe los paradigmas historicistas y positivistas, con lo cual la historia se abrió a nuevos métodos, nuevos temas y nuevas fuentes; sin embargo, la historia de las mentalidades tenía un marcado interés por lo cuantificable, varios de sus seguidores buscaba la adaptación de sus generalizaciones a modelos abstractos y Braudel insistió mucho en la construcción de una historia total que, por un lado, podía interpretarse como aquella que recurre a distintas herramientas y disciplinas para lograr la explicación, pero también como una historia de la totalidad que consideraba los detalles como algo accesorio. Sin embargo, al finalizar los años 70, se planteó un retorno a los métodos cualitativos, el estudio de lo particular, la valoración, el papel de la

subjetividad y el rescate de la historia de los excluidos. Este enfoque ocasionó el florecimiento de los estudios de género, de vida cotidiana, microhistoria y antropología histórica (Iggers, 1998).

Los nuevos temas exigían aprender a interpretar nuevas fuentes que no necesariamente eran escritas, esto amplió en gran medida el estudio de las imágenes desde la disciplina histórica. Ejemplo de ello lo tenemos en Carlo Ginzburg y Peter Burke. Ginzburg ha incursionado en el asunto del estudio de las imágenes tanto a nivel teórico como en un ensayo concreto. “De A. Warburg a E. H. Gombrich (Notas sobre un problema de método)”, presenta un balance de los estudios sobre la imagen por parte de los integrantes del Instituto Warburg (Ginzburg, 2008); en *Pesquisa sobre Piero*, Ginzburg (1980) incursionó en el análisis de una pintura desde la historia.

Por su parte, Burke (2000) realizó un análisis general en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Burke plantea la diversidad de las fuentes visuales y esboza algunos problemas teóricos y metodológicos, pero no pasa de allí, seguramente por su falta de experiencia concreta en la materia. Su obsesión por la reconstrucción del hecho por medio de la imagen ocasiona que este acercamiento esté limitado y caracterizado por un atrincheramiento disciplinar; no obstante, hay un esfuerzo por debatir con la historia del arte, la cual, indudablemente, es la disciplina que más se ocupado de la imagen.

El siglo XX también significó cambios importantes en la historia del arte. Desde los 80, el historiador del arte Hans Belting y el filósofo Arthur Danto coincidieron en sus escritos en la idea del fin del arte, ambos entendían por esto una transformación en “las condiciones de producción de las artes visuales”. Belting publicaría un estudio sobre la imagen “antes de la era del arte” (2009); Danto se ocupó de las obras realizadas “después del fin del arte” (1997). Krauss (1996), por su parte, cuestionó la idea de artista como genio, instalada en el imaginario histórico desde la obra de Vasari. En fin, con ello se sustentó toda una línea de reflexión en torno a la idea de que el arte era un proceso delimitado a un periodo histórico específico. En consecuencia, los estudios en torno a la imagen pudieron liberarse de nociones como obra maestra, artista, genio o unicidad, que corresponden a una forma de producir y concebir las imágenes en una época

determinada. A esta línea se suscribe también Norman Bryson (1994), para quien la Historia del arte ha roto con la idea de un arte eterno –miguelangelesco–, pues ya no se habla de belleza sino de signos, y éstos se interpretan. Ha cambiado la concepción del artista tocado por el dedo de los dioses para realizar la obra única, y ahora se le ve como partícipe de un proceso en el que intervienen otros muchos elementos. En realidad, todas estas propuestas tienen sus antecedentes en los estudios sobre historia social del arte que desarrollaron Hauser, Warburg o Francastel.

El estudio interdisciplinar de la imagen

Por mucho que hoy se considere al lenguaje visual como un factor determinante de la dinámica social y cultural actual, no debe pensarse que se trata de un lenguaje nuevo. A lo más podrá concederse que bajo las condiciones de manejo de la imagen que hoy imperan, ha cambiado nuestra percepción de lo que puede representar una imagen, y más importante aún, de lo que puede ser considerado una imagen como tal. Por principio, no todas las imágenes se pueden ver o “leer” de la misma forma, ni aportan el mismo tipo de información, mucho menos lo hacen en igual grado. Aquí interviene no sólo la intencionalidad que una imagen refleja y lo que su contenido implica, sino el hecho de que no todas las imágenes son del mismo tipo. A ello debe agregarse la dimensión subjetiva que conlleva la generación/interpretación de una imagen.

Lo anterior tiene profundas implicaciones para el pretendido uso de la imagen como documento social. Ciertamente, el problema no puede centrarse en una discusión sobre qué disciplina sentó antecedentes concretos para, primero, concebir la imagen como un objeto útil del cual se extrajese información que permitiera a su vez elaborar inferencias e interpretaciones de corte histórico y, segundo, definir la imagen en términos “controlados”, suficientemente amplios y normalizados, capaces de describir con exactitud y consenso absoluto los signos visuales. En cuanto a una genealogía disciplinar, mucho se perdería en cuanto a riqueza conceptual si circunscribiésemos el estudio de la imagen a los aportes únicamente de los historiadores del arte; sería tanto como encasillarse en cotos

de saber que anulan la complejidad desde la cual, en la praxis, se construyen los objetos y experiencias visuales, que deberían ser a final de cuentas, los posicionamientos desde donde habría que “leer” una imagen.

Consideramos, por tanto, que la reflexión teórica y metodológica en torno de las culturas visuales en nuestro país, por medio de estudios históricos concretos es fundamental. Pero, a la vez, debemos estar conscientes de que dichos estudios no deben limitarse al enfoque histórico y dialogar con la antropología, la sociología, la semiótica y las ciencias de la comunicación.

Las perspectivas de cada uno de los artículos incluidos en este libro son intencionalmente diversas, porque no se desea partir de una propuesta teórica concreta. Cada uno aborda el asunto desde un enfoque propio y establece un diálogo concreto con sus propios testimonios visuales. Los estudios de caso nos permitirán acercarnos a las aristas de la imagen: modos de ver, modos de hacer, modos de interpretar, discutiendo las constantes sincrónicas de una cultura visual.

Gombrich (2002) asentó que la mirada es una convención cultural, ya que no sólo vemos con los ojos sino, sobre todo, con la mente; con ello dio pie a la consideración de Baxandall (2000: 43-44) de que existe un ojo de la época, una manera de ver y representar el mundo que responde a un periodo histórico específico. De allí se desprendió el planteamiento específico de Alpers (2003: 84) sobre una cultura visual.

El concepto de cultura visual promueve el estudio interdisciplinario de las imágenes y considera a éstas como producto de una cultura, en consecuencia considera que ver no es una función biológica sino aprendida. Evidentemente no se constriñe a la imagen artística propia de la historia del arte tradicional, por el contrario incluye cualquier tipo de imagen. De la misma forma no se restringe a interpretar a la imagen misma como un objeto aislado, la estudia como un modo de ver limitado por las posibilidades que le permite su proceso de realización e influido por los conceptos de su época en torno de la creación de iconos.

Recurriendo a los procedimientos propios de la crítica y la historia del arte, así como los que proceden de los estudios semióticos, los historiadores han utilizado comúnmente la iconografía, la semiótica visual y el análisis del discurso como métodos para obtener información histórica, o han simplificado el proceso de

análisis sólo contextualizando la imagen a través de una investigación basada en otras fuentes, produciendo que la imagen sólo sea una “ilustración” en el mejor de los casos o peor aún un argumento circular en el que el testimonio visual resulta prescindible.

En el caso de México, sin el testimonio visual no es posible comprender los estudios históricos sobre Mesoamérica prehispánica; no obstante, para estudiar el devenir novohispano y de México a partir de su independencia, se tendió a dejar los documentos escritos como parte de la historia y las imágenes a la historia del arte. En años recientes, la historia y la historia del arte han ampliado sus fronteras, sus métodos y sus fuentes, y han dado lugar a publicaciones sobre la imagen que estimulan un diálogo entre ambas disciplinas, podemos ver como ejemplo de ello la de Enrique Florescano (2006) quien persigue la expresión gráfica de un concepto identitario o el trabajo de Ilona Katzew (2004) sobre la sociedad novohispana a partir de la pintura de castas. Menos dominados por el coto disciplinar son los trabajos de Pérez Montfort (2007) y la *Historia de la vida cotidiana en México*, donde participaron por igual historiadores e historiadores del arte, y cuyo tomo cinco, coordinado por Aurelio de los Reyes (2006), tiene un volumen dedicado por completo a la vida cotidiana y la imagen.

El proyecto “Culturas visuales en México. Estudios de caso y reflexiones metodológicas en torno a la imagen” pretende justamente aportar aún más elementos a este esfuerzo de realizar investigación social con un enfoque interdisciplinar y en donde la imagen sea el testimonio privilegiado. En el presente volumen se han reunido algunos trabajos en los cuales es posible constatar que para analizar la imagen es necesario conocer las convenciones de representación y los contextos, el papel del creador de estas imágenes en la sociedad y las ideas a las que sirve; sin embargo, no es posible partir primero de estos contextos para analizar después la imagen porque se empobrecería el análisis y ésta sólo quedaría como ilustración. En fin, el trabajo con imágenes requiere un análisis meticuloso, detallado y despreocupado de las fronteras disciplinares, sólo atento al rigor metodológico.

Bibliografía

- Alpers, Svetlana (1987). *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*. Madrid: Blume.
- Belting, Hans (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Bloch, Marc (1996). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bryson, Norman; Michel Ann Holly y Keith Moxey (Eds.) (1994). *Visual Culture. Images and Interpretations*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Burke, Peter (2000). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Madrid: Crítica.
- Camacho Morfín, Thelma y Manuel Alberto Morales Damián (2009). “La construcción de la imagen como fuente histórica”. En *II Seminario de Investigación en Historia y Antropología*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Danto, Arthur C. (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Florescano, Enrique (2006). *Imágenes de la patria*. Madrid: Taurus.
- Gaskell, Ivan (2009). “Historia visual”. En Peter Burke (Ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ginzburg, Carlo (1984). *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona: Muchnik.
- Ginzburg, Carlo (2008). “De A. Warburg a E. H. Gombrich (Notas sobre un problema de método)”. En *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, Ernst H. (2000). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Iggers, George G. (1998). *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales. Una visión panorámica y crítica del debate internacional*. Barcelona: Labor.

- Katzew, Ilona (2004). *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner.
- Krauss, Rosalind E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza.
- Langlois y C. Seignobos, C. V. (1972). *Introducción a los estudios históricos*, Buenos Aires: La Pléyade.
- Panofsky, Erwin (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, Erwin (1995). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Pérez Montfort, Ricardo (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: CIESAS.
- Reyes, Aurelio de los (Coord.) (2006). *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo V, volumen 2. *La imagen ¿espejo de la vida?* México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- Salmon, P. (1972). *Historia y crítica. Introducción a la metodología histórica*. Barcelona: Teide.

Apuntes para el estudio de la cultura visual maya

Manuel Alberto Morales Damián

Michael Baxandall, en su obra *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, subrayó que los hechos sociales desarrollan hábitos y mecanismos visuales propios que luego se manifiestan en el estilo del pintor. Señalaba que “Tanto el pintor como su público... pertenecían a una cultura muy distinta a la nuestra, y algunas zonas de su actividad visual están muy condicionadas por ella” (Baxandall, 2000: 43-44). Desde aquel libro se estableció la idea de un “ojo de la época” y con ello se dejó en claro que no podemos acercarnos a las imágenes con la ingenuidad de un espectador amateur; desde la perspectiva de la historia, debemos partir de que vemos la imagen de manera distinta a quien la elaboró. Esto es esencial al estudiar las imágenes producidas por los mayas en la época prehispánica. No podemos eludir el análisis del contexto social que produjo la forma de ver propia de los mayas del posclásico autores de los tres códices que conservamos.

Por su parte, Svetlana Alpers –quien retomó el concepto de Baxandall de una “cultura visual” a propósito de su trabajo sobre la pintura holandesa–, le dio un giro muy importante, propio de su objeto de estudio: la distinción entre imagen y texto. Ella subraya que “trataba con una cultura en la que las imágenes, como contrapuestas a los textos, eran los elementos centrales de la representación del mundo (en el sentido de formulación de conocimiento)” (Alpers, 2003: 84). De hecho su obra establece una distinción muy precisa entre cultura visual y cultura textual o verbal. Infortunadamente creo que la perspectiva para estudiar culturas visuales ha implicado seguir los pasos de Alpers y aplicar la distinción entre lo visual y lo textual en otros contextos que quizá no establecen esta oposición de

manera tan marcada o para los cuales es irrelevante. Es el caso de la sociedad maya prehispánica ya que es posible reconocer que para ella lo visual y lo textual no se encuentran en áreas tan diferentes como ocurre en la cultura occidental.

En este trabajo, por tanto, intentamos esbozar algunos elementos de lo que podríamos considerar la cultura visual maya dentro del marco de una investigación más amplia, la de *Culturas Visuales en México. Estudios de caso y reflexiones metodológicas en torno a la imagen*, proyecto que ha recibido el apoyo del Fondo de Ciencia Básica del Conacyt (169310). Debemos aclarar que se trata de un primer acercamiento de mi parte a una caracterización de la cultura visual maya y por ello su punto de partida es la lengua. He dejado claro en otros trabajos (Morales, 2002; 2007; 2011) que la lengua, como construcción social, expresa “la manera de entender el mundo de una comunidad específica” (Morales 2011: 15-17), por lo cual para este ensayo se han consultado en primer lugar los diccionarios yucatecos, aunque no hemos dejado de lado el análisis de un pasaje de un códice que considero puede servir de ejemplo claro de las ideas generadas por la filología; de cualquier forma insisto en que este texto debe considerarse preliminar a una reflexión más detallada que seguramente será un producto más extenso del proyecto de investigación.

Ver, leer y saber

En el yucateco tenemos varios términos que refieren a visión o lo visible o al mismo acto de ver. La palabra yucateca más cercana a nuestro concepto de visión –como capacidad del ojo para percibir– es *pakat*, ésta es: “La vista de que carecen los ciegos y el aspecto con que uno mira” y su significado se extiende al de la luz y así *u pakat k’in* es la “lumbre o luz del sol”. Claro que existen una serie de vocablos que precisan algunas formas de mirar. Así, *ilab* es “ver o mirar” de manera que el término *il* incluye “ver, mirar, observar...” tanto como “probar”. De suerte que en este vocablo se abarca la idea de ver como constatación de un hecho y observación atenta.

En el *Diccionario de la Lengua Maya* de Juan Pío Pérez (1877), recabado a partir del uso del maya yucateco en el siglo XIX, aparece *chaka'nil* como “visible” y *chika'n* como “parecido, semejante, visible, patente, manifiesto”. En un diccionario mucho más temprano, el *Calepino de Motul* (Ciudad Real, 2001) la entrada de *chaka'an* refiere a “cosa manifiesta, descubierta, patente y clara y que se divisa y parece y cosa pública así”. Aquí el término refiere más bien a aquello que se presenta ante la vista.

Interesante resulta que exista un término, *cha'an*, en el mismo *Calepino de Motul* que refiere a “ver cosas de placer o diversión”; “mirar o ver cosas vistosas como misa, juegos, bailes”, el significado se extiende a “mirar, ver, divertirse”.

Cerremos esta revisión de los términos yucatecos añadiendo que los frailes consignaron que un fantasma o visión era *manab* y las visiones del sueño eran *way* (Barrera, 2001).

La existencia de esta variedad de términos implica que para el pensamiento maya existían operaciones en las que tenía que ver el ojo pero que eran consideradas distintas: la simple función del ojo es *pakat*, la de discriminar aquello que el ojo percibe es *ilab*, la de obtener placer a través de lo que se percibe es *cha'an*; el objeto de la visión es *chaka'an*.

Los fantasmas o los sueños no tienen que ver, según la perspectiva cultural maya, con la función del ojo, puesto que los vocablos que los nombran no refieren a lo que se ve –incluso *manab* parece tener más que ver con el intercambio entre dos sujetos y *way* con lo sobrenatural–. Lo que los frailes consideraban fantasmas era para los mayas un individuo que viajaba e intercambiaba entre el mundo sobrenatural y el del hombre; lo que para unos eran sueños, para otros era el mundo sagrado al que podía ingresar el hombre durante la noche. En otras palabras, las “visiones” del pensamiento occidental son para la cultura maya realidades objetivas y no sólo experiencias de la vista.

Pero, volviendo a nuestro tema, un código, como buena parte de la realidad que rodea al ser humano, es *chaka'an*: se manifiesta, está “visible”; los hombres podemos verlo, *pakat*, observarlo y distinguir sus elementos, *ilab*. El término *cha'an*, el de obtener placer de lo percibido, sin embargo, me parece que no engloba la contemplación de un código, puesto que refiere más bien a la de ser

espectador en el sentido de presenciar un espectáculo –como la misa, los juegos o los bailes–.

Sin embargo, tendríamos que considerar que un códice se “lee”, es decir, es un documento a través del cual un individuo consigna su lengua, incluyendo tanto los vocablos como la estructura gramatical. Por tanto, más que verlos tendríamos que leerlos (lo cual, por cierto, es también una forma de ver si consideramos la materialidad visual de la escritura). Lo que resulta por demás interesante es que los diccionarios mayas consignan *xok* por leer, pero también por contar en el sentido de enumerar, de llevar la cuenta. Creo que la función esencial de los códices como registros del tiempo es lo que hace que el término para contar sea el mismo que para leer. En realidad los frailes estaban consignando la idea maya de que consultar un códice es llevar la cuenta de los días.

Aún más ilustrativos son los vocablos para escribir que no se distinguen de dibujar: *ts'ib* es el verbo para escribir y pintar. *Woh* refiere, por su parte, al carácter o letra lo mismo que a lo manchado de colores, la cosa muy pintada. El término se aplica específicamente al signo, símbolo, guarismo, carácter, letra o jeroglífico.



Ilustración 1. *Códice de Dresden*, 26 c. Lee (1985: 56).

Quisiera dar un ejemplo concreto. Veamos el caso de la página 26, sección c

del *Códice Dresden* (Lee, 1985: 51) Esta imagen se repite en las páginas 27 y 28, y muestra una variante antropomorfa en la página 25, siendo todas ellas parte de un conjunto que refiere a las ceremonias de año nuevo. Thompson considera que la imagen es una muestra de lo que llama “escritura *rebus pictórica*” (Thompson, 1988: 220). Precisemos que en realidad lo que se manifiesta con claridad en este ejemplo es que para los mayas crear una imagen es escribir o viceversa.

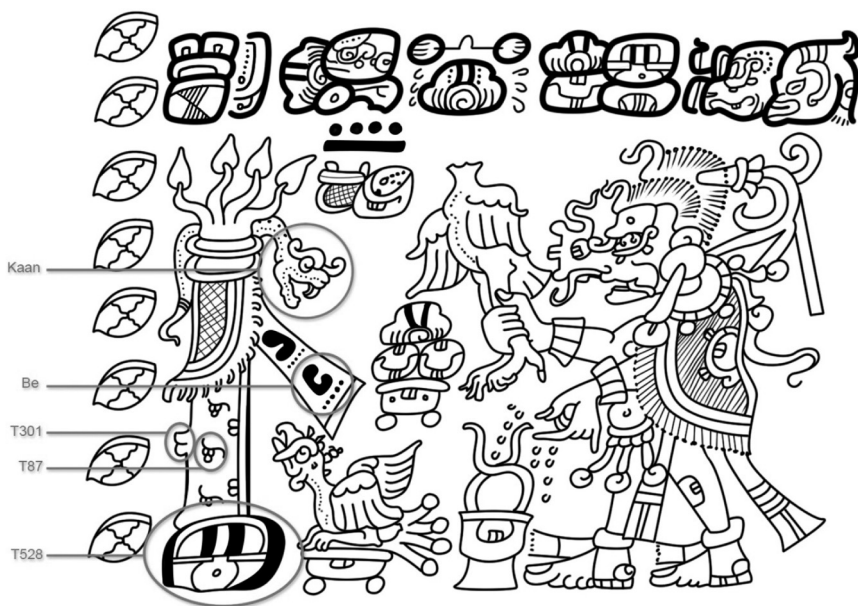


Ilustración 2. *Dresden*, 26 c. Ilustración de María Fernanda Urbina Durán.

Signos silábicos y logográficos son parte esencial del dibujo del poste ritual: El glifo T548, *tun*, piedra o ciclo de 360 días, también referido a *haab*, año solar; los elementos distintivos de los glifos T528, nuevamente referidos a *tun*, así como a *ku* y de T87, *te'* o *che'*; el glifo T301, *be*, camino, sobre las bragas que junto con el manto, hacen pensar que el tronco está identificado con un varón.² Otros elementos visuales, no reconocidos propiamente como glifos, tales como la serpiente enroscada en la parte superior o las cuatro ramas ondulantes que rematan en hojas acorazonadas, también implican una lectura textual, *kan*,

² Utilizamos para referir a los glifos la numeración del catálogo elaborado por Thompson (1970), recurriendo a la indicación de la letra T previa al número correspondiente.

serpiente y *akan*, gemir o balbucear. De esta suerte el imago-texto debe verse-leerse como un mensaje polisémico: *Akan-kan-te*, poste-árbol de la serpiente, poste-árbol que gime (Arzápalo, 1987:20); *k'u-che'*, cedro, árbol sagrado; *che'-tun*, árbol de piedra; *che'-haab*, árbol del año. Poste y árbol de la serpiente y del año, de madera y de piedra, árbol que anda.

No hay duda, la imagen es un texto; pero veámoslo en sentido inverso. En la parte superior de esta misma imagen hay unas columnas glíficas, que han sido transcritas en el siguiente cuadro:³

Dresden 26 c				
A	B	C	D	E
				
T68:586v.181	T17.1009:87	T136.74:17.136	T17:506.548:24	T1020.1006
tz'a-pa-ja	YA'AX-ITZAM-che'	NOHOL	YA'AX-WAJ-TUN-ii	K'AWIL-NAL
tz'apaj	ya'ax itzam che'	nohol	ya'ax waj tunil	k'awil nal
Siembra K'awil Nal el árbol Ya'ax Itzam al sur. Año de maíz verde [piedra sagrada de maíz]				

Cuadro 1. Identificación, transliteración, transcripción y traducción del texto glífico de la página 26, sección c, *Códice Dresden*.

De los jeroglíficos analizados, algunos son claramente silábicos como aquellos que conforman el verbo de la oración, pero otros son logográficos, es decir son unidades de escritura que representan en sí mismas una palabra como el glifo T17 que se lee *ya'ax*, verde; dichos logogramas, en algunos casos, se convierten en una representación claramente icónica de la palabra aludida, lo que se ha llamado pictograma; tal es el caso de T1009, o de T1020, que se conforman de los rostros convencionalizados de las deidades que nombran (Itzam o K'awil). De esta manera el escriba podría reconocer sonidos y palabras específicos a través de los glifos pero también imágenes que aludían a objetos o sujetos concretos.

De esta suerte la escritura está dominada por la imagen, lo mismo que la imagen

3 Hemos indicado los logogramas en la transliteración marcando el término en mayúsculas, los glifos silábicos con minúsculas. La puntuación que separa los números de Thompson es la que estableció el mismo autor para el reconocimiento de los cartuchos glíficos. Para el reconocimiento del significado silábico o logográfico de los glifos en este trabajo hemos recurrido a Macri y Vail (2009) y a Montgomery (2002).

está dominada por la escritura. Pero seamos más precisos, desde la perspectiva cultural de los investigadores contemporáneos distinguimos unidades de texto y viñetas, desde la perspectiva cultural de los autores de estos testimonios ellos sólo realizaban una acción: *ts'ib*, escribir-pintar, utilizando *woh*, signos que igualmente son “letras” que “formas”. Ahora bien, la acción de abrir un libro para consultarlo no refiere necesariamente a la identificación de estos *woh*, sino a la acción de contar, *xok*. Porque prácticamente no hay un solo texto que no refiera a una fecha específica, en el caso de nuestro ejemplo, a los días últimos y primeros de cada año.

Monaghan y Harmann (2000: 486) en su estudio acerca de la lectura en Mesoamérica como construcción cultural destacan un aspecto más que abona un elemento extra a nuestra argumentación. Ellos afirman que las diversas lenguas mesoamericanas identifican “ver” con “leer” y éstas dos actividades con “saber”. Basándose en Tedlock refieren a que el *Popol Vuh* es considerado un “instrumento para ver”, un *ilab*. Con base en lo planteado al inicio de esta presentación, el asunto es más preciso, es un instrumento que permite la observación, la mirada atenta, ya que esa es la connotación de *ilab*, al menos en yucateco.

Lo cierto es que entre los nahuas el *tlamatinime*, literalmente “el que sabe algo” se dice que es un *tezcatl necuc xapo*, un espejo agujereado por ambos lados, un *tlachialoni*, un “miradero”, un instrumento para la visión concentrada; de manera que se dice que él no sólo posee los libros y la tinta negra y roja, sino que es la misma tinta negra y roja (León-Portilla, 1983:66-67). Volviendo al yucateco, *k'ah* es conocer en tanto que ha sido visto.

En estos primeros apuntes para delinear la cultura visual maya hemos explorado la información que nos dan los diccionarios coloniales acerca de lo que significa ver, leer, escribir y pintar, descubriendo la coalescencia de estos términos en los que se perfila que no hay una división entre texto e imagen como lo había en la cultura holandesa del siglo XVII y, en general, lo hay en la cultura occidental contemporánea; por el contrario la cultura maya incorpora a su cultura visual la unidad de texto e imagen y de éstas con conocimiento o sabiduría. En otras palabras, la oposición texto-imagen está disuelta en las formas de ver y representar de los mayas.

Como se ha planteado inicialmente, este trabajo es preliminar, requerirá de parte nuestra abundar en la caracterización de la iconicidad maya para poder plantear con mayor profundidad los elementos esenciales de la cultura visual maya. En el *Ritual de los Bacabes*, en un yucateco vertido en caracteres latinos, posiblemente en el siglo XVII, se lee: *Uooh ki bin u nuk t'an*, lo que traducido por Arzápalo (1987:292) es: “La escritura habrá de darnos la respuesta”; con mayor precisión: las manchas de colores y jeroglíficos, las viñetas y los textos, en fin, las formas de comunicación visual maya, nos darán la respuesta.

Bibliografía

- Alpers, Svetlana (2003). "Cuestionario sobre cultura visual". En *Estudios visuales*, Núm. 1, noviembre, pp. 83-126.
- Arzápalo Marín, Ramón (Editor y traductor) (1987). *Ritual de los Bacabes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mayas.
- Barrera Vasquez, Alfredo, director (2001). *Diccionario maya. Maya-español. Español-maya*. México: Porrúa.
- Baxandall, Michael (2000) *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ciudad Real, Antonio de (2001). *Calepino Maya de Motul*. Edición crítica y anotada de René Acuña. México: Plaza y Valdés.
- Lee, Thomas A. (Ed.) (1985). *Los códices mayas*. México: Universidad Autónoma de Chiapas.
- León-Portilla, Miguel (1983). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Macri, Martha J. y Gabrielle Vail (2009). *The New Catalog of Maya Hieroglyphs. Volume 2. The Codical Texts*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Monaghan, John y Harmann, Byron (2000). "La construcción cultural de la lectura en Mesoamérica". En Constanza Vega Sosa, coordinadora. *Códices y documentos sobre México. Tercer simposio internacional*, pp. 485-491. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Montgomery, John (2002). *Dictionary of Maya Hieroglyphs*. New York: Hippocrene Books, Inc.
- Morales Damián, Manuel Alberto (2002). "La creación de imágenes en la cultura maya". En *Estudios Mesoamericanos*, vol. 2-3, pp. 116-117. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos.
- _____ (2007). "Uinicil te unicil tun. La naturaleza humana en el pensamiento

- maya”. En *Estudios de Cultura Maya*, vol. XXIX, pp. 83-102. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mayas.
- _____ (2011). *Palabras que se arremolinan. Lenguaje simbólico en el Libro de Chilam Balam de Chumayel*. México: Plaza y Valdés.
- Pérez, Juan Pío (1877). *Diccionario de la lengua maya*. Mérida: J. F. Molina Solís.
- Thompson, J. Eric S. (1970) *A Catalog of Maya Hieroglyphs*. Norman: University of Oklahoma Press.
- _____ (1988) *Un comentario al código de Dresde. Libro de jeroglifos mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.

La Piedra del Sol, un debate no concluido

Gabriel Espinosa Pineda

Montserrat Camacho Ángeles

Durante los últimos años hemos estado estudiando la Piedra del Sol y algunas de las polémicas a que ha dado lugar,⁴ algunas de las cuales nos parecen anodinas, otras secundarias y otras más muy centrales.

Anodinas son, por ejemplo, toda la serie de interpretaciones que pretenden hallar un “funcionamiento” calendárico en la Piedra del Sol.⁵ También es costumbre intentar encontrar relaciones astronómicas muy rebuscadas⁶ en

4 Hemos reportado los resultados de estos estudios en dos tesis doctorales, una de ellas de 2002 (Gabriel Espinosa, en una serie de apartados), y la otra de 2012 (Montserrat Camacho, en un capítulo). Retomamos aquí elementos de ambos trabajos, incluyendo algunas formulaciones del más reciente, que trabajamos como equipo. Para el momento en que presentamos esta ponencia, ninguno de los dos habíamos publicado prácticamente nada de lo relativo a este tema. No sabíamos que la tesis de Camacho sería distinguida por la Universitat Autònoma de Barcelona con la publicación. Remitimos al lector a esta obra (capítulo IV) para todos los detalles en el análisis de la Piedra que no son el objeto principal de este texto.

5 Los más diversos “analistas” atribuyen a este monumento el valor de un calendario funcional, como si su diseño fuera una especie de ábaco que debiera funcionar para dar los días, los meses, los años. Y generalmente los investigadores que desarrollan ese tipo de interpretaciones, ni siquiera intentan estudiar en términos precolombinos lo que es cada uno de los signos y cómo todos ellos se relacionan entre sí. Es decir, por lo general esos autores simplemente hacen numerología y fuerzan los resultados de muchas maneras. Pueden quitar y poner imágenes, suponiendo que detrás de ellas existen los objetos, signos etc., que convienen a sus teorías. U otras veces pueden contar objetos muy disímiles para ajustar sus cuentas. Y generalmente estos estudios, que a veces hace gente que no tiene el menor contacto con lo precolombino, carecen de sentido. Es absurdo equiparar entre sí rasgos completamente diversos en su significado; además, atribuir ciertos contenidos, numéricos o no, sin deslindar lo general y lo peculiar del diseño, rompe su sentido, y necesariamente traslada este contenido a muchos otros monumentos que también tendrían que ser tableros funcionales.

6 A la Piedra del Sol se le han atribuido diversos “datos” encriptados, para lo cual pueden usarse todo tipo de artimañas, numerología, relaciones arbitrarias de dimensiones, proporciones, etcétera. De esta manera se puede ajustar literalmente cualquier periodo astronómico, incluidos muchos

cualquier monumento, ante tales posturas contraponemos la idea, de que se trata de un cosmograma, una representación del Cosmos en su conjunto, o mejor dicho, abstracción que representa el Cosmos a partir de rasgos muy básicos.⁷

Otras polémicas, de mayor interés, simplemente no tenemos espacio para comentarlas; se trata de discusiones sobre distintos aspectos, que no podemos considerar terminadas, sino en proceso de dilucidación. Algunas quizás nunca se resuelvan; sobre otras podemos asumir una postura de mayor o menor solidez, para algunos investigadores algunas han sido resueltas, pero no hay suficiente consenso sobre el resultado.



Ilustración 1. Piedra del Sol, vista general.

http://farm3.staticflickr.com/2216/2176537668_1181031519_o.jpg [22/07/13]

improbables o imposibles de observar en tiempo prehispánico.

7 Notemos que tampoco en otros cosmogramas parece haber la función de *contar el tiempo*, sino sólo de *representarlo*. Para contar el tiempo existieron *otros* instrumentos, bien conocidos, a los que llamamos “calendarios” o en algunos casos “almanaques”. En otros contextos, contamos con suficientes ejemplos de cuentas que combinan numerales con signos diversos; cuentas de lunaciones, ciclos sinódicos de Venus, cuentas de 360 días, de múltiplos de 20 (en el caso maya, katunes, baktunes, piktunes, etcétera). Tenemos representaciones de diversos anales, conocemos diversas formas de ordenar un calendario. Conocemos los glifos de las ataduras de años, del año mismo, etcétera. La Piedra del Sol no es un calendario, ha sido mal llamada Calendario Azteca, pero como tantos otros, es un nombre incorrecto

Podemos mencionar, como algunas de las más importantes (II. 1):

1) Qué función tuvo la Piedra del Sol.

Se discute si sus funciones serían las de un “ídolo”, es decir, un recipiente pétreo de una o más deidades para adorarle y presidir determinados ritos, la de un recipiente de corazones (cuauhxicalli), la de una piedra de sacrificio particularmente vinculada al sacrificio gladiatorio, incluso un temalacatl o si tuvo varias de las funciones anteriores.

2) En qué postura se encontraba originalmente

Vertical u horizontal, y en este caso con una orientación específica o no. Es un problema muy relacionado con el anterior. Nosotros terminamos inclinándonos por la horizontalidad orientada hacia el este, pero hay bastantes argumentos para la verticalidad.

3) Fue terminada o quedó sin terminar

O bien, como parece ser más probable, no se completó el plan original debido a una rotura de la matriz pétreo, pero aun así se habilitó en funciones.

4) La identidad de los personajes en las fauces de las *Xiuhcocoa*.

Se han sugerido varias posibilidades, curiosamente sin muchos argumentos, pues en este aspecto el daño desdibuja los posibles rasgos que permitirían una identificación basada en argumentos iconográficos, rara vez se presentan argumentos (nosotros, por ejemplo, recordamos el hecho de que hay dos deidades cuyo nahual es la *Xiuhcóatl*, y en otros casos las deidades presentan el rostro en las fauces o pico de su nahual o “disfraz”, como traducen los cronistas).

5) El significado de los cuatro conjuntos de glifos en el círculo de las eras, pero fuera de los cuadretes.

Dos arriba y dos abajo, uno de ellos parece la *xihuitzolli* sobre una cabellera, con otras insignias, como la mariposa de fuego y una nariguera (arriba izquierda), los otros tres parecen ser las fechas 1-Pedernal (arriba derecha), 1-Lluvia y 7-Mono (abajo izquierda y derecha, respectivamente).

6) El significado de las *Xiuhcocoa* y de su número.

Naturalmente la *Xiuhcóatl* es la serpiente de fuego y representa muchas cosas (el fuego, la luz, el rayo, el año, la turquesa). Pero diversos autores les conceden un papel en este monumento. La mayoría de las interpretaciones no explican

por qué son precisamente dos y no cuatro, cinco o cualquier otro número. Nos inclinamos por el vínculo de estas serpientes semicirculares con el arcoíris y la Vía Láctea, cada uno de los cuales se concibe como dos semicírculos opuestos.

7) La naturaleza de los elementos en forma de rayo y pendientes.

Nos referimos a los elementos que surgen del disco en forma radial y alternada. Generalmente se aceptan cuatro “rayos” perpendiculares, que nosotros llamamos cardinales, y cuatro rayos intercardinales ocultos en parte, así como ocho adornos rematados en chalcíhuatl, uno entre cada dos “rayos”. No obstante algunos investigadores no consideran pendientes los adornos y no consideran “rayos” los triángulos intercardinales (por ejemplo Solís los concibe como púas, 2000, 2004). Nosotros vinculamos los “rayos” cardinales con parahelios o parhelios, tendemos a considerar a los otros cuatro como “ocultos”, pero no vemos razones para alegar un diseño diferente al de los otros “rayos”, en cambio, esto sí ocurre con el que se ubica sobre la cabeza del Sol, no tiene el mismo diseño. Debemos admitir la posibilidad de que pendientes y puntas representen dardos, aunque hemos encontrado argumentos para ponerlo en duda.

8) La naturaleza del disco solar.

Hay otros aspectos que no han llamado la atención, sobre los que no hay tanta polémica, pero que ameritan mayor discusión (es decir, la polémica no ha estallado, pero debe hacerlo), mencionamos aquí como ejemplo el del disco solar. Nadie discute qué es el disco solar de la Piedra, un disco solar, como el de otras, pero rara vez se discute su naturaleza. Muchos parecen coincidir en la idea, propiciada por la cultura visual de origen europeo, que se trata del “resplandor” del sol, y que los rayos equivalen a los nuestros cuando esquematizamos al sol. Esto no necesariamente es así, consideramos que al diseño del disco le subyace otro fenómeno natural: el halo solar cercano al horizonte.

9) La existencia de varios niveles de lectura.

¿Cuáles serían esos niveles? Todo indica que se representa un personaje solar o híbrido, con todos sus atributos, pero el conjunto puede tener connotaciones diversas: para Solís (ibid.), por ejemplo, representa a la vez un zacatapayolli, una esfera de pasto sagrada donde se insertaban los instrumentos del autosacrificio

(por eso él ve púas sagradas en el disco). Nosotros afirmamos que hay un nivel de lectura más elemental, muy recurrente en la iconografía nahua: el de la naturaleza. Así como el agua es una deidad, pero también representa al agua concreta y real del mundo, el disco representa al sol dentro de su halo de 26°, con sus parhelios y con dos arcoíris rodeándole (como ocurre con dicho halo).

10) La identidad del rostro central.

Casi toda la polémica se ha centrado en esta entidad. Entre las interpretaciones más interesantes que se han hecho se cuentan a las deidades Tonatiuh, Tlaltecuhltli, Tlalchitonatiuh, Yohualltecuhltli, Xochipilli, Nahui Ollin o el Sol Nocturno, entre otros, o bien (y más probablemente) podría tratarse de un híbrido.

11) La lectura (interpretación) global que debe hacerse

Se comprenderá que si no hay acuerdo en la identidad de tantos elementos, no lo habrá en la semántica general del monumento.

En un espacio tan exiguo como éste, del que disponemos, no podremos abordar todas estas discusiones. Ni siquiera podremos emprender una descripción pormenorizada de la Piedra del Sol, ya que sólo eso podría incluso exceder ampliamente los límites para el texto, de modo que nos concretaremos a abordar algunos elementos vinculados a los dos últimos incisos.

Sobre el décimo, trataré el grueso de este texto, pero también esbozaremos (vinculado al inciso undécimo) la interpretación general que favorecemos.

Cabe mencionar que la imagen que tenemos por objeto de esta discusión, la Piedra del Sol en general, es probablemente la más conocida, difundida y reconocible en el mundo, de toda la producción precolombina de las Américas.

No cabe duda de que es un caso notable que pueda afirmarse que de todos los cientos de millones de imágenes producidas por las culturas antiguas de todo el continente, haya una casi indiscutible que resulte ser la más conocida a nivel mundial. Consecuentemente, sobre esta imagen se han vertido cantidades ingentes de literatura, mucha de la cual es completamente fantasiosa, pero también sobre ella han disertado los mayores especialistas de la cultura nahua, y algunas de las más brillantes mentes de toda la mesoamericanística. Pareciera a veces que los

grandes especialistas tarde o temprano se sienten obligados a tomar una postura en torno al significado de este extraordinario monumento (algunos de los estudios más notables han sido: León y Gama, 1792 (1832); Chavero, 1875; Ordóñez, 1893; Beyer, 1921; Palacios, 1924; Caso, 1927, 1953 y 1967; Preuss, 1931; Sieck Flandes, 1939; Avilés-Solares, 1957; Navarrete y Heyden, 1974; Klein, 1973, 1976a y 1976b; García, 1976; Ibarra Grasso, 1978; Townsend, 1979; Köhler, 1982; Pasztory, 1983; Bonifaz Nuño, 1986; Graulich, 1992 y 1997 (Graulich mismo cita, además dos tesis: Fradcourt, 1982 y Widdfield, 1981); Nicholson, 1993; Solís, 2000; Espinosa, 2002 (otra tesis); Matos y Solís, 2004).

Sobre la discusión en torno a la identidad del personaje central

Como hemos dicho, el blanco principal de casi todos los estudios serios ha sido la identidad del rostro central del monumento.



Ilustración 2. Personaje central, acercamiento (Tomada de Matos 2004: 65).

Conviene hacer una brevísima descripción (Il. 2): las características esenciales del rostro central comprenden: el tocado, el cabello liso que cae hacia los lados; los ojos; el adorno de doble línea (aquí en relieve) sobre el entrecejo, en realidad dos dobles líneas que descienden rodeando parcialmente sendos ojos; la nariguera (que casi todo el mundo ve); las grandes orejeras con pendientes, la boca mostrando dos hileras de dientes; el cuchillo de pedernal con sus propios rasgos faciales, o bien la lengua con esa forma, y un collar de cuentas redondeadas. Además del rostro, inscrito en un anillo circular, pertenecen a este ser sendas garras, con sus propias joyas: tres cuentas y una pulsera con plumas y breves pendientes. Las garras, como el cuchillo, son animadas, tienen ojos y las uñas son sus dientes, sus ojos se rodean de unas abultadas cejas,⁸ como los seres descarnados e inframundanos en el *Códice Borgia*.⁹

Del tocado del personaje central puede distinguirse solamente una banda con tres adornos; a las orillas dos *chalchihuitin* (es decir, cuentas de jade o piedra verde, con un hoyo en medio, que comúnmente representan agua). La pieza del medio, muy desgastada, a veces ha sido identificada como el *Xiuhtótol*, o ave de turquesa, pues es un emblema de *Tonatiuh*. Sin embargo ésta ha sido casi una petición de principio; en realidad este detalle se encuentra muy desdibujado y *nada en él parece ninguna de las partes de un ave*.

No podemos definir con precisión este elemento, aunque parece asemejarse bastante a una insignia bastante más sencilla, como la que porta la imagen del mismo dios en una vasija de estilo *cholulteca* excavada en el centro de la ciudad de México (en la calle de Las Escalerillas), actualmente en el Museo Nacional de Antropología (Il. 3):

⁸ Por su posición, podría suponerse que son pestañas, pero en algunas representaciones, como el *Tlahuizcalpantecuhtli* de la lám. 66 (aparece descarnado) del *C. Borgia*, dan más la impresión de cejas que han crecido extraordinariamente, aún en las representaciones más sencillas, parecen demasiado abultadas y más parecidas a pelo, que a pestañas.

⁹ Por ejemplo, láms. 14, 30, 31, 36, 40, 66 y muchas otras.

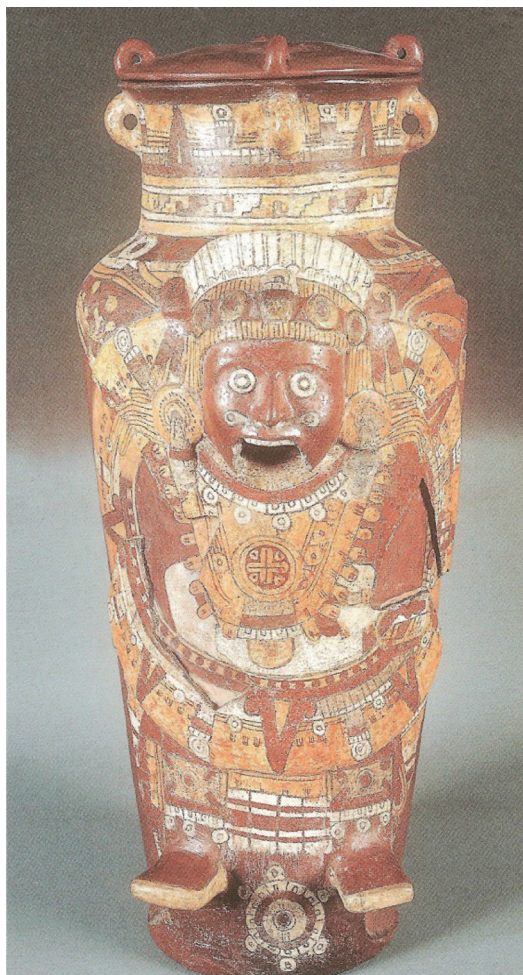


Ilustración 3. Recipiente ceremonial encontrado en Las Escalerillas (Tomada de Solís 2004: 95).

En ella, su insignia central solamente es una especie de cáliz rojizo con plumas, una hilera de plumas pequeñas blancas y una mayor (que nuevamente podría ser un *chalchihuitl*, aunque de distinto color que los otros en la imagen) que remata el diseño en lo alto (Il. 4); en realidad, bastante semejante a la última propuesta de Felipe Solís (Solís, 2004).



Figura 4. Dibujo que destaca el rostro central, inmerso en el diseño del signo *ollin* como centro de las cuatro eras pre-existentes. Se puede ver que en esta zona sólo se hallaron restos de color rojo.

(Tomado de Solís 2004: 148).

No obstante, como hemos dicho, el desgaste de la piedra impide asegurar los detalles. Sus ojos están un tanto hundidos lo que nos hace pensar que debieron tener incrustaciones de concha y obsidiana negra (Matos 2004: 64), rodeados por una doble línea (aquí, como hemos anotado, con cierto volumen) que algunos autores consideran propia de la deidad *Tonatiuh* u otros dioses solares, en códices como el *Tonalámatl de Aubin* (láms. 9, 11 y 13), el *Cospi* (lám. 12) y el *Borgia* (lám. 66).¹⁰ Su cabello cae por ambos lados de la cara, posiblemente amarillo como lo menciona Graulich.¹¹ Parece lacio, contrastando con el de las deidades

10 *Ibid.* Aunque debe hacerse notar que no necesariamente la línea es siempre doble.

11 Si se tratara de *Tonatiuh* sería lo lógico; no obstante, esta propuesta casi habría que desecharla hoy día, pues en el cuidadoso análisis de los fragmentos de pigmento realizado en tiempos recientes, no aparecen trazas de amarillo en el cabello, y éste es un color que ha perdurado en otras partes de la piedra. Desde luego, podría haberse tratado de otra materia, menos tenaz; sin embargo, plantear esto sería aún más especulativo.

relacionadas con la muerte, el inframundo y la Tierra (como las *Tzitzimime*, *Mictlantecuhтли*, *Tlaltecuhтли*), que tienen el cabello “chino”, es decir, rizado.

Hacia 1974, Navarrete y Heyden conmovieron al mundo de la mesoamericanística, al plantear que el personaje central no era *Tonatiuh*, sino *Tlaltecuhтли*, el señor de la tierra, advocación casi idéntica al monstruo terrestre. Era un viraje de ciento ochenta grados.

Ellos destacaban como rasgos propiamente terrestres sobre todo las garras, la lengua en forma de cuchillo y la parte inferior del rostro descarnada. Este último rasgo parecía muy contundente y ajeno a la iconografía de *Tonatiuh*.

Desde entonces todos los análisis incluyeron este importante rasgo, que no había sido destacado por los investigadores anteriores.

Varios autores encontraron soluciones híbridas para estos rasgos, debía tratarse de una deidad que fusionaba tanto aspectos terrestres como solares. En realidad existe un buen número de dioses que pueden presentar esas características. Un hecho que queremos destacar aquí es que todo el mundo (literalmente) coincidió con la idea de que el rostro estaba descarnado en su parte inferior.

Estamos hablando de varias generaciones de investigadores (arqueólogos, historiadores del arte, iconógrafos, etcétera) hasta el siglo XXI, incluyendo tan cuidadosos y notables investigadores como los mismos Navarrete y Heyden, Cecelia Klein, Esther Pasztory o Michel Graulich.

Recientemente (2004) Matos ha planteado la idea de que en realidad el rostro no está descarnado en ninguna de sus partes; es más, Matos afirma que las mejillas son redondeadas y la boca está solo “ligeramente abierta” (Matos, 2004: 64).

Esta postura es esencial para el retorno a la identificación de la figura central de la Piedra del Sol como *Tonatiuh*, tal como el rostro descarnado resultó tan importante para identificar la deidad como *Tlaltecuhтли* y otra diversidad de deidades.

Es difícil de creer que un punto tan importante y aparentemente tan evidente (en el sentido de que no está oculto, sino a la vista de todos) sustente virajes tan radicales. Pero, como veremos, no es el único rasgo que admite posturas antagónicas.

Michel Graulich, por ejemplo, mencionó ciertos elementos del rostro central que indicaban sus aspectos tanto solares como terrestres. Los principales aspectos solares eran: la verdadera posición en medio del disco solar, las típicas bandas en los ojos y la nariguera tubular. Mientras que los aspectos terrestres eran: las mandíbulas descarnadas con la lengua de cuchillo, las garras con corazones humanos que aparecen a ambos lados de la cara y los ornamentos de jade.

Efectivamente, la nariguera tubular es otro de los elementos que casi todos los autores reconocen, pero Navarrete y Heyden afirmaron: “Aunque por lo general siempre se dibuja [...] con una nariguera atravesándole la nariz [...], el estado de deterioro del monumento hace difícil la afirmación categórica de tal elemento”, (Navarrete y Heyden, 1974: 357).

Es decir, estos investigadores, pilares de la mesoamericanística, sumamente entrenados y curtidos en mil “batallas”, ven un rostro descarnado y no ven el bezote o nariguera, originalmente reconocido, claro, bajo la idea de que se trataba de *Tonatiuh*. Mientras que Matos y Solís, de quienes puede decirse otro tanto, ven el bezote y en el caso de Matos no ve el rostro descarnado y ve un ave sagrada donde no parece existir.¹²

No podemos dudar ni de la honestidad, ni del cuidado, ni de las dotes de cada uno de ellos. Pero es inevitable concluir que prácticamente en todos los casos, una vez que el investigador adopta una postura definida en cuanto a la identificación del personaje central, tiende a minimizar la importancia de los rasgos y evidencias que le contradicen, al grado de *no verlas* en algunos casos, y por el contrario, tienden también a sobre interpretar los elementos que favorecen su postura.

En este mismo contexto cabe problematizar algunas otras de las identificaciones que aún debemos describir.

Efectivamente, la imagen ostenta también un collar y dos enormes orejeras de las que cuelga un pendiente, que probablemente son de jade; la forma de *chalchihuitl* con el pendiente que surge de su centro es una forma muy común en el arte mexicana (y en general mesoamericano). Nuevamente puede subrayarse el

12 Nosotros casi podríamos afirmar que de ninguna manera podría, lo que queda en la roca, interpretarse como ave, pero Matos incluso citando que Beyer ve sólo *chalchihuitl*, reitera que podría ser un ave.

hecho de que este material se asocia al agua, o lo contrario, que también pueden portarlo personajes ígneos, los dos casos son posibles.

Los puntos de polémica principales no son ni las muñequeras o brazaletes, ni las joyas que mencionamos en el párrafo anterior; sino la lengua en forma de cuchillo y las garras mismas.

Respecto de la lengua, no cabe ninguna duda de que se trata de un cuchillo de pedernal antropomorfizado como un rostro, como es frecuente no solamente en la iconografía bidimensional sino también tridimensional (si se tratara de un cuchillo introducido en la boca y no de la lengua, no afecta demasiado el punto central que estamos examinando). Sin embargo, mientras la gran mayoría de los autores subraya el vínculo de este elemento (pedernal) y contexto (como lengua saliente) con muchas representaciones de *Tlaltecuhltli* o ciertas deidades terrestres, Matos diluye esta asociación y debe elaborar una *ad hoc*:

Entre los dientes —o lo que queda de ellos, pues la nariz y la parte superior de la boca están muy deteriorados— emerge un cuchillo de sacrificio o *técpatl*, en el que aún pueden apreciarse indicios de que tenía un rostro de perfil con colmillos, característico de estos navajones. Así se ha encontrado en ofrendas del Templo Mayor y así se le representa en algunos códices. Para mí, el cuchillo de sacrificio indica que es por medio de éste que se consigue dar la muerte para alimentar al sol; si creemos en la imagen del cuerpo humano del *Códice Vaticano A* (p. 54r), está asociado con los dientes. Por cierto que este atributo se ha relacionado con *Tlaltecuhltli*, si bien hay que recordar que de las cuatro variantes de este dios, solamente en algunas de sus representaciones femeninas se ve el pedernal; es decir, no es común en todas sus imágenes y menos en las masculinas.

Pero el hecho es que sí hay una serie de imágenes de *Tlaltecuhltli* en las que el pedernal se presenta de una forma muy semejante a la de la Piedra del Sol. Aunque hay otros, baste como ejemplo el relieve inferior de un famoso cilindro de piedra del Museo Nacional de Antropología (Il. 5).



Ilustración 5. Deidad terrestre de la parte inferior de un cilindro de piedra, Museo Nacional de Antropología (Tomado de Pasztory: 1983).

Nótese que, aunque la parte inferior del rostro se ha achurado para indicar un color oscuro, desconocemos todo sobre la pintura en el rostro de la deidad central de nuestra escultura, y el negro en particular, es de los colores más debiles en la escultura de piedra (Leonardo López Luján, conferencia en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, 20 de enero 2012).

Cabe destacar además la frontalidad de la imagen, según Klein (1976), un rasgo asociado con las deidades terrestres, y el parecido no de la parte superior del rostro, pero sí de la inferior, que, por cierto, aquí tampoco está descarnado.

La presencia de estos cuchillos en las ofrendas del Templo Mayor es abundante, y encontramos otros cuchillos asociados a cráneos no sólo como lenguas o introducidos en la boca, sino también penetrando en la nariz.¹³

Por otra parte, las garras tienen la forma típica asociada a las deidades terrestres en la escultórica (con ojos y dientes; pero además con la ceja de los descarnados),

¹³ En realidad el simbolismo de los cuchillos de pedernal es demasiado rico y puede aducirse tanto en apoyo a un argumento como a otro, y aún otros más. Se asocia con el cielo en muchas bandas celestes, es un hijo de *Cihuacóatl*, se asocia también con el origen, el sacrificio, la muerte, pero también la vida, etcétera.

aunque podemos notar que la *Xiuhcóatl* lleva idéntico tipo de garras en nuestra misma pieza.

Matos hace notar que algunos investigadores suelen omitir el hecho de que las garras van apretando corazones y asocia este rasgo *exclusivamente* con el Sol:

Así las garras del dios del inframundo están sosteniendo cráneos, mismos que adornan piernas y antebrazos, lo que va más a tono con su carácter de devorador de cadáveres; al Sol le toca comer la carne y la sangre para dejar sólo el esqueleto. No está de más mencionar que la víscera que se relaciona con el inframundo y sus dioses es el hígado. Es posible que las garras sean de águila, por el carácter de cuauhxicalli que el monolito tiene, como ya lo ha propuesto algún investigador (Matos y Solís, 2004: 64).

Y subraya el dato de los corazones en su exclusividad solar como si fuera un argumento contundente y definitivo.

En realidad, es cuestionable que *Tlatecuhtli* sólo pueda sostener cráneos con sus garras; de hecho es muy frecuente que porte cráneos como insignias, trofeos, collares, diademas, en la falda, etcétera, y sí, en las garras también, pero *no* es lo único que puede llevar; al parecer Graulich al menos conoce ejemplos incluso de corazones. "...Además, existen varias representaciones de las deidades de la tierra y de los seres nocturnos que sostienen corazones en sus garras..." (Graulich, 1997: 167). Pero no puede caber duda de la asociación de estas deidades con los corazones. Matos afirma que sólo el Sol come los corazones y sólo el Sol puede sostenerlos con las garras. Para él, subrayamos, es un argumento incontestable.

Pero entonces ¿de dónde sacan las diosas como *Coatlicue*, *Yolotlicue* y el mismo *Tlatecuhtli* los corazones que también llevan en las faldas y collares? Tanto las *Cihuateteo* como dichas deidades suelen llevar collares que alternan manos, corazones y a veces cráneos. Pero además Durán afirma que en la fiesta de *Cihuacóatl* se sacrificaba una mujer (la imagen viva de *Xilonen*) y daban su corazón a la misma *Cihuacóatl*:

Echaban encima a esta india y degollábanla, cogiendo la sangre con un lebrillejo y después sacándole el corazón. Dan con él a la diosa de piedra y rociándola con la sangre de la india, rociaban juntamente toda la sala y todos los idolillos... (Durán, 1967, I: 126).

Y es natural, pues esta es una diosa aguerrida, literalmente bestial y ávida, sedienta de sangre, fue la primera mujer que parió (Sahagún, 2000: 1370), cuyos esfuerzos se equiparan a los de un guerrero.

Si quedara duda, sólo habría que recordar aquel pasaje donde después del cruento proceso de creación de la tierra, ésta, *Tlaltecuhltli*, “la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las que mordía como bestia salvaje”.

... lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar, en tanto que no se le daban, ni quería dar fruto, si no era regada con sangre de hombres.¹⁴

Aunque pareciera innecesario, subrayaremos: *deseando comer corazones de hombres*. De modo que ni la lengua en forma de cuchillo, ni la forma de las garras, ni el hecho de que éstas sostengan corazones, son datos concluyentes, ni en un sentido (solar) ni en otro (terrestre).

Como hemos destacado, examinamos la composición más estudiada de toda la mesoamericanística y probablemente de toda la América precolombina. Y no obstante, es fácil encontrar no sólo posturas antagónicas, sino que la discusión parece a veces dar vueltas sobre sí misma.

Originalmente se pensó que la deidad central era *Tonatiuh*, el Sol joven, luego se destacó el parecido a *Tlaltecuhltli*, señor de la tierra, el monstruo terrestre, luego varios investigadores, como veremos, llegan a la conclusión de que hay una serie de rasgos de *ambos* tipos de deidad (o de una deidad intermedia, el Sol Nocturno, *Yohualtecuhltli*, *Xochipilli*, etcétera) y con ello parecía haberse avanzado definitivamente dejando atrás algunas posturas ya agotadas, pero la

¹⁴ El párrafo pertenece a la llamada *Histoyre du Mechique*, publicada por Garibay en 1965 (p. 108); una obra muy conocida y citada; ya Graulich había llamado la atención sobre este dato en 1997.

última gran publicación sobre el tema regresa a estas posturas, pues Matos, sin ningún matiz propone que se trata de *Tonatiuh*, mientras Solís favorece la identificación de *Tlaltecuhli*.¹⁵

Sin duda que en dicha publicación se avanza en muchos sentidos, pero es notable que en cuanto a ese tema, las propuestas parecen hasta un retroceso.

Hemos notado además que hay rasgos que aparentemente no están realmente definidos (la nariguera, el adorno central del tocado, la mandíbula...).

Pareciera que aquí opera un fenómeno estudiado por la neurociencia cuando el ojo al principio se desconcierta ante un conjunto azaroso de manchas o formas a las que no encuentra sentido. Pero una vez que alguien “ve” determinada figura en una nube, en un piso veteado o en un conjunto de manchas, y lo explica a los demás, ya todos “lo ven”, y después resulta difícil dejar de verlo.¹⁶

Parece que a veces algún investigador discierne, de la piedra indefinida, algo que su propia cultura visual del tema le sugiere que “debe” estar ahí, y entonces interpreta lo uniforme como una forma definida, aunque deslavada. Otros lo asimilan así también, se hacen dibujos que destacan la existencia de esta parte, y se difunde por décadas, si no siglos. Todo el mundo está convencido de que se ha reproducido fielmente lo que en realidad se ha interpretado, forzando la percepción más allá de sus límites. Y realmente esto no es difícil que ocurra, lo verdaderamente raro es lograr la contención necesaria.

De hecho, en realidad no hace falta esfuerzo alguno para que los ojos vean aquello que la mente desea (aquí por “mente” entendemos un fenómeno complejo, no su parte racional solamente, sino mucho de lo que consideramos “irracional”).

Este fenómeno de la percepción ha sido sintetizado con la frase “Creer es ver”, eficaz retruécano de la más común “ver es creer”, o la vieja fórmula “ver para creer”.

La percepción visual es construida, y se basa en una multitud de experiencias

15 “Él [Solís] se inclina a aceptar que Tlaltecuhli es la figura central, con lo que no estoy de acuerdo por las razones que ya he dicho y que profundizaré más tarde” (traducido del inglés, Matos 2004: 59).

16 Uno de nosotros (Gabriel Espinosa) ha profundizado en estos temas. Se estudiaron ejemplos en un curso de neurociencia cognitiva en el Posgrado de Filosofía de la Ciencia de la UNAM (febrero a junio de 2011).

visuales anteriores. Muchas veces el contexto nos obliga a ver cosas que no están ahí y viceversa.

En un libro en torno a la imagen, temas como éste quizá debieran ser centrales. Para quienes nos dedicamos al estudio de las imágenes de otras culturas y estamos obligados a “ver” (es decir, construir subjetivamente la imagen de) códigos deslavados, esculturas de copal semi-fundidas, dioses de piedra deteriorados (a veces rotos, martillados, conscientemente destruidos), el caso que hemos expuesto debiera llamar a ser excesivamente prudentes.

Desde nuestro punto de vista, la parte inferior del rostro se ve bastante inframundana, tal como en el relieve en la base del cilindro que hemos citado del Museo Nacional de Antropología, cuyo rostro –recordemos– no está descarnado, pero esboza el mismo gesto.

Nuestra postura sobre la interpretación general de la Piedra

Recapitulando, Navarrete y Heyden ya anunciaban lo que después sería una fuente más productiva de búsquedas: la existencia de rasgos ambiguos. Efectivamente, aunque los investigadores que se apegaban a *Tonatiuh* o bien a *Tlaltecuhтли*, o alguna de sus formas, siguieron aportando elementos nuevos a la discusión, la idea de un ser híbrido mostró arrojar una mayor riqueza interpretativa. Podría tratarse del Sol, en el momento en el que empieza a ser devorado por la Tierra en el horizonte; hay suficientes imágenes que nos muestran el hecho de que en este momento, el astro sufre una transformación dramática. El *Códice Borbónico*, por ejemplo, lo muestra amortajado y tlaloquizado (su rostro no sólo es el de un muerto, sino que ha adquirido las anteojeras de *Tláloc*) en este punto de ser devorado por el ávido hocico del reptil terrestre.

Por qué en la Piedra del Sol esta deidad no ha adquirido las anteojeras, podría explicarse por el instante en que es plasmado en el monumento: es casi como una foto en el instante de la transformación, la mitad de su rostro ya se ha transformado, pero no la mitad superior, sólo la inferior; desde esta perspectiva, el personaje central sería *Tlalchitonatiuh*, la deidad cercana al horizonte, o ya la mitad sería el Sol Nocturno, mientras la otra mitad aún es el Sol Diurno.

Para otros investigadores, como hemos dicho, esta transformación ocurre en otro punto del cosmos, para Graulich es el Sol de la meridiana, “llamado algunas veces *Xochipilli*”¹⁷ él considera que esta transformación ocurre en el cénit. Cuando el sol asciende y es masculino, es acompañado por los guerreros muertos, que vitorean y blanden sus armas toda la ruta hasta el punto cenital; ahí, la deidad se transforma y adquiere los rasgos terrestres, tal como Pasztory y otros proponían que pasaba en el horizonte. El sol descendente ya es un tanto femenino,¹⁸ terrestre e igualmente tendríamos aquí la transformación en el instante en que ocurre el paso por el cénit.

Aunque realmente *podría tratarse exactamente del momento opuesto*, el Sol surgiendo en el horizonte y re-transformándose de Sol Nocturno a Sol Diurno, o el Sol en su paso por el nadir, en idéntica transformación.¹⁹

Aquí podríamos enfrascarnos en una multitud de argumentos geométricos que no necesariamente tienen sentido (¿El Sol avanza de cabeza? ¿Entonces por qué la transformación ocurre en la parte inferior? etcétera). Pasaremos por alto esas consideraciones.

En nuestra opinión, las ideas más interesantes en torno a la identidad del personaje central, fueron vertidas en diversos trabajos por Cecelia Klein (1973, 1976a, 1976b) para ella este personaje central es *Yohualtonatiuh* o *Yohualtecuhli*, el Sol Nocturno, el Sol Muerto, en las entrañas de la Tierra, en el centro del mundo (Klein, 1973:77).

El punto de mayor interés, sin embargo es el siguiente:

Puesto que la imagen central está rodeada por signos de ciclos temporales terminados, y por la fecha de la terminación del presente ciclo, es lógico asumir que la imagen misma se refiere a

17 No estamos muy seguros de que *Xochipilli* tenga primordialmente este contenido (Graulich 1997: 166).

18 Para Graulich lo es totalmente, incluso lunar y falso, pues, como hemos dicho, toma literalmente las versiones de que se trata de un simple reflejo en un espejo negro, mientras no se sabe por qué el verdadero Sol permanece invisible, descendiendo nuevamente por el Este. Esta parte de la interpretación crea muchos más problemas de los que resuelve y creemos que puede desecharse.

19 Aunque claro, aquí ya Graulich no tiene muchas fuentes que le ayuden a explicar ¿El espejo se prolonga por debajo de la tierra? ¿El sol en el inframundo no sufre transformación alguna?

la finalización de la quinta y última era o sol, a la medianoche en el centro del universo (Klein, 1973:77).

Éste es el punto medular. Finalmente, la deidad del centro de este disco y de muchos otros discos (pero no todos por supuesto), es el Quinto Sol, llamado *Nahui Ollin*, 4-Movimiento. Esta identificación es inequívoca, por una sencilla razón, su nombre incluso está escrito.

Esto no quiere decir que la identificación esté carente de problemas, pero al menos ésta es una parte sólida.

¿No es *Tonatiuh* el Quinto Sol? Sí... y no. La deidad solar de todo el período es 4-Movimiento, pero ésta puede desdoblarse en muchos aspectos durante el tiempo, no es exactamente la misma deidad, pero hay una continuidad entre el Sol que renace en el horizonte (o quizás en el nadir, o en ambos sitios), como *Tonatiuh* el Sol joven, como *Huitzilopochtli*, su aspecto más guerrero, cambia y desciende, aún como águila, pero como águila en picada, se acerca al horizonte, y empieza su transformación, *Tlalchitonatiuh*, es devorado y muerto *Yoaltecuhtli*, es el Señor de la Noche y quizás *Xochipilli* y otro grupo de dioses relacionados²⁰ también son el Sol en algún aspecto.

Los dioses no son estables durante su trayecto en el mundo intermedio: sufren transformaciones, se funden unos con otros, se desdoblan y separan en aspectos. El Sol es sólo un ejemplo.

Sin embargo, hay un momento en el cual la personalidad del Quinto Sol, como el final de una era, aflora plenamente, justo cuando su nombre calendárico es antepuesto a todos sus posibles rostros; cuando es 4-Movimiento, el último Sol. Como hemos dicho, es en un día 4-Movimiento, cuando el cosmos sufrirá el último de sus grandes cataclismos.

Éste es un momento creado por una antigua cosmovisión colectiva, no hubo una persona que lo hubiera inventado, pero como tantos aspectos de las religiones y de los momentos de amenaza, son ideas muy bien aprovechadas por la ideología estatal de la época. En el caso del Estado Mexica, con un destino manifiesto, una

²⁰ *Piltzintecuhtli* (otras veces relacionado, por ejemplo, con el Sol niño), *Macuixóchitl*, *Cintéotl*, etcétera.

vocación militarista, una maquinaria social, política y económica para la guerra, es un momento que viene bien enfatizar y recordar: debe buscarse el alimento del Sol, pues en todo momento éste se encuentra en peligro. Hay que hacer la guerra, para poder nutrirle.²¹

4-Movimiento es la advocación solar ideal para nutrir de sangre y de corazones, justamente para conjurarle, para evitar que muera; *Tonatiuh*, *Yohualtecuhtli* y otros, mueren diariamente, y diariamente reciben ofrendas y sangre; pero la media noche de un día 4-Movimiento, es un instante mucho más crítico. Por ello quizás no sólo la Piedra del Sol, sino muchos *cuauhxicaltin*, tienen un disco solar en cuyo centro se lee con claridad: *Nahui Ollin*.

Cecelia Klein va más allá, considera que este momento crítico ha ocurrido a la media noche tanto de un día 4-Movimiento, como al final de un ciclo de 52 años (recordemos, también llamado “atadura” de los años).

Y como cada dos de estos ciclos, se coincide con el final de un periodo sinódico de Venus,²² Klein sostiene que es un momento en el que además, el Sol “entra en conjunción inferior con Venus”, fenómeno que se expresaría en la fusión de ambos astros en el rostro central.

Nosotros no iríamos tan lejos. Nos parece sustancial la observación de Klein de que la advocación solar está inmersa en símbolos de ciclos terminados y que se trata justamente del final de esta era, lo que hemos resaltado.

Nos parece del todo insuficiente la evidencia de que el Sol esté fusionado con Venus, particularmente con *Xólotl*, en la Piedra del Sol.

No deja de ser una posibilidad lógica, pero faltan las insignias más comunes de *Xólotl*, el rostro de cánido, las orejas, el *epcololli* o pendiente torcido, etcétera, no hay ninguna de ellas, ni una sola.

Da la impresión de que la muerte del Quinto Sol puede ocurrir en muchos momentos en realidad, ya que al terminar un ciclo de 52 años, esto no necesariamente

21 Hay ciertos dioses que requieren el sacrificio específicamente de guerreros capturados en la guerra, no poseen cualquier cuerpo, no aceptan cualquier corazón, no apetecen cualquier bebida.

22 De 584 días aproximadamente; a veces mal llamado “año” de Venus, es el periodo equivalente a la lunación, para el caso de la Luna, no su periodo de translación, sino su ciclo sinódico (las fases lunares). Análogamente, éste no es el periodo de translación de Venus en torno al Sol, de unos 225 días, sino el ciclo de sus fases, un ciclo sinódico que es sólo en promedio cercano a los 584 días, en realidad varía un ciclo con otro.

coincide con un día 4-Movimiento. Más bien en ese momento inicia una nueva cuenta; tampoco coincide necesariamente con la conjunción inferior de Venus y el sol, si todos estos eventos tuvieran que coincidir, el fenómeno determinante para el inicio del calendario tendría que ser dicha conjunción, tendría que haberse arrancado ahí una cuenta, pero no desde 1-*cipactli* sino desde 4-*ollin*, y la atadura se tendría que haber celebrado precisamente a los 52 años de ese momento; aun así, solamente habría habido peligro de finalizar el mundo a la siguiente atadura, a los 104 años, y entonces toda la importancia de la ceremonia del Fuego Nuevo intermedia, se perdería. Sólo tendría caso hacer una tal ceremonia cada 104 años y sabemos que no fue el caso.

El concepto, pues, de la muerte solar es un tanto menos preciso de lo que a veces creemos, lo que no es posible dudar es la existencia del concepto.

Y ese concepto es, nos parece, el que se encuentra representado en primer plano de significación en la Piedra del Sol.

Aclaremos esto, un diseño como el de la Piedra del Sol no es un diseño unilineal, unívoco, en su significado, se trata de una imagen polisémica.

Pueden coexistir varias lecturas (coherentes) simultáneas, debido a un principio de la cosmovisión²³ según el cual, fenómenos análogos se repiten en diversos niveles cósmicos. Lo pequeño refleja lo grande, pero viceversa también: a cada rasgo y cada hecho en el macrocosmos, corresponde otro rasgo o hecho en el microcosmos: la tierra entera repite sus rasgos y personalidad en cada gran montaña, pero cada gran montaña lo hace en cada pequeña, de modo que hasta una pequeñísima “montaña” artificial, un pequeño basamento, puede representar a la Tierra entera.

En la historia cósmica, los periodos se repiten a escala en una serie de fenómenos menores: Los dos grandes periodos cósmicos, el antes del Sol y la era durante la cual ya existe, se equiparan a la mitad húmeda y la mitad seca del año,

23 Podríamos llamar a este principio el de la existencia de isomorfismos, con Gabriel Espinosa, o el principio de isonomía, como le llama López Austin. En el primer caso el término se toma prestado de la matemática y en el segundo del derecho; un isomorfismo entraña la preservación de una misma propiedad, o una propiedad análoga, en dos conjuntos diferentes, por ejemplo, un animal y una sociedad. En Mesoamérica (y en realidad en muchas otras regiones culturales también), un proceso social puede leerse en el firmamento, o bien en la forma en que quedan distribuidos los granos de maíz al arrojarse azarosamente.

la cual también se equipara a la noche y el día, en una escala aún menor.

De modo que la muerte final del Sol, puede equipararse a su muerte cada día, al atardecer, o al pasar por el cenit.

Análogamente, el nacimiento del Sol, en otra escala, equivale al amanecer, o a su paso por el nadir.

Podría haber una lectura microcósmica de la Piedra del Sol, pero dado su contexto, la muerte de cuatro soles anteriores, el nombre de *Nahui Ollin* (y no de *Tonatihuh*) resaltado, nos parece que es la lectura macrocósmica la que se quiso plasmar en primer término: En la Piedra del Sol no tenemos un ciclo cotidiano, no se erige para contar los días, ni para representar un instante que se repite cada 24 horas (nuestras): es un gran cataclismo cósmico, lo que se ha esculpido es un momento crítico y dramático.

Es el fin de todos los tiempos, el momento en el que el Quinto Sol, en su advocación principal de 4-Movimiento, está muriendo, transformándose en una *Tzitzimime* (Klein 1976a: 105 y 1973: 77).²⁴

Y, efectivamente, su rostro es ambiguo. No es el rostro exclusivo de *Tonatiuh*, aunque tiene algunos de sus atributos, pero es indudable que, aún si la mandíbula inferior no estuviese descarnada, cosa que no nos parece decidida,²⁵ da un aire bastante inframundano.

Las garras, el cuchillo como lengua y la frontalidad de la imagen siguen dándole una apariencia de deidad terrestre; justamente las *Tzitzimime* reúnen esa semejanza inframundana con lo celeste.

Nos parece que no se equivocaron totalmente Heyden, Navarrete, Pasztory, Townsend, Klein, Köhler, Graulich o el propio Solís, quien aún después (2004) se seguía adscribiendo a la identificación de *Tlaltecuhli*.

No se equivocaron en el hecho de que es una deidad que reúne elementos terrestres y solares; tal vez no es *Xólotl*, ni *Yohualtecuhli*, ni *Xochipilli* o

²⁴ La idea de su transformación en *Tzitzimime* parece ser originalmente de E. Seler (Klein 1976b: 9).

²⁵ Parece claro que el rostro (muy lejos de parecer de mejillas redondeadas) se hunde al menos un poco tras las orejas; esto es lo que puede haber generado la idea de la mandíbula descarnada, si es que no lo está. Nosotros examinamos de cerca la pieza en el Museo Nacional de Antropología, aunque no la tocamos, y concluimos que no hay suficientes elementos para concebirla descarnada (o si los hay, no los vimos, aunque queríamos verlos).

Piltzintecuhтли, menos aún *Tlaltecuhтли*, pero es un dios ambiguo, complejo.

El hecho sólido es que se trata de una deidad con apariencia híbrida, sea porque se trate de una transformación, sea porque se trate de una fusión.

A nosotros, en particular, nos parece que de todas las diversas fusiones y metamorfosis propuestas, la que mejor concuerda con el contenido macro, es el momento de la muerte final del Sol y su transformación en *Tzitzimime*, el momento más crítico de toda la historia cósmica, el fin de la Quinta Era²⁶.

Esta deidad, en este momento, no sólo estaría representada en la Piedra del Sol, sino en la mayoría de los discos solares en piedra (Il. 6).

Si bien en nuestro cosmograma se tuvo un especial cuidado en el detalle, y debió ser la más importante de todas estas representaciones, finalmente es posible que no haya sido sino un *cuauhxicalli* más; el de mayor riqueza y jerarquía, el que se emplearía en la o las fiestas principales relacionadas con el Sol, pero finalmente un recipiente de piedra que albergaba una deidad sedienta y voraz.

Vertiendo la sangre y los corazones de los guerreros sacrificados de mayor jerarquía, depositando en esta Piedra sus corazones todavía cálidos, quizá latiendo aún, se cumplía con la “necesidad” cósmica (y de paso ideológica) de alimentar al astro, bajo su aspecto más ávido.



Ilustración 6. a. Dibujo de 4-Ollin, del Huehuetl de Malinalco (tomada de Pasztory 1983).

b. Cuauhxicalli de Viena (Tomado de Solís 2004: 129).

26 El “rayo” que se yergue por encima de la cabeza de nuestro personaje, ha sido interpretado (y nos parece que con argumentos sólidos basados en la iconografía) como un dardo. Este mismo dardo puede tener la función de dar muerte al Sol, ya que lo atraviesa, como notó Graulich.

Ésta es la interpretación del personaje central que nos parece más consistente con el conjunto: el dardo que le aniquila, las cuatro eras cuya síntesis es la quinta; quizás en el centro del universo y el disco solar imprescindible para este dios. Las dos *Xiuhcocoa* también agonizan (y quizás también se les nutría en las ceremonias); aquí presentan su aspecto más cercano al propio disco solar, al halo que se rodea del arco iris (Il. 7 y 8).



Ilustración 7. Halo de 22° con parhelios sin arco circumcenital. Nótese los tonos de arco iris en los parhelios (Tomada de Burroughs *et al.*: lám. 337).



Ilustración 8. Halo de 22° sin parhelios, pero rodeado del arcoíris (invertido). Nótese que la parte interna es más oscura, no confundir con las coronas lunares, muy frecuentes pero mucho más pequeñas, sin el círculo de 22° de radio (foto original de Neus Forcano).

Bibliografía

- Avilés Solares, José (1957). *Descifración de la Piedra del Calendario*. México: Talleres de Impresión de Estampillas y Valores.
- Beyer, Hermann (1921). *El llamado "Calendario Azteca", descripción e interpretación del cuauhxicalli de la "Casa de las Aguilas"*. México: Verband Deutscher Reichsangehöriger.
- Bonifaz Nuño, Rubén (1986). *Imagen de Tláloc*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Burroughs, William, *et al.* (1996). *Weather*. Introducción de John Zillman, The Nature Company Guides. Time Life Books.
- Caso, Alfonso (1927). *El Teocalli de la Guerra Sagrada*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Monografías del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Talleres Gráficos de la Nación.
- Caso, Alfonso (1953). *El Pueblo del Sol*. Ilustraciones de Miguel Covarrubias. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caso, Alfonso (1967). *Los calendarios prehispánicos*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chavero, Alfredo (1875). "La Piedra del Sol", en *Anales del Museo Nacional de México*. México: Imprenta de Ignacio Escalante.
- Durán, Fray Diego de (1967) *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la tierra firme*. Tomos I y II. México: Editorial Porrúa.
- Espinosa Pineda, Gabriel (2002). *La serpiente de luz: El arcoiris en la cosmovisión prehispánica (el caso mexicana)*, tesis de doctorado en Antropología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia [en prensa, Amalgama Arte Editorial, México].
- Fradcourt, Ariane (1982). *Le "Calendrier Aztèque". Monument conservé au Musée National d'Anthropologie de México, étude iconographique*. Bruselas. Tesis de licenciatura, Université Libre de Bruxelles.
- García, Rubén (1976). "Bibliografía razonada del Calendario Azteca" en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 26, México (pp. 113-148).

- Garibay, Ángel María (1965) *Teogonía e historia de los mexicanos: tres opúsculos del siglo XVI*, México: Porrúa.
- Graulich, Michel (1992). “La Piedra del Sol”. En *Azteca-mexica. Las culturas del México antiguo*, pp. 291-295. Madrid: Lunwerg Editores.
- Graulich, Michel (1997). “Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca: La Piedra del Calendario y el Teocalli de la Guerra Sagrada”. En Noguez y López Austin (Coords.), *De hombres y dioses*, pp. 155-207. Zinantepec, Estado de México: El Colegio de Michoacán y el Colegio Mexiquense.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar (1978). *La verdadera interpretación del Calendario Azteca*, Buenos Aires: Editorial Kier.
- Klein, Cecelia F. (1973). *Post-Classic Mexican Death Imagery as a Sign of Cyclic Completion*. Washington, DC: Reprinted from the Dumbarton Oaks Conference on Death and the Afterlife in Precolumbian America. Trustees for Harvard University.
- Klein, Cecelia F. (1976a). *The Face of the Earth. Frontality in Two-Dimensional Mesoamerican Art*. Washington, DC: Garland Publishing, Inc.
- Klein, Cecelia F. (1976b). “The identity of the Central Deity on the Aztec Calendar Stone”. En *The Art Bulletin*, marzo de 1976, LVIII, pp. 1-12, Nueva York.
- Köhler, Ulrich (1982). “On the significance of the Aztec day sign ollin”. En Franz Tichy (Ed.) *Space and Time in the Cosmvision of Mesoamerica*, publicado en *Lateinamerika-Studien* 10, pp. 111-127. Múnich, Fink.
- León y Gama, Antonio (1792). “*Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la Plaza Principal de México, se hallaron en ella en 1790*”. Notas y biografía del autor por Carlos María de Bustamante. México: Edición facsimilar de la segunda edición (1832; primera ed. De 1792), Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Matos, Eduardo y Felipe Solís (2004). *El Calendario Azteca, y otros Monumentos Solares*, México: CONACULTA-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Navarrete, Carlos y Doris Heyden (1974). “La cara central de la Piedra del Sol.

- Una hipótesis”, en *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. XI, pp.355-376. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nicholson, Henry B. (1993). “The Problem of the Identification of the Central Image of the ‘Aztec Calendar Stone’”. En *Current Topics in Aztec Studies. Essays in Honor of Dr. H. B. Nicholson*, pp. 3-15. San Diego, California: San Diego Museum Papers, 30.
- Ordóñez, Ezequiel (1893). “La roca del Calendario Azteca”, en *Memoria de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, t. IV, México: Imprenta del Gobierno Federal.
- Palacios, Enrique Juan (1924). *La Piedra del Sol*, México: Americae Summa Gemma.
- Pasztory, Esther (1983). *Aztec Art*. Nueva York: Harry Abrams, Inc. Publishers.
- Preuss, Konrad (1931). “Nueva interpretación de la llamada Piedra del Calendario Mexicano”. En *Anales del Museo Nacional de Arqueología*, vol. 7, pp. 426-434. México: Época.
- Sahagún, Fray Bernardino de. (2000). *Historia General de las cosas de Nueva España*, 3 tomos. Versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como *Códice Florentino*. Estudio introductorio y paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México: Conaculta.
- Sieck Flandes, Roberto (1939). “Cómo estuvo pintada la piedra conocida con el nombre de “*El Calendario Azteca*”, en *Memorias del Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 550-556. México: Actas V.
- Solís, Felipe (2000). “La Piedra del Sol”, en *Arqueología Mexicana*, vol. VII, núm. 41, enero-febrero de 2000. México: Instituto de Antropología e Historia, (pp. 32-39).
- Solís, Felipe (2004). “Testimonios del Culto Solar”, en Matos y Solís (Comps.), *El Calendario Azteca y otros Monumentos Solares*, México: CONACULTA-Instituto Nacional de Antropología e Historia, (pp. 111-120).
- Townsend, Richard Fraser (1979). *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*. Studies in Pre-columbian Art and Archaeology No 20. Washington D.C.

Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
Widdfield, Stacie (1981). *The Aztec Calendar Stone. A critical history*. Tesis de maestría. Los Angeles. University of California.

Gregoria la Cucaracha: una heroína muy a la mexicana

Azul Kikey Castelli Olvera

Antecedentes

Gregoria la Cucaracha es un personaje femenino creado por Nora Huerta, que representa a una mujer con la habilidad de convertirse en cucaracha y observa a través de los ojos de un insecto, que devora el conocimiento de los libros, la realidad que viven las y los defechos. Inspirada quizás en los cómics de Marvel, Gregoria es un personaje que se transforma debido a un accidente, donde al caer en los residuos tóxicos que arroja la empresa en la que ella trabajaba hasta 16 horas al día, se convierte en cucaracha, porque es así como ha sido tratada toda su vida, en el trabajo y con su familia. Pese a que el personaje puede ser criticado porque representa un insecto por lo general despreciado, ella encuentra en ese desprecio, en esa exclusión, una vía para ser más de lo que se mira a simple vista; de esta manera, a través de la ciencia que consume como alimento diario, este personaje se convierte en una guía para el lector o espectador en temáticas de ciencia y salud (Huerta, 2012).

El bestiario político (Gombrich, 1998:127) es una categoría que se presenta en esta historieta y que resulta de fundamental importancia, se refiere a la aparición de un personaje con características zoomórficas, en este caso, Gregoria, la Cucaracha. Si bien, al estilo Marvel se nos presentan las razones por las que Gregoria se convierte en un animal que conserva la conciencia humana, en la

tradición prehispánica mexicana ya existían personajes humanos capaces de adoptar apariencias de animales, por lo que no resulta una propuesta tan lejana para el lector o lectora. Pese a que pudiera resultar controversial el hecho de que se le asigne la apariencia de una cucaracha a la que en este caso es una heroína femenina, las autoras tienen buen cuidado de explicar la elección: rompiendo con lo tradicionalmente asumido como femenino, la propuesta rescata características de fuerza, resistencia, permanencia ante los más grandes desastres que presentan estos insectos, que en el imaginario social, se consideran como sucios o “bajos”. La ruptura resulta atrevida, pues generalmente se asocia a las mujeres con flores, bellas pero frágiles, mariposas, etcétera. Animales que por sus características físicas presentan apariencias hermosas pero son sumamente frágiles.

Gregoria es una mujer maltratada en el trabajo, en su hogar, que siente que su vida no vale nada, que es tratada como “una cucaracha”, es decir, que es explotada, sobajada, ignorada e incluso vapuleada, al caer en los productos tóxicos, se convierte en el animal que le han dicho qué es y cómo la han hecho sentir; sin embargo, en una vuelta extraordinaria del personaje y del animal que representa, el conocimiento adquirido a través de los libros que devora la ayudan a encontrar esas características que le hacen un ser extraordinario.

Gregoria la Cucaracha es un proyecto mediático que incluye una página de internet interactiva, una serie de televisión y un conjunto de animaciones e historietas que se encuentran disponibles en línea, en la página de internet: <http://gregorialacucaracha.icyt.df.gob.mx>.

En la realización de esta producción participan además de Nora Huerta, la compañía de teatro *Cabaret*, donde su directora Alejandra Ramírez, la coproductora y actriz Vanesa Bauche, Ana Francis Mor, Marisol Gasé y Cecilia Sotres, alias “Las Reinas Chulas”, en coordinación con el Instituto de Ciencia y Tecnología del Distrito Federal, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y el Canal 22, desarrollan videos e historietas (El Universal, 2012).

La serie televisiva fue estrenada el 22 de abril de 2009, a las siete de la noche, en el canal 22; consta de 13 capítulos en los cuales se tratan diversos temas, mismos que más tarde fueron recreados en cómic o historieta.

La distribución del material impreso gratuito se llevó a cabo el día 9 de octubre

de 2009, en las siguientes estaciones del metro: Pino Suárez, Balderas, Tacubaya, Chapultepec, Insurgentes, Chabacano, Zócalo, Bellas Artes, Hidalgo, Deportivo 18 de Marzo, La Raza, Guerrero y Centro Médico; y constó de 80 mil ejemplares, a los que suman los 20 mil más que repartió en el Zócalo el Instituto de Ciencia y Tecnología (Notimex, 2012).

La serie consta de 13 capítulos que corresponden a los siguientes nombres:

1. Metamorfosis
2. CaCu le llaman (Cáncer cérvico-uterino)
3. El Humo de la Sospecha (Tabaquismo)
4. Los Otros somos nosotros (VIH)
5. El regalo de Lola (Cáncer de Mama)
6. Amar y enfermar no es igual (Enfermedades de transmisión sexual)
7. Troyanos VS los rudos invisibles (Parásitos intestinales)
8. Una Historia de Valientes (Cáncer de próstata)
9. Peor que cucaracha (Depresión)
10. Dulces sueños (Diabetes)
11. Un verano con Mónica (Embarazo temprano)
12. Triste canción de alcohol (Alcoholismo)
13. La banda de las recodas VS adicciones (Adicciones)

Para este trabajo analizaremos el capítulo 8, “Una historia de valientes”, a continuación daremos una descripción somera del material impreso puesto que únicamente se trabajará con la historieta, excluyendo en esta ocasión, el material televisivo y la página de internet.

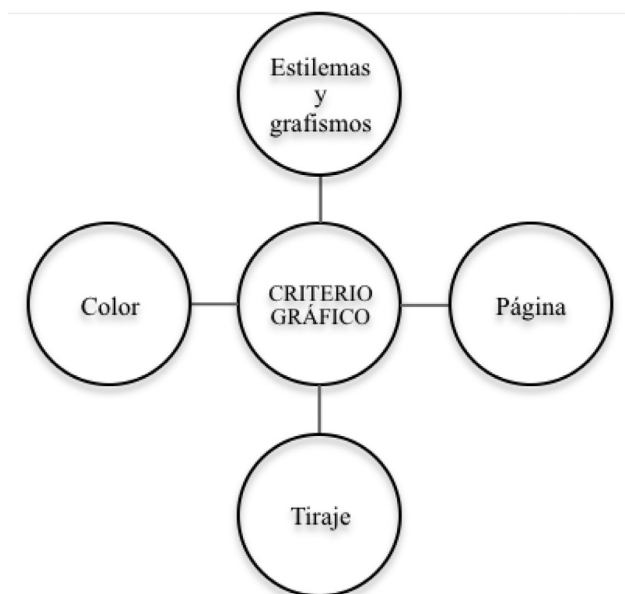
Esquema de análisis

El análisis parte de la propuesta realizada por Román Gubern, en su trabajo “El lenguaje de los comics” (Gubern, 1972: 110), donde propone los siguientes elementos para acercarse de manera analítica al objeto de estudio:

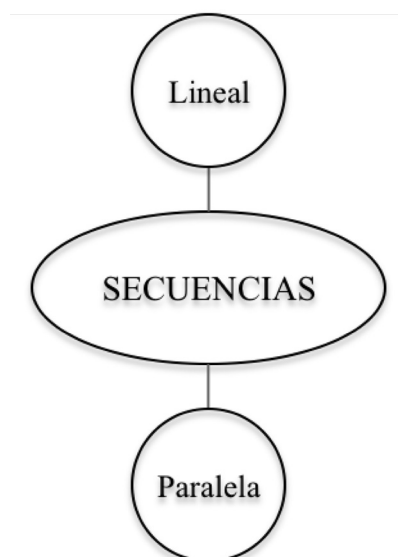
Macroestructuras	-Página. -Secuencia lineal o paralela.
Unidades de significación	-Viñetas. -Unidad de montaje (cortes, espacios consecutivos, fusiones, fundidos, apoyaduras, cartuchos y texto en off). -Estructuras espaciales. -Estructuras temporales. -Estructuras psicológicas. -Encuadre y composición.
Microestructuras	-Adjetivaciones (angulación e iluminación). - El <i>ballon</i>.

1. Macrounidades de significación

Hacen referencia a la globalidad del objeto estético y tienen, por lo tanto, un carácter sintético (Ibídem: 113). De las macrounidades de significación se derivan las macrounidades de montaje, que permiten acercarnos al objeto de estudio en dos criterios: gráfico y narrativo.



Esquema 1. Macrounidades de montaje. Criterio gráfico.



Esquema 2. Macrounidades de montaje.

2. Macrounidades de montaje de la historieta Gregoria “la cucaracha”:

Criterio gráfico: La historieta Gregoria la cucaracha se publica en un formato de media carta a color, el tiraje aproximado es de 100,000 ejemplares, la periodicidad de la historieta es mensual, es un dibujo propio de la historieta en donde hay elipsis temporales importantes que vienen a vincularse con la selección elementos gestuales, los cuales comprimen el tiempo de la acción.

Criterio de secuencias: En el caso específico de *Una historia de valientes* la narración es lineal, no se presentan juegos temporales ni historias alternas a la principal. Lo que interesa aquí son las vivencias y pensamientos de Gregoria, que van develando poco a poco las posibilidades de solución al conflicto que se desarrolla.

Unidades de significación: Son viñetas y pictogramas, definidos

... como la representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativo que constituye la unidad de montaje de un comic. La viñeta, entonces, comprende el espacio y el tiempo, así como las acciones de los personajes; la construcción del lenguaje en comic es elíptico, es decir, se omiten elementos del habla que existen en el pensamiento lógico (*Ibid.*:117).

En el caso de la historieta analizada, la línea indicativa, es decir, la línea que ordena el trayecto de lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, es el tradicional, es decir leemos de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, en un orden dado de lógica significativa para el o la lectora.

Dentro de la viñeta se utilizan diversos planos o encuadres, dependiendo sobre qué se quiere poner la atención; de esta manera encontramos planos generales o panorámicos, así como *medium close up* y *close up*, para subrayar sentimientos y emociones. De este modo se utilizan planos generales para resaltar el tamaño

contrastante de Gregoria convertida en cucaracha, y los objetos y las personas que la rodean, para los diálogos se prefieren los *medium shot* y los *medium close up*, porque interesan aquí las voces, las vestimentas y los rostros; para enfatizar emociones como el miedo, la sorpresa o el dolor, se utilizan con mayor frecuencia los *close up* y los insertos o detalles, porque importan los gestos y algunos detalles, como las lágrimas.



Ilustración 1. Nora Huerta (2008). *Gregoria la Cucaracha*, Número 3, “Una Historia de Valientes”, México: UACM e Instituto de Ciencia y Tecnología del DF. Pág. 3.

En cuanto a las angulaciones, también existe cierta carga de interpretación en el uso de estos recursos, se trata de resaltar el tamaño del espacio, o incluso siendo un poco más atrevidos, se podría hacer una comparación entre la posición en la que se encuentra la estatua de José Alfredo Jiménez con respecto de Gregoria, simbolismo quizá de la cultura patriarcal altamente posicionada en nuestra sociedad.

Tanto encuadres como angulaciones buscan acentuar la acción dramática dentro de la historieta y envolver al lector o lectora, involucrándole en la intimidad de los personajes, en sus secretos y emociones. Lo que se vincula bien con el tema tratado en este ejemplar: el cáncer de próstata, tema tabú entre los hombres mexicanos porque consideran que su “hombría” se ve comprometida, por lo tanto el manejo de encuadres y angulaciones permiten que el lector se asuma como observador formando parte de toda la historia.



Ilustración 2. Nora Huerta (2008). *Gregoria la Cucaracha*, Número 3, “Una Historia de Valientes”, p. 2. México: UACM e Instituto de Ciencia y Tecnología del DF.

El uso de la viñeta no es tradicional, es decir, en muy pocas ocasiones se ubica el rectángulo tradicionalmente conocido como viñeta, más bien las dibujantes juegan con esta unidad de significación, de modo que en algunos casos la viñeta no tiene una forma definida; en otros es inexistente y en ocasiones incluso se funden y conjugan en una sola. Esto se hace con la idea de dar cierta continuidad a la acción, por ejemplo, en la viñeta siguiente hay una sucesión de acciones

que, siguiendo la lectura tradicional planteada de izquierda a derecha, permite extender el tiempo y observar cómo la acción avanza; es decir, primero tenemos al compadre que vacía el agua fuera del escusado, lo que provoca que Gregoria sea arrojada por el agua a una coladera, en ese momento Gregoria grita llamando a su marido, quien después de escuchar el grito, se pregunta si ha escuchado a su mujer. Jugar con la viñeta permite crear un tiempo y un espacio, donde las acciones tienen continuidad en el tiempo o donde éste se comprime en una elipsis que permite que no se tenga que describir la acción cuadro por cuadro, si no que se eligen las actitudes y gestos más expresivos, lo que permite comunicar el evento que se narra.



Ilustración 3. Nora Huerta (2008). *Gregoria la Cucaracha*, Número 3 “Una Historia de Valientes”, p. 7. México: UACM e Instituto de Ciencia y Tecnología del DF.



Ilustración 4. Nora Huerta (2008). *Gregoria la Cucaracha*, Número 3 “Una Historia de Valientes”, p. 7. México: UACM e Instituto de Ciencia y Tecnología del DF.

En este ejemplar, se trabaja con ciertas apoyaduras, es decir, textos que complementan la imagen: éstos funcionan como una especie de narrador que detalla acciones de los personajes y pensamientos, es decir, en la siguiente viñeta observamos a Gregoria mirando hacia arriba, pero no sabríamos qué observa de no ser por la apoyadura, además de que aquí se incluye la acotación: intentando entender la evasión del Francisco. La apoyatura en este capítulo funciona como extensión de la acción, lo que no puede ser descrito por la imagen se complementa con el texto.



GREGORIA MIRA LA ESCENA INTENTANDO ENTENDER
LA EVASIÓN DE FRANCISCO.

Ilustración 5. Nora Huerta (2008). *Gregoria la Cucaracha*, Número 3 “Una Historia de Valientes”, p. 6. México: UACM e Instituto de Ciencia y Tecnología del DF.

En esta emisión en específico, el manejo del tiempo y del espacio es lineal, no hay juegos temporales y la construcción de los espacios se da en las acciones, pero también en los decorados y el uso del color, se utilizan imágenes estereotipadas de los espacios que permiten que el lector o la lectora identifique el lugar en donde está sucediendo la escena, en este ámbito en particular, y sobre todo este ejemplar, recurren a espacios bien delimitados en el imaginario de casi cualquier mexicano, por ello, es casi imposible que no se identifique que uno de los lugares en donde se encuentra Gregoria es la plaza de Garibaldi, esto lo suponemos por los mariachis y la estatua de José Alfredo Jiménez que se ubica a un costado de la plaza y que en realidad es un ícono del charro mexicano, este personaje se vincula de manera directa con la siguiente estructura.



Ilustración 6. Nora Huerta (2008). *Gregoria la Cucaracha*, Número 3 “Una Historia de Valientes”, p. 13. México: UACM e Instituto de Ciencia y Tecnología del DF.

Mientras que en las estructuras psicológicas si bien no hay sueños ni juegos temporales psicológicos, si hay un juego de percepciones, incluso se introduce un personaje inanimado dentro de la narración y que representa dentro de la historia una serie de creencias fundamentadas en la cultura patriarcal y con la construcción de la masculinidad en México. El charro mexicano ha sido, desde la década de los cincuenta en que fue popularizado por personajes como Pedro Infante y Jorge Negrete, la imagen del hombre mexicano. Más allá del hombre como ente físico, el charro simboliza un elemento fundamental en la construcción de la masculinidad en México, es el hombre fuerte, borracho, mujeriego, el que no llora, ni se enamora, es en sí mismo la imagen misma del machismo vuelta folklor, es por ello que en este número en específico, donde se pretende romper con todo lo anterior, se remite a esa imagen que permea el imaginario social de los hombres y que impide que accedan a atenderse o a mostrar debilidad o enfermedad, el mismo personaje de José Alfredo Jiménez se lo dice a nuestra heroína: “los hombres no pueden llorar, no sufren, el hombre es muy macho y aguanta, no se puede enfermar”.

En este sentido, justamente esta escena es la que permite que Gregoria enfrente a su adversario, pues el problema de Francisco es cultural, es decir, el machismo y la misoginia son cuestiones abstractas que son encarnadas en José Alfredo Jiménez (El Rey), a quien Gregoria reta a un duelo de mariachi, es decir, se juega en su espacio igualdad; sobre todo cuando la estatua baja de su pedestal, en este caso esa acción relatada con apoyaturas es sumamente significativa, pues durante siglos la idea que encarna “El rey” ha estado por encima de las mujeres y ha sido socialmente aceptada e incluso legitimada, por ello, cuando esta estatua, que además yendo un poco más allá podría estar simbolizando la armadura invisible de la que habla Michael Kaufman (Kaufman, 2008), y que pesa sobre los hombres mexicanos, pues Gregoria no se enfrenta con un hombre de carne y hueso, pelea con una estructura de piedra.

Es en este espacio donde el título de este capítulo de la historieta toma sentido, pues se confronta la idea tradicional del hombre valiente con la posibilidad de un nuevo esquema de masculinidad, donde la valentía no tiene que ver con aguantar sino con asumir con responsabilidad y respeto su humanidad y fragilidad.

3. Microunidades de significación

En este ejemplar el uso del *ballon* no tiene una carga significativa importante, puesto que no se hace uso de los recursos que permiten usar el *ballon* para acentuar la carga dramática del diálogo, la figura de este recurso se mantiene estática aun cuando los personajes griten o se enfaden, únicamente en la página 3 se usa el *ballon* para acentuar los quejidos de dolor de Francisco, lo que se debe quizás a que en este caso, el personaje se encuentra fuera de cuadro, por lo tanto no se pueden utilizar ni encuadres, ni angulaciones sobre Francisco.



Ilustración 7. Nora Huerta (2008). *Gregoria la Cucaracha*, Número 3 “Una Historia de Valientes”, p. 3. México: UACM e Instituto de Ciencia y Tecnología del DF.

Otro detalle que llama la atención, es el uso de llaves musicales, dentro del *ballon*, cuando Gregoria está cantando, que permiten se reconozca la acción que se está realizando, sin que el *ballon* cambie de forma.

E. H. Gombrich decía que al estudiar caricaturas, estudiamos el uso de símbolos en un contexto delimitado (Gombrich, *op. cit.*). Es decir, que anclados en el imaginario social de un pueblo en determinada época, los comics, la caricatura política, etcétera. Tiene una significación específica que difícilmente puede ser leída años después, de la misma manera que en el momento que surgió. En el caso de Gregoria la cucaracha también es válido este argumento pues en este momento tiene coherencia el leer una historia donde los personajes masculinos se resisten a una revisión médica porque consideran que ésta pondría en duda su “hombría”, porque la sociedad mexicana y gran parte del mundo enfrentan una ruptura importante en cuanto a los esquemas que constituyen los parámetros del género (Rubín, 1975: 96).



Ilustración 8. Nora Huerta (2008). *Gregoria la Cucaracha*, Número 3 “Una Historia de Valientes”, p. 14. México: UACM e Instituto de Ciencia y Tecnología del DF.

Quizás, en algunas décadas, para las y los lectores sea imposible concebir que por elección se prefiera el cáncer e incluso la muerte antes que aceptar cierto un estudio clínico. En este sentido, Gombrich propuso una serie de categorías para entender más que el contexto que rodea la imagen, “el papel que puede desempeñar la imagen en el amueblado de nuestra mente” (Gombrich, *op.cit.*). Las aplicables a este ejemplar de *Gregoria la Cucaracha* son las siguientes:

Figuras del lenguaje: la metáfora asume una mayor dosis de realidad. Esta categoría se refiere a la posibilidad que tiene la imagen para asumir lo que en el lenguaje se construye a través de definiciones abstractas, conceptos como sentimientos, política, democracia, etcétera. Posibilidad que se retoma desde la cultura griega, se le dan características antropomórficas a conceptos como la fortuna o la desgracia. La caricatura trabaja este tipo de “síntesis”, convirtiendo en algo visible, tangible, lo que no existe de manera material.



Ilustración 9. Nora Huerta (2008). *Gregoria la Cucaracha*, Número 3 “Una Historia de Valientes”, p. 14. México: UACM e Instituto de Ciencia y Tecnología del DF.

En este caso, en *Gregoria la Cucaracha* se utiliza la imagen del charro para materializar el machismo que permea la construcción de género de los hombres mexicanos. El machismo no es algo tangible, ni siquiera personaje, es una construcción cultural que se materializa en acciones, palabras, situaciones; en este caso se encarna en un personaje que dentro del imaginario social del mexicano representa todos los atributos “idóneos” de lo que “debe ser” un hombre, por lo tanto se materializa lo abstracto y existe la posibilidad de que Gregoria, la heroína de esta historia, se enfrente a esta construcción cultural, en un “duelo de canciones”, donde la razón y el conocimiento, triunfan sobre la ignorancia y el miedo, “pilares” de una cultura machista.

Conclusiones

Gregoria la Cucaracha es un comic que rescata de lo popular, el lenguaje y los lugares comunes que permanecen en el imaginario social de los defeños; vinculándolos con la narrativa de su historia, convierte en aliados a estas figuras que se han convertido en míticas, como el caso de “el rey”; de esta manera vuelve consciente al mito obligándole a reflexionar sobre sí mismo y proponiendo una modificación de conductas que, como el machismo, no contribuyen a mejorar la

calidad de vida de las personas sino a perpetuar estereotipos que se fincan en la violencia.

Los recorridos en espacios cotidianos como la plaza de Garibaldi, los personajes que, aunque estereotipados, forman parte de alguna forma de la identidad del mexicano como es el caso de los mariachis, permiten tender un puente entre el personaje claramente ficcionado de Gregoria la Cucaracha; de esta manera, en un hilar fino se construye la verosimilitud que permite que el lector, o la lectora, se identifique con los personajes de la historieta.

El proyecto de Gregoria la Cucaracha resulta innovador, pues no sólo nace dentro de una propuesta comunicativa que vincula los medios de comunicación con información científica, sino que digiere los contenidos haciéndolos accesibles para todos los públicos. Haciendo del humor y la sátira sus aliados, Gregoria se convierte en una heroína prometedora y transgresora, porque rompe con la idea de fragilidad y belleza que desde hace muchísimo tiempo se asocia con las mujeres, encontrando su poder más allá de la belleza, donde su capacidad de cambiar al mundo no se vincula con la magia sino con el conocimiento sobre sí misma y sobre los otros.

En este caso, el análisis de productos de esta índole sirve como antecedente importante de propuestas que combinan de manera magistral el gusto popular por la historieta –el cual permanece vivo en un pueblo que probablemente se alfabetizó con cómics–, con la perspectiva de género, los derechos humanos y la ciencia. Además utiliza diversos espacios de los medios masivos para difundir el proyecto, de esta manera considera lo tradicional, pero sin encasillarse en ello, se observa que sin duda, las autoras de este comic pensaron en sus públicos y lograron un producto cercano, por lo que vale la pena rescatar la propuesta como antecedente y quizá como modelo para futuros proyectos que contemplen campañas sociales de derechos humanos.

Muy a la mexicana, con un lenguaje coloquial y en lugares cercanos, utilizando el lenguaje del comic, de la televisión y del internet, Gregoria la Cucaracha viaja en el metro y camina por el Zócalo en las manos de miles de transeúntes que quizás empiezan a encontrar *su poder* en esta propuesta sencilla, pero bien trabajada, y con un personaje que en mucho se parece a todas y todos nosotros.

Bibliografía

- Gombrich, E. H. (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte*. Barcelona, Madrid: Debate.
- Gubern, Román (1972). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Península: Colecciones Ediciones de Bolsillo.
- Huerta, Nora. *Gregoria La Cucaracha*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. <http://gregorialacucaracha.icyt.df.gob.mx>. (23-03-2012).
- Kaufman. Michael, *Masculinidad dominante. Armadura que paraliza*. Letra S. <http://www.jornada.unam.mx/2000/04/06/ls-kaufman.html>, (28-06-2008).
- Notimex, *Inicia distribución de ejemplares de “Gregoria la Cucaracha” en el Metro México*, Diario el Metro. <http://www.info7.com.mx/a/noticia/136097>, (23-03-2012).
- Redacción, *Llega “Gregoria la cucaracha” a la tv, México, Diario El Universal*. <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/89606.html>. (23-03-2012).
- Rubín, Gayle (1975). *The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex*”, in Rayna Reiter. San Francisco: Toward an Anthropology of Women, New York, Monthly Review Press.

El apocalipsis en clave manga Análisis semiótico del cómic japonés *X*

Sarahi Isuki Castelli Olvera

Thelma Camacho Morfín

Este trabajo es un análisis de la estructura narrativa del cómic japonés *Ekkusu* (*X*), obra del colectivo CLAMP, compuesto por dos dibujantes, Mokona Apapa y Mick Nekoi, y dos guionistas, Nanase Ohkawa y Satsuki Igarashi. Publicado en 1994, la trama gira en torno a Kamui, un adolescente de 16 años que debe decidir si protege a la humanidad o la destruye, cualquiera que sea la decisión del protagonista traerá una serie de eventos para sus amigos cercanos, traducidos en la muerte y la inconciencia.

Ekkusu es una zaga desarrollada en siete episodios a lo largo de 18 tomos: El episodio inicial comprende los dos tomos iniciales y lleva el nombre de *El primero*; el segundo episodio, intitulado *Shichiyou*, abarca del tomo 3 al 6; el tercero, *Shinken*, se desarrolla en los tomos 7 y 8; *Kamui* es el nombre del cuarto episodio correspondiente al tomo 9; *Yumemi*, el quinto episodio, abarca el tomo 10; el sexto episodio comprende los tomos 11 al 12 y lleva el nombre de *Barrera Espiritual*; en los tomos 13 al 16 retomamos la temática del segundo episodio denominado *Shichiyou*; el último episodio, *El fin*, comprende los tomos 17 y 18. En México, este manga²⁷ se publicó entre 2003 y 2005 por parte de Editorial Vid, igual que la edición japonesa, consta de 18 tomos. Debido a la extensión de

²⁷ Manga es la palabra japonesa con la que se conoce en el contexto occidental a las historietas o cómics japoneses.

la serie, en este trabajo se examinarán únicamente los tomos agrupados bajo el título *El primero*.

Debido a que esta creación une el lenguaje visual y escrito, proponemos analizarlo a partir de la metodología de Jenaro Talens, quien retoma de Charles Pierce los tres niveles de funcionamiento del signo: sintáctico, semántico y pragmático (Talens, 1988:47), los cuales se estudiarán a través de las *funciones* o *unidades de sentido* (Talens, 1988:30).

El nivel semántico analiza el significado de los signos (Talens, 1988:47), aquí se examinan las funciones integrativas (informaciones e índices) que nos proporcionarán datos acerca del espacio-tiempo en el que se desarrolla la historia, además de las características físicas y psicológicas del protagonista y sus relaciones con otros personajes a lo largo del primer episodio.

Las informaciones, sirven para identificar y situar a los objetos y seres en el tiempo y en el espacio, “se refieren a lugares, objetos y gestos” (Beristáin, 1984:41). En *Ekkusu (X)*, el título y la portada del primer tomo nos ubican en espacio y tiempo en donde se desarrolla toda la historia: Tokio, capital de Japón, en 1999. En las primeras dos secuencias que integran el episodio 1, podemos visualizar diversos lugares en los que se llevan a cabo las acciones: las calles, una escuela, la cual se identifica por los estudiantes sentados en los pupitres mientras el profesor da la clase; otro espacio de la escuela es la enfermería; en la imagen se representa también el Palacio de la Dieta u órgano máximo de poder de Japón, los edificios y rascacielos característicos de esa ciudad, así como el templo Togakushi y las oficinas de gobierno.

Los índices, por otro lado, “permiten al lector identificar, a partir de su conocimiento del mundo, las características físicas o psicológicas de los protagonistas” (Beristáin, 1984:39), generalmente son muy numerosos y variados. Por ejemplo, Kamui es representado como un adolescente delgado de 16 años, de baja estatura, cabello negro con corte degrafilado a navaja; iconográficamente está dibujado con la manera de representación característica del manga japonés:²⁸

28 En la iconografía del manga es común representar la cara con enormes ojos expresivos, como boca una línea y como nariz un semi triángulo. Este tipo de representación tiene su origen en el modo de dibujar de Ozamu Tezuka, quien fue un mangaka revolucionario, el primero en representar sus dibujos con dichas características. Ozamu Tezuka recibe la denominación de Dios del manga

ojos grandes y expresivos que ocupan casi la mitad del rostro; la gráfica de CLAMP es sumamente cuidada, llama la atención el manejo de tintas que presentan marcados contrastes y gradaciones además de su modelo corporal de nueve cabezas y media.

Durante esta parte de la historia, el personaje viste el uniforme escolar conocido como *gakuran*, compuesto por una chaqueta de cuello alto, manga larga y pantalones oscuros con bordes rojos. El protagonista no cambia su indumentaria, en cambio, sus relaciones con los otros tienen mayor variabilidad.

El nombre de Kamui hace alusión a la polarización y el juego de la doble estrella a partir del cual se desarrollará la trama, ya que tiene dos significados que se contraponen: *el que representa la majestad de Dios* o *el que desafía la majestad de Dios*. Lo anterior se relaciona con el doble papel que se le presenta al adolescente al principio de la historia.

Conforme avanza la historia, Kamui se transforma y muestra cada vez más sus emociones. Al inicio es irritable, violento y descortés; además es consciente de su poder y no duda en usarlo para defenderse, no parece mostrar remordimientos o duda a la hora de atacar o lastimar a sus oponentes o a las personas que los rodean, lo que se revela en el siguiente diálogo:

Saiki. “¿Qué no piensas en la seguridad de la gente?”

Kamui. “Sólo pienso en mí mismo”. (CLAMP, 2004:119-121).

Contrario a lo esperado, tiene un lado positivo, el cual se manifiesta por primera vez casi al final de la primera secuencia: Kamui es amable y protector con sus seres queridos, se preocupa por ellos y se enfurece cuando cree que están en peligro.

Kamui. ¡Kotori está viva!

Hinoto. Eso fue el futuro que ocurrirá.

Kamui. El futuro ¿dices?

por parte de sus seguidores.

Hinoto. Kamui, por favor, salve a la tierra si desea salvar a esa joven. Debes ser fuerte.

Kamui. ¡Cállate!, cállate. Si te atreves a poner un dedo sobre Kotori o Fuma... te mataré. (CLAMP, 2004:58-60).

Kamui es violento pero se preocupa y defiende a sus seres queridos, es debido a ellos que toma la decisión de convertirse en dragón del cielo, por lo tanto; Fuma y Kotori cumplen la función de ser sus principales ayudantes en la primera secuencia de *El primero*.

Hay un personaje más que destaca por su importancia en la segunda secuencia de *El primero*, y será pieza angular en el resto de la misma: se trata del monje budista Sorata Arisugawa. Sorata es un dragón del cielo que aparece intentando contactar a Kamui, al inicio de la historia; sin embargo, a pesar de que no se alía a Kamui de inmediato, es él quien lo protege, conecta y guía para conocer a Hinoto en persona. Sorata es vivaz, característica que lo dota de la capacidad de dar consejo y apaciguar a Kamui en todo momento. “Sorata: No me malentiendas, no soy tan idiota como para pelear contra Kamui. Mejor toma un poco de té” (CLAMP, 2004:114-115). Sorata aparece en la segunda secuencia, y a partir de ahí se cumple la función del principal ayudante de Kamui.

Con sus oponentes, Kamui se muestra determinante desde la secuencia uno, cuando destruye unos shikis (CLAMP, 2004:26) enviados por la princesa Hinoto, expresa: “Eran Shikis... sólo un idiota enviaría shikis en mi contra. Quiero que regreses y le digas a tu amo «si te metes conmigo estás muerto», ¿entiendes?” (CLAMP, 2004:26).

Es en este primer episodio cuando Kamui se muestra más seguro y sin remordimientos para atacar y responderle a sus oponentes. En la primera secuencia su oponente es Hinoto y sus enviados. En la segunda secuencia su oponente es Natakú, pero no llega a enfrentarlo directamente nunca.

En resumen, en el nivel semántico proporciona informaciones en relación con el espacio en el que se desarrollan las acciones y en menor medida al tiempo, que se engloba de manera general en 1999. En relación con los índices, los elementos que dan una idea de las características físicas y psicológicas de Kamui se ven

explícitos en su discurso y acciones. Lo interesante en este punto es la manera en la que los índices nos guían y hacen patentes los cambios en la personalidad del héroe.

El siguiente nivel de análisis es el sintáctico, en el que se examinan las “relaciones de los signos entre sí” (Talens, 1988: 47), a través del análisis de las acciones realizadas a lo largo de la historia. En este nivel, observaremos las principales acciones que constituyen los nudos de la historia, así como las funciones que determinan las relaciones de los actantes²⁹ y sus respectivas matrices actanciales, las cuales explicaremos más adelante.

Las acciones del actante derivan de su papel dentro de la historia, así como de las relaciones que establece con los otros. Existen tres tipos generales de relación entre los personajes: desear, comunicar, luchar (participar): de estos tipos de relación derivan los tres predicados base que sistematizan las relaciones que se establecen entre los actantes:

- Amar: Expresa deseo, voluntad de alcanzar algún objeto, un bien o un satisfactor.
- Hacer confidencias: indica comunicación entre el emisor y receptor con el objeto de establecer algún contrato para la redistribución de valores (Camacho, 93:9).
- Ayudar/oponerse: Expresa participación en la lucha en forma de colaboración u obstáculo.

El último predicado es advertir, es decir, tomar conciencia, darse cuenta. Procede de la existencia de dos niveles que es posible apreciar en una misma relación: nivel del ser y nivel del parecer.

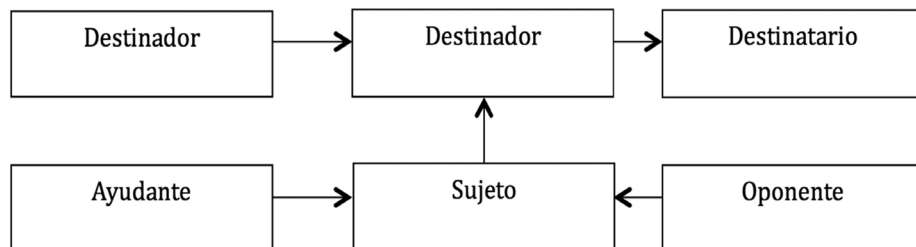
De esta manera, cuando la perspectiva del actante cambia, cambia su función (y sus acciones) y por consiguiente sus relaciones con otros actantes; “de esta

²⁹ Entendemos por actante “aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación. Los actantes son pues “personajes” en un rol dado. Estos personajes pueden ser: ya sea humanos, ya sea animales, ya sea objetos (Saniz, 2008: 92).

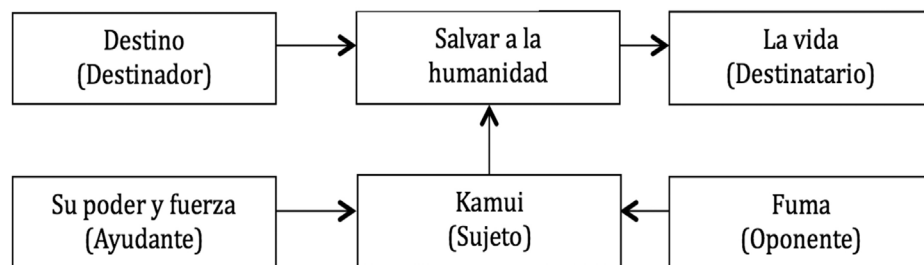
consideración procede el sistema actancial, o matriz actancial, la cual consta de seis actantes o clases de actores representador por oposiciones binarias y conforme a los tres tipos de relaciones: deseo, comunicación y lucha”, (Beristáin, 1984:70) de la siguiente manera:

- Sujeto-objeto. Relación de deseo.
- Destinador-Destinatario. Relación de comunicación.
- Ayudante-oponente. Relación de participación en la lucha o apoyo (Beristáin, 1984:70).

El sujeto es el héroe del relato, que desea, ama, busca al objeto. El objeto es lo buscado, deseado por el sujeto, puede ser un personaje, una cosa, un valor. La categoría de destinador tiene como función la distribución del bien, el destinatario es el que obtiene dicho bien. En el caso del ayudante y oponente, tenemos que el primero aporta auxilio orientado en el sentido del deseo del sujeto. El oponente crea obstáculos para que el sujeto no realice su deseo.

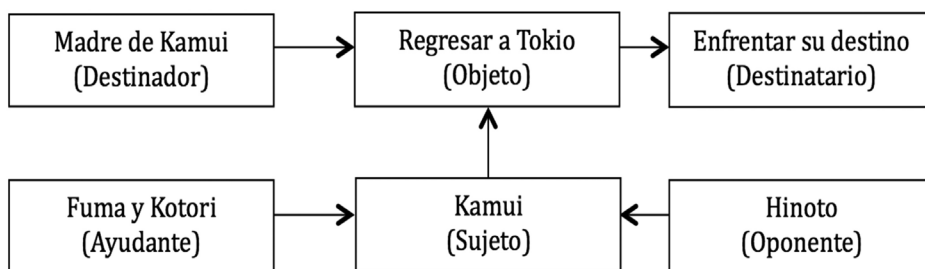


La matriz actancial para *Ekkusu* (X) es la siguiente:



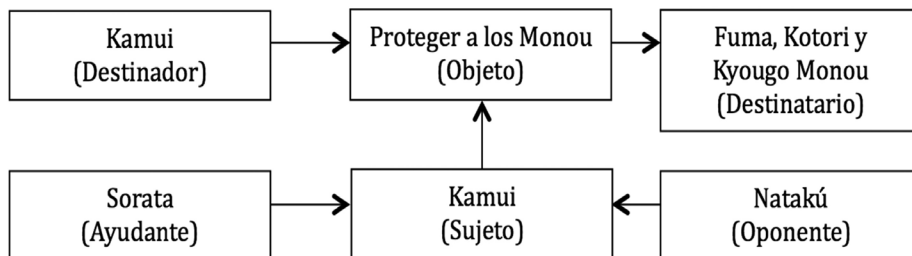
En esta parte de la historia no hay nivel del parecer, las funciones de los personajes se orientan siempre por el ser. Aquí tenemos que el destinador es el propio destino pre ordenado de Kamui, quien tiene la función de elegir entre un papel de protector de la humanidad o su destructor. En este punto, el objeto del sujeto es elegir entre uno u otro destino, en ambos casos el destinatario es la vida: la de la tierra o la de la humanidad. Como ayudante, Kamui cuenta con su propia fuerza y voluntad, en el papel del oponente está Fuma, quien está destinado a enfrentar a Kamui, independientemente de la decisión que éste tome.

La matriz actancial para la primera secuencia es la siguiente:



Como destinador está Tooru, la madre de Kamui que le ordena volver a Tokio, orden que se convierte en el objeto de Kamui en esta primera secuencia, el destinatario es el destino que se cumple, ya que Kamui debe regresar a Tokio porque se acerca el momento de la lucha. Como ayudantes aparecen Fuma y Kotori, su oponente es Hinoto, aunque no la enfrenta de manera directa.

La matriz actancial para la segunda secuencia del primer episodio:



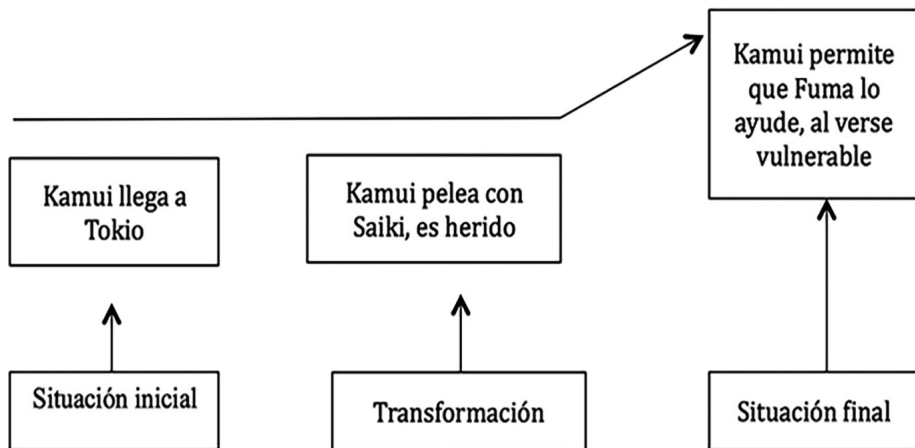
En esta ocasión, es el propio Kamui el destinador de su objeto, proteger a la familia Monou, de esta manera, los destinatarios son el sacerdote Kougo Monou y los hermanos Fuma y Kotori Monou quienes serán protegidos por Kamui. Para lograr lo anterior, el héroe tiene como ayudante a Sorata Arisugawa, un monje budista, dragón del cielo, al que conoce al principio del tomo dos. En esta ocasión, su oponente es Natakú, el dragón de la tierra que asesina a Kyougo Monou. También en esta ocasión el contrincante se marcha sin que Kamui pueda hacerle frente.

En el nivel sintáctico, además de las relaciones entre personajes, encontramos las principales funciones de los actantes. Decíamos con anterioridad que Helena Beristáin identifica dentro del relato dos tipos de funciones: las distribucionales que a su vez comprenden los nudos y catálisis, y las integradoras.³⁰ En este nivel nos abocaremos a las funciones distribucionales, ya que las integradoras fueron explicadas en el nivel semántico. Entendemos los nudos como “las funciones cardinales cuya supresión alteraría la historia”, están constituidos en su mayoría por verbos de acción. “Cada uno es un gozne del relato, en cuanto significa un momento de riesgo, porque presenta en él una alternativa” para actuar (Beristáin, 1984:30-31).

El encadenamiento lógico de las funciones (nudos y catálisis) constituye la sintaxis de las acciones: “las elecciones a las que los personajes en el curso de la historia están fatalmente sometidos ya que el lector los capta en el momento en que eligen actuar”. (Beristáin, 1984: 51). La secuencia se constituye con situaciones iniciales que se complican y alcanzan una resolución que puede generar una transformación positiva o negativa dependiendo de las funciones de los actantes.

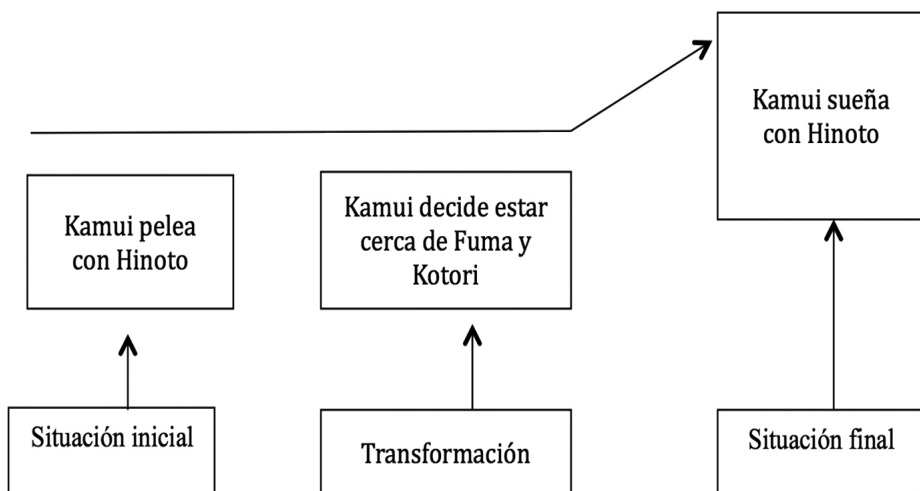
En el caso de X, tenemos que hay dos diferentes secuencias dentro del primer episodio: en la primera, tenemos que la secuencia está estructurada de la siguiente manera:

30 Recordemos que las funciones integradoras abarcan las informaciones y los índices.



Esta primera secuencia está constituida por funciones distribucionales de nudos: la llegada de Kamui a Tokio, la pelea en la que es herido y la intervención de Fuma son vitales en la historia, el cambiar alguna generaría una alteración en la historia: sin Kamui en Tokio no se detona la pelea, si él mismo no hubiese sido herido, jamás habría aceptado ayuda y, por lo tanto, no se hubiera inclinado por el lado de los dragones del cielo que salvarían a la humanidad.

La segunda secuencia de nuestro episodio se representa así:



En este punto, también el sueño con Hinoto es un nudo, ya que a partir de aquí se abren los sentimientos del actante y decide tener cerca a sus amigos para protegerlos: aún no ha decidido por un bando, pero sí a quién quiere proteger.

Para finalizar este nivel de análisis, es necesario explicar que estas secuencias son de mejoramiento en ambos casos, ya que el sujeto es activo, asume sus acciones y le sirven para tomar decisiones que lo llevan a mejorar y a proteger a otros. Las secuencias que agrupan una serie de funciones, se encuentran organizadas por sucesión continua, ya que se presenta la alternancia en la que tanto el proceso de mejoramiento como el de degradación pueden presentarse.

Sin embargo, lo anterior sólo se aplica por el momento al episodio *El primero*, ya que la historia se halla organizada por enlace (Beristáin, 1984:55), en virtud de que cuando se oponen los dos actantes, Kamui y Fuma, el mejoramiento y la suerte de uno implica la degradación del otro: cualquiera que sea la decisión de Kamui pone en el otro extremo a Fuma, en este caso es de degradación ya que pierde su personalidad, asesina a su hermana y se dedica a destruir a la humanidad. La historia se estructura por enlace debido a que al considerar las acciones no se privilegia la perspectiva de un solo agente (héroe o villano, Kamui o Fuma), sino que se observan tantas perspectivas o puntos de vista como actantes aparezcan, en este caso de los dragones de la tierra o dragones del cielo, “cada agente es héroe de su propia secuencia” (Beristáin, 1984:55), Fuma lo es para los dragones de la tierra, Kamui para los dragones del cielo, los adversarios de un agente son los aliados del oponente.

El último nivel que se estudiará en el presente ensayo es el pragmático que Talens define como aquél que “analiza las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios” (Beristáin, 1984:47), es aquí donde se examina el contexto de la obra así como las relaciones que establece entre el autor con la misma. Analizaremos el contexto en el que se produjo la obra, así como parte de la respuesta del público y las autoras. *Ekkusu (X)* se comenzó a publicar en 1994, estaba programado para tener una duración de 22 tomos, la zaga finalizaría en 1999, justamente el año en el que se desarrolla la historia; al final su publicación se prolongó hasta el año 2003, sin embargo, su publicación se detuvo sin que el manga llegara a su fin.

El contexto en el que surge *X* es cercano a 1999, así que se desarrolla en años en los que la euforia por el “fin del mundo” estaba latente debido a las creencias milenaristas, algunas de ellas fundamentadas en las profecías de Nostradamus, que expresaban el fin del mundo: “El año 1999, séptimo mes, vendrá del cielo un gran Rey de espanto. Resucitar al gran Rey de Angolmois, antes, después, Marte reinará por buen dicha” (Profecías y profetas). En el manga, aunque no se especifica el mes, sí queda claro que la lucha por la destrucción/salvación de la tierra se lleva a cabo en 1999, esto es algo patente desde la primera página en la que aparece una imagen con una “X” en grande y la oración: “Su destino estaba pre-ordenado”.

CLAMP no sólo juega con el contexto cercano al fin del mundo y las profecías de Nostradamus, además, incluye elementos del Apocalipsis de San Juan, a través de la representación de los dragones del cielo y de la tierra: los primeros corresponden a los siete sellos, los segundos a los siete ángeles; ambos son elementos del mencionado Libro de las Revelaciones: “Vi cuando el Cordero abrió uno de los sellos, y oí a uno de los cuatro seres vivientes decir como con voz de trueno: Ven y mira (...) Cuando abrió el segundo sello, oí al segundo ser viviente, que decía: Ven y mira (...) Cuando abrió el tercer sello, oí al tercer ser viviente, que decía: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo negro (...) Cuando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser viviente, que decía: Ven y mira (...) Cuando abrió el quinto sello, vi bajo el altar las almas de los que habían sido muertos por causa de la palabra de Dios y por el testimonio que tenían (...) Miré cuando abrió el sexto sello, y he aquí hubo un gran terremoto (...) Cuando abrió el séptimo sello, se hizo silencio en el cielo como por media hora” (Apocalipsis, VI, 1ss). En *X*, la relación es clara: siete sellos, o dragones del cielo, que protegen a la humanidad de la destrucción; la ruptura de los sellos en el Apocalipsis trae una serie de desastres que en el manga equivalen a los que se desatan cuando las barreras que protegen la tierra van siendo rotas por los siete ángeles (o dragones de la tierra).

Ekkusu (X) se mantuvo hasta 2003, fecha en la que, como ya se mencionó, se dejó de publicar dejando la historia en suspenso, las razones fueron expresadas por sus autoras en 2004 en entrevista para *Puff magazin* (Comicpress), una serie

de sucesos ocurridos en Japón en la época en la que la historia se publicaba: el terremoto de Hanshin y los asesinatos perpetrados por Seito Sakikabara.

El terremoto de Hanshin o Kobe se produjo el martes 17 de enero de 1995, en la parte sur de la prefectura de Hyogo, Japón. Se midió 6.8 en la escala de magnitud de momento.³¹ Los efectos del movimiento telúrico fueron devastadores tanto en vidas humanas como en pérdidas económicas:

El temblor duró unos 20 segundos. Alrededor de 6.434 personas perdieron la vida, alrededor de 4.600 de ellos eran de Kobe. Entre las grandes ciudades, Kobe fue la más cercana al epicentro y afectada por los temblores más fuertes. Este fue el peor terremoto de Japón en el siglo 20 después de que el terremoto de Kanto Grande en 1923, que se cobró 140.000 vidas. Causó alrededor de diez billones de yenes daños, el 2.5% del PIB de Japón en ese momento (WebAcademia).

En este punto, es necesario enfatizar que en *Ekkusu* el fin ocurre en un escenario de terremotos, referente que no es extraño en un país tan azotado por los sismos; sin embargo, la cercanía de un desastre de esa naturaleza ocasionó que los lectores relacionaran este desastre con los sucesos del manga.

El otro incidente que influyó en la decisión de detener la publicación de *X* fueron los asesinatos perpetrados por Seito Sakikabara, un chico de 14 años que asesinó a dos de sus compañeros, decapitándolos: Ayaka Yamashita de 10 años y Jun Hase de 11.³² Si bien no hay una relación directa entre *X* y los asesinatos

31 La escala sismológica de magnitud de momento (MW) es una escala logarítmica usada para medir y comparar sismos. Está basada en la medición de la energía total que se libera en un terremoto.

32 The School Killer: On May 27, 1997, a school janitor found the head of Jun Hase, an 11-year-old retarded boy who had been missing since May 24. Hase, a student at Tainohata Elementary School, had been decapitated with a sharp instrument, and in his mouth the killer stuffed a taunting message for the police. Later that day the boy's headless body was found under a house in the woods near the school. Hase's killing is the second in that area since mid-March, when an unidentified assailant bludgeoned to death a elementary school girl. Another girl was seriously wounded when she was stabbed the same day. In the note the killer warned: "This is the beginning of the game... You police guys stop me if you can... I desperately want to see people die, it is a thrill for me to commit murder. A bloody judgment is needed for my years of great bitterness." It ended with words in English, "shooll (sic) kill" and was signed in a mysterious combination of Japanese characters meaning

cometidos por Sakikabara, lo cierto es que *X* tiene muchas escenas de muerte y decapitación, lo anterior y el temblor en Hanshin hicieron que muchas personas encontraran difícil leer este manga, situación que dieron a conocer a las creadoras por medio de cartas.

Ante lo anterior, la editorial planteó la posibilidad de que CLAMP cambiara y censurara el final de la historia, cosa que el colectivo no aceptó y prefirió dejarla en suspenso. Actualmente no se tienen noticias de que las autoras pretendan retomar esta historia.

Es interesante reflexionar acerca de la importancia del contexto de creación de *X*: por un lado, la euforia y expectación acerca del fin del mundo facilitaron la aceptación de *X*, probablemente el tema fue uno de los múltiples elementos que le aseguraron el éxito; sin embargo, fue también el contexto el que determinó su suspensión debido a la coincidencia de varias temáticas y partes de la historia con sucesos ocurridos en la vida real japonesa.

Conclusiones

Ekkusu (X) es un manga que trata de un tópico en un contexto en el que el tema del fin del mundo era cotidiano. Pese a lo complicado de la trama y la línea predominantemente existencialista³³, tuvo gran aceptación, lo que le garantizó 18 tomos publicados a lo largo de casi diez años. Sin embargo, de igual forma fueron sucesos específicos en su contexto de publicación los que detuvieron la historia.

rice wine, rose and sacred master, followed by “the school killer.” On June 6 a person claiming responsibility for the beheading of the schoolboy in Kobe threatened to kill three people a week in a letter sent to a local newspaper. Authorities confirmed that the handwriting of the letter sent to the Kobe Shimbun newspaper appears to match the note found in the mouth of the 11-year-old mentally retarded boy. “I am putting my life at stake for the sake of this game,” said the rambling 1,400-word letter, “If I’m caught, I’ll probably be hanged ... police should be angrier and more tenacious in pursuing me... It’s only when I kill that I am liberated from the constant hatred that I suffer and that I am able to attain peace. It is only when I give pain to people that I can ease my own pain.” In broad strokes the letter also lashed out at, among other things, Japan’s “compulsory education which formed me, an invisible person.” The killer signed the letter “Seito Sakakibara” (Apostle Sake Devil Rose). <http://shooll.tripod.com/>, página consultada el 14 de septiembre del 2013.

33 Al igual que en el existencialismo, gran parte de la trama gira en torno a reflexiones sobre el sentido de la existencia y/o la muerte, los personajes presentan actitudes pesimistas sobre el mundo; la libertad del sujeto es el eje de la historia: el sujeto decide lo que pasará con él mañana, “el destino no está decidido”, se rebela contra su “destino” y determina su futuro con sus propias acciones.

En este texto, aplicamos los tres niveles de análisis del signo: sintáctico, semántico y pragmático, para los tomos uno y dos correspondientes al primer episodio; es evidente que las funciones y acciones de los actantes variarán en otros episodios; sin embargo, para el episodio uno nos encontramos con un protagonista que, por un lado, actúa según lo predeterminado de su destino, y por otro toma decisiones y actúa según lo que desea conseguir. Las matrices actanciales presentan diversidad entre la primera y segunda secuencia, lo que nos habla de la variabilidad y giros en la historia.

Nos encontramos entonces con una historia que presenta una gran diversidad de personajes que se relacionan y se contraponen a lo largo del relato; pese a lo anterior, presenta una estructura narrativa clara en la que se pueden localizar, no sin esfuerzo, el tipo de actantes y sus respectivas funciones a través de las acciones, descripciones, informaciones e índices. Por otro lado, el tipo de trama, la gráfica, la temática y el contexto contribuyeron al éxito que tuvo esta historia; en Japón, sin embargo, fue el mismo contexto que detonó su salida del mercado.

En México, por otro lado, X fue el primer manga de CLAMP en ser publicado completo y respetando gran parte de las características originales del formato. Debido al precio el cual no era muy accesible, no se puede decir que haya sido un producto consumido masivamente; sin embargo, parece haber tenido el éxito suficiente para que Editorial Vid trajera otras 10 títulos más de las mismas autoras.

Finalmente, es importante mencionar que X es considerada por muchos la obra maestra de CLAMP ya que en ella hace patente, por primer vez, una serie de mezclas temporales y espaciales con varios de los personajes de sus diversas series, sin embargo, las características de dichas rupturas así como la manera en la que se transgrede el relato narrativo en este manga, son ámbitos de otro espacio.

Hemerografía

CLAMP (2004). *X* (Tomos 1-18). México: Editorial Vid.

Bibliografía

- Beristáin, Helena (1984). *Análisis estructural del relato literario*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beristáin, Helena (1988). *Diccionario de poética y retórica*, México: Porrúa.
- Camacho, Morfín, Thelma (1993). *La zoociedad en monitos. Historieta y cultura popular*, tesis de licenciatura, México: ENEP-UNAM.
- Ginzburg, Carlo (2000). *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa.
- Talens, Jenaro (1988). “Práctica artística y producción significativa”. En *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra.
- Saniz Balderrama, Ligia (2008). “Esquema actancial explicado”. En *Punto cero*, pp.91-97, Bolivia, vol. 13, num. 15.

Páginas Web

- <http://iglesia.net/biblia/libros/apocalipsis.html> (17 de septiembre del 2013).
- http://centrodeartigos.com/articulos-de-todos-los-temas/article_29378.html (20 de agosto del 2013).
- <http://comipress.com/article/2006/03/07/3> (20 de agosto del 2013).
- http://www.profeciasyprofetas.com/nostradamus_finmundo.php (17 de septiembre del 2013).

2010: El Bicentenario visto por los *mass media*. El caso de Miguel Hidalgo

Manuel Jesús González Manrique

Me vi envuelto por un juego de artificio de
luciérnagas fosforescentes: sus pálidas luces
resplandecían, se apagaban, refulgían de nuevo, sin
por ello horadar la noche con verdaderas claridades.
Igual ocurre con los acontecimientos: más allá de su
resplandor la oscuridad permanece victoriosa.

Fernand Braudel, *La historia y las ciencias
sociales*

Introducción

En 2010 se conmemoró el nacimiento de México como estado nación moderna. El estado invirtió muchos recursos monetarios y humanos con el fin de amenizar con pomposas fiestas públicas, exposiciones, encuentros académicos, desfiles castrenses y publicaciones; en definitiva, eventos cívicos y culturales de diversa índole, el Bicentenario. Ante tal despliegue de medios públicos, al que hemos de agregarle los privados que no fueron pocos, tanto el estado como los medios de comunicación exhortaron a la ciudadanía a recordar y honrar los mitos y padres fundadores de la patria.

Los tres pilares en que se forjó esta exhortación serían el estado, la academia y los medios de comunicación; siendo estos últimos determinantes a la hora

de “dictar” cómo se debía representar el pasado independentista, dentro del marco habitual de la “historia oficial”; aunque no debemos olvidar los sectores sociales y culturales que se manifestaron con lecturas alternativas a esta historia institucionalizada y propusieron sus propios puntos de vista.³⁴

Las celebraciones y la ocupación de espacios públicos y privados por la historia aún tienen resonancias, aunque cada vez más avanzadas.³⁵ El estudio de la representación más mediática del acontecimiento más importante de la historia moderna de México, hemos de relacionarlo con las políticas de la memoria y los usos públicos de la historia. Partiendo de la evidencia de que tanto el qué como el cómo recuerdan determinados acontecimientos, no están desligados de los intereses de los diferentes grupos de poder del presente con lo que se pretende actualizar la memoria, y afianzar las identidades en la memoria social de los grupos, legitimándose con la reinterpretación del pasado y su difusión masiva (García Canclini, 2009).

Si bien es cierto que ya no podemos hablar de la teoría de la aguja hipodérmica o de la narcolepsia de las audiencias, sino que éstas son activas, y la polisemia del lenguaje y el marco de cada subgrupo no permite una total entrega de la población a los discursos más mediáticos, sí podemos observar por medio de éstos la evolución en la concepción de los hechos históricos y el *status quo* de determinadas visiones que, si bien están superadas o notablemente matizadas por la academia, aún son parte del conocimiento colectivo y de los mitos necesarios para la perpetuación de la historia oficial (Connertor, 2007).

34 Son numerosas las publicaciones críticas y revisionistas con la celebración del Bicentenario, tanto por organizaciones culturales al grito de “nada que celebrar”, como queja ante la actual situación del país en temas sociales principalmente, como libros que cuestionan la celebración debido, principalmente, a que sería una visión liberal de la historia y que la Independencia de facto sólo se realizó en 1821 naciendo México como imperio en manos de Agustín de Iturbide.

35 En 2012 fue estrenada una secuela también producida por Antonio Serrano, llamada *Morelos*, en la cual José María Morelos toma el protagonismo. Al amparo del éxito de producciones cinematográficas como *Hidalgo. La historia jamás contada*, se ha proyectado otra película sobre Morelos y una reciente producción *5 mayo. La batalla*, considerablemente influenciada por los ecos del bicentenario.

Iconografía de Miguel Hidalgo

La reivindicación de Miguel Hidalgo como héroe de la Independencia no se populariza, teniendo en cuenta que este periodo es el gran momento industrial de México también para la reproducción de la imagen, hasta el Porfiriato, y más específicamente hasta los festejos del Centenario de la Independencia de 1910, a cargo de Porfirio Díaz. Para el caso de Hidalgo fueron determinantes los retratos de Joaquín Ramírez y Tiburcio Sánchez de la Barquera, y sobre todo su popularización por medio de estampas, anillos de papel de héroes de una fábrica de puros, o el impacto del muralismo en la obra de José Clemente Orozco en el Palacio de Gobierno de Guadalajara y Juan O'Gorman en el Museo Nacional de Historia donde se incluye a Morelos. Pero si alguna imagen se ha hecho popular, aunque basándose en las anteriormente mencionadas, es la realizada por Jesús de la Helguera para *La leyenda de los cromos* en el año 2000.

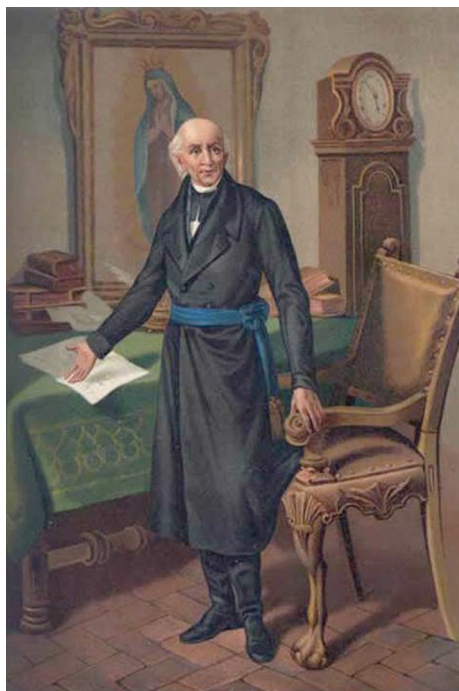


Ilustración 1. *Retrato de Hidalgo*, Joaquín Ramírez, 1865.



Ilustración 2. Estampa conmemorativa del Centenario de la Independencia. Publicidad de la Creosofosfatina.



Ilustración 3. Retablo de la Independencia (Detalle), Juan O'Gorman. Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La visibilidad de lo impreso

Si bien en México la lectura no entra dentro de los grandes consumos culturales (Encuesta Nacional de Hábitos, 2010)³⁶, la exposición en escaparates y kioscos de prensa de libros y revistas conmemorativas, el reparto a domicilio de volúmenes ilustrados institucionales o los carteles de las exposiciones y eventos invadieron las ciudades, por lo que, aun no siendo ávidos lectores, las portadas de dichos productos, en los cuales los editores prestan gran parte de la atención, bombardearon a la gente.

En las portadas podemos observar el nulo cambio de perspectiva con respecto de la representación icónica de la Independencia, pues será Miguel Hidalgo, y en segundo término José María Morelos o, en una posición considerablemente marginal Josefa Ortiz de Domínguez “La Corregidora”, lo que evidencia de nuevo la marginalidad de la mujer en los protagonismos políticos e históricos, así pasen doscientos años. Otro de los grandes olvidados, y que podemos observar rápidamente al ver las portadas de las publicaciones, es el pueblo,

³⁶ Según la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales (INEGI). http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/ (Consultado el 20 de febrero de 2013).

sobre todo el indígena, anulado como actor social tanto por la historia oficial como por los diversos festejos que desde 1910 se han realizado a consecuencia de la Independencia y los diferentes eventos conmemorativos de personajes particulares. El pueblo ha sido obviado, olvidado, de la representación icónica de la independencia perviviendo la postura de ensalzamiento de héroes.



Ilustración 4. Portadas de diversas publicaciones conmemorativas.

Gramática de las películas históricas de la Independencia en México

La historia oficial y, por ende, la mayor parte de las producciones audiovisuales del siglo pasado (XX) que tratan la Independencia, tienen como referencia la obra colectiva *México a través de los siglos* (1884-1889), donde su director, Vicente Riva Palacio, mantiene la idea de un proceso de construcción de México basado en una esencia dada, perenne en las diferentes etapas (Tuñón, 2010:6). Esta historia consta de cinco volúmenes³⁷ que establecen la Independencia como inicio de la historia nacional, subrayando los aspectos liberales y republicanos. En este contexto, se recurre al patriotismo y culto a los héroes, dentro del cual se incluirán los nuevos personajes de episodios históricos, como es el caso de la Revolución.

Del texto a la imagen

Como ya es conocido desde el origen del cine la toma de vistas, el primitivo documental o la recreación del pasado estuvieron presentes; su intención era la exactitud histórica, y por aquel entonces, y hasta entrados los años sesenta, estaba en propiedad del texto escrito. Por ello van a ser comunes, como veremos, los recursos extra fílmicos, como los letreros o las voces narrativas en *off*. Un caso paradigmático de la intención de convertir el cine en un recurso “serio” es el caso del director de *El Insurgente* (Rafael J. Sevilla, 1941), que la calificó de una “fantasía histórica cinematográfica” en un cartelón, justo al principio de la cinta, para que desde el inicio quedara claro. El uso de la voz en *off*, posteriormente relegada casi en exclusividad a las narraciones de los documentales, como la voz autorizada de un profesor oculto, también va a ser generalizado, en el caso de las películas que narran la Independencia, es muy usada para conseguir unir la ejecución de Hidalgo o Morelos con la entrada a México de Iturbide, la Reforma

³⁷ El primer volumen estaba dedicado a la Historia Antigua y la conquista, el segundo al Virreinato, el tercero a la Guerra de la Independencia, el cuarto al México Independiente y el quinto y último a la Reforma.

o la Revolución; y no es un recurso que esté enterrado tras el cine primitivo, sino que hasta la producción animada *Héroes verdaderos* (Carlos Kuri, 2010) la utiliza con el fin de conseguir ese nexo de unión con un trepidante retruécano difícil de entender.

El *flash back* o la rememoración también se ha utilizado desde el inicio del cine histórico mexicano hasta hoy, como vemos en la reciente *Hidalgo, la historia jamás contada* (Antonio Serrano, 2010); y cuyo caso flagrante es *La Virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), que desde 1810 nos remite a 1528 para justificar la presencia de la Virgen de Guadalupe como nexo de unión de todos los mexicanos.

El escenario pictórico

A consecuencia de la influencia de la pintura decimonónica, de la escasez de recursos fílmicos y de la convicción de que los héroes de la patria debían de contener una calma sobrehumana, en estas películas encontramos un recurso a todas luces anti-cinematográfico: los escasos o a veces nulos cambios de plano. Por otro lado, como en la pintura, abundan los primeros planos del personaje dando discursos o desmenuzándolos sobre el papel en su escritorio, completados por el efecto de la *Dolly in*, que se acerca paulatinamente hasta que podemos ver con detalle los teatrales y plásticos elementos de las escenas en las que habitan, hieráticos, los personajes.

Cuadros de fondo que muestra su autoridad y su perfil político (el *Carlos V* de Tiziano o la *Virgen de Guadalupe* son recurrentes), figuras religiosas que comparten ambos bandos, homologando su ideología, atributos que determinan su función social o rango (despachos con tinteros, plumas de ganso, candelabros, manteles, espadas, uniformes, pendones). Todo ello herencia del retrato gubernamental decimonónico. Y el vestuario (generalmente uniforme de gala) cae en el acartonamiento por su pulcritud, por la imposibilidad real de tal estado de limpieza teniendo en cuenta su supuesto uso.

Para la conmemoración del 200 aniversario de la Independencia, contamos con la interpretación de Demián Bichir (ciudad de México, 1963) en *Hidalgo*.

La historia jamás contada (Serrano, 2010). Según afirma tanto su propio director (Quiroz y Pérez, 2010: 31) como la actriz Reguera (Quiroz y Pérez, 2010: 33), esta cinta está hecha sin la menor intención educativa, “sin olor a libro viejo”, y rescata a un Hidalgo vital y dicharachero y no senil, quien tomó el sacerdocio como vía para obtener cultura, crítico con la iglesia y la mojigatería. Al contrario de los films ya tratados, en esta película se enfatiza que su lucha había sido un fracaso (Quiroz y Pérez, 2010: 31), así como su lucha contra la monarquía española y los peninsulares en Nueva España. Es un Hidalgo más cercano al de Ibargüengoitia en *Los pasos de López* o al de Paco Ignacio Taibo *El cura Hidalgo y sus amigos*, apartados de la visión institucional. La dirección artística, a cargo Brigitte Broch, es excelente, con un cuidado vestuario rentado de España que hace creíble a los personajes (Quiroz y Pérez, 2010: 32).

Para Betancourt, crítico del semanario *Proceso*,

este Hidalgo que encarna Demián Bichir supo asimilar el impacto de sucesos internacionales tan importantes como la dramática expulsión de los jesuitas, orden de gente pensante, en su momento. El teatro aparece en la vida del joven Hidalgo como un *leit motiv*; el héroe de Serrano muestra más vocación de hombre de teatro que de militar revolucionario, aunque es probable que para el director de *Sexo, pudor y lágrimas*, teatro y liberación sean sinónimos. Quizá por esto, la mayor parte de la cinta transcurre y gira en torno a la puesta del *Tartufo*, la pieza en la que Moliere critica implacablemente la mojigatería y su complicidad con el poder. Pese a los traspiés de un guión que no termina por encontrar un habla coherente, entre lo castizo y el mexicanismo, antiguo y moderno, *Hidalgo, la historia jamás contada* abre un camino a la construcción de un héroe auténtico, más a la altura del arte (Betancourt, 2010: 70).

Una de las características de esta obra es que, aunque utiliza un *flash back* que nos lleva desde el juicio de la Inquisición a Hidalgo hasta su juventud, evita los momentos emblemáticos, como el Grito de Dolores o la Alhóndiga de Granaditas

en Guanajuato; sólo un leve recuerdo del personaje nos lleva a vislumbrar los momentos bélicos de su vida.

Una visión mucho más institucional y con intención de servir a las instituciones educativas es la película de la White Knight Creative Production encargada a Carlos Kuri, donde se retoma al personaje bonachón e inspirado en las imágenes más pop. Plagada de personajes, maniquea y desordenada, esta película realizada para el público infantil cae en todos los tópicos habidos y por haber de la figura de Hidalgo, estéticamente representado como un personaje Disney; en contraposición con la imagen de Morelos, más influenciada por la estética manga japonesa.

La independencia en la ficción televisiva

Sin duda uno de los consumos culturales de mayor impacto a nivel mundial es la televisión, y México destaca, fundamentalmente con la productora Televisa, como uno de los mayores productores y exportadores de telenovelas del mundo. Como era de esperar, no se podía perder la ocasión de que la mastodóntica Televisa hiciese una serie con una superproducción que acabó llamándose *Gritos de muerte y libertad*³⁸, que si bien tendía a apegarse a los hechos históricos, adolecía de un acartonamiento heredado de los “héroes de bronce” encabezado por el actor Alejandro Tommasi. Esta serie de trece capítulos narra desde el levantamiento de Miguel Hidalgo hasta el nacimiento de la República y se va enlazando su narración con la presentación de los “hechos” de los diversos héroes de la patria mexicana finalizando con Guadalupe Victoria.

Por su parte, la cadena cultural Once TV México realiza *Los Minondo*, bajo la dirección de Carlos Bolado, Emilio Maillé y Charlie Gore. Esta serie se desmarca del uso constante de los héroes patrios, para centrarse maniqueamente en la narración de la Independencia y la Revolución a partir de dos tramas: la de la familia Minondo que llega de la península a la Nueva España huyendo de un conde enamorado de Cayetana, su prometida, y siembra de horrores las tierras que pisa, y otra historia se inicia cuando Manuel Minondo llega a la Nueva España y es curado por la hermosa Eduviges en Xochimilco, de quien se enamora y con

38 Producida por Leopoldo Gómez y dirigida por Mafer Suárez y Gerardo Tort.

quien tiene un hijo, pero que abandona al enterarse de la llegada de Cayetana y conformar una familia legítima y tradicional. Por lo que, si bien la serie se aparta de los “héroes de bronce”, cae en el tópico del español/criollo malvado frente al indígena bueno que da lugar a un vengativo mestizo, continuando con los tintes de la “historia oficial”.



Ilustración 5 Cartel de la serie de Once TV “Los Minondo”.

Conclusión

El análisis de estas producciones nos hace percatarnos de que hay muchos medios para conocer la historia de México, pero también que existen varias historias de

México, por lo que es necesario atenderlas todas, pues en algunos casos, como en el que nos ocupó, algunos de sus contenidos se presentan de manera diferente a como los muestran la historia oficial, los libros de texto y los discursos cívicos.

Esta multiplicidad de lenguajes y de puntos de vista analizados en su profundidad, nos dicen que la huella de la llamada “historia oficial” es profunda, y que en escasas ocasiones los medios de masas, tienen posibilidad de escaparse de ella para plantear al pueblo una nueva visión de su historia, que le haga partícipe y no público pasivo ante los hechos de los héroes creados.

El caso de la cinematografía es relevante, pues aun teniendo como elemento intrínseco el movimiento, con el fin de continuar reafirmando la “historia oficial”, ésta se niega a sí misma, dando lugar a teatros filmados de los que sólo se escapan las obras más recientes. De lo que no se escapan, en su mayoría, es del yugo de la ideología dominante.

Bibliografía

- Andión, M., Castellanos, V., Elizondo, J., & Lizarazo Arias, D. (2007). *Icónicas mediáticas. La imagen en televisión, cine y prensa*. México: Siglo XXI.
- Betancourt, J. (2010). “Hidalgo. La historia jamás contada”. *Proceso* (1770), 70.
- Braudel, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza.
- Buxó, M. J., & de Miguel, J. M. (1999). *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Cuadernos A. Biblioteca Universitaria.
- Connertor, P. (2007). *Hos societies remember*. New York: Cambridge University Press.
- Cuik, P. (2009). *Diccionario de directores del cine mexicano*. Tomo I. México: Instituto Mexicano de Cinematografía / Dirección General de Publicaciones.
- Encuesta Nacional de Hábitos, P. y. (2010). INEGI. Recuperado el 20 de 2 de 2013, de INEGI: http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/
- Florescano, E. (2006). *Imágenes de la Patria*. México: Taurus.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas*. México: Debolsillo.
- Lozano Rendón, J. C. (1996). *Teoría e investigación de la comunicación de*

- masas*. México: Pearson.
- Pérez Salas, M. E. (2010). "El valiente pueblo mexicano". *Proceso Bi-Centenario* (4), 4-11.
- Sánchez Quiroz, J., & Pérez, J. (2010). "Casi todos los historiadores afirman que Hidalgo tuvo descendencia". *Toma. Revista mexicana de cine* (12), 30-33.
- Sánchez, C. (2010). *Héroes verdaderos, una apuesta por la industria educativa*. Toma. *Revista mexicana de cine* (12), 41-43.
- Tuñón, J. (2010). "Los gigantes que nos dieron patria". *Proceso Bi-Centenario* (13), 4-13.
- Wimmer, R., & Dominick, J. (2000). *Introducción a la investigación de medios masivos de comunicación*. México: International Thomson Editores.

Imágenes pintadas versus imágenes narradas del Libertador Simón Bolívar

Ana María Rodríguez Sierra

En la historiografía americana, la independencia ha sido concebida como un hecho de ruptura desde el cual parten muchos de los discursos que quieren contar la historia nacional. De hecho, lo nacional en América, solo existe gracias a ella y a la necesidad de circunscribir a un mismo relato cientos de personas que compartían un territorio, un idioma, una cultura. La nación solo era posible políticamente, si primero existía discursivamente, y no fue otra sino la historia, la encargada de erigir ese relato que permitiera a su vez la aparición de las “comunidades imaginadas” que hoy habitan el territorio americano. Así nacieron, usando los términos del profesor Woodrow Borah, “las historias patrias”, hijas de la independencia y de la necesidad histórica que ella le planteó a las élites gobernantes, encargadas a partir de entonces de crear estados- nación.

Estas historias extensas y redactadas cual si fueran enormes novelas trágicas o cómicas al estilo griego, fueron la base de manuales escolares, instrucciones públicas, de la educación básica en general que servía para fijar en las mentalidades colectivas la importancia de la independencia, de la nación y de los héroes. Inscritos en una narración épica, los héroes fueron contruidos cual si fuesen estatuas públicas revestidas de gloria. Germán Colmenares (1987:84) nos dice al respecto: “El historiador, armado de un cincel, iba desplazándose por la complicada geometría de un mármol, Una vez fijados los rasgos de éste, el personaje real desaparecía y el monumento tomaba su lugar”.

Efectivamente, las historias patrias erigían discursivamente monumentos a los ideólogos independentistas, a las batallas y, con mayor peso, a los hombres que lucharon activamente en ellas. Esos hombres eran los héroes, a quienes llegamos a conocer por sus obras, sin llegar a saber mucho sobre sus personalidades íntimas, pues:

En la invención del héroe contribuían ciertas formas básicas de autorrepresentación colectiva. El héroe debía compendiar los rasgos más esenciales, así fueran contradictorios, con los cuales cada pueblo prefería identificarse. Por eso la objetividad del retrato era indiferente. Los matices de una personalidad o sus elementos caprichosos, el contraste entre sus aspectos brillantes y sus zonas oscuras, el retrato psicológico veraz, perdían importancia frente a los resultados atribuidos a su acción (Colmenares1987:85).

Ciertamente, el héroe alegóricamente representaba al pueblo por el que luchaba, por eso era su lucha lo importante, y su personalidad quedaba oculta para la historia, aunque fuera él su protagonista. La guerra, al igual que en la Grecia antigua, era en el siglo XIX el molde en el cuál ocurría el acontecer histórico y era además, el momento ideal para la aparición de los héroes. La “historia-batalla” encadenaba el sentido de la lucha como si fuera la lógica de los acontecimientos históricos, que permitía al mismo tiempo la revelación de la figura heroica de los luchadores.

En Colombia, la historia contada por José Manuel Restrepo es el ejemplo más fecundo de esas versiones patrióticas del discurso histórico, en las cuales el héroe es desde el principio mismo de la obra el actor principal, incluso más allá de eso, es la razón que inspira la redacción de las más de dos mil páginas que constituyen la *Historia de la revolución de la república de Colombia en la América meridional*, en cuya primera página reza de la siguiente manera:

Al excelentísimo Señor General SIMÓN BOLÍVAR, Libertador
Presidente de la República de Colombia, Libertador de la del Perú,
Encargado del Supremo Mando de ella, Etc., Etc. Desde que resolví

ocupar una parte de mis ocios en la atrevida empresa de escribir la *Historia de la revolución de la República de Colombia*, naturalmente se me presentó la idea de dedicarla a vos, que habéis sido su creador y su libertador, y que obtenéis la primera magistratura en ella, y cuyo nombre honra sus más brillantes páginas con hechos que jamás se olvidarán (Restrepo, 1827: 8).

En efecto, Restrepo hace la historia de la revolución, es decir, la historia de las batallas en donde Simón Bolívar figura como el héroe incuestionable y magnánimo hacedor de la historia. Si bien el escritor no hace una descripción física detallada del libertador, sí define algunos rasgos y exalta sobre todo la inteligencia y la pericia militar, precisamente aquellas cualidades relevantes que la sociedad desearía que encarnara su líder y héroe.

Estas historias patrias como la de Restrepo, sin embargo, tenían resonancia sólo en algunas capas sociales, aquellas que en la época tenían acceso a la educación y a la lectura. Los gobernantes lógicamente tuvieron acceso a ellas y se plantearon como objetivo hacerlas llegar a todo rincón de la patria, pues para crear la nación se requería instaurar como imaginario colectivo el nuevo discurso que legitimaba el gobierno criollo y mediante ello eliminar los recuerdos y vicios dejados por la colonia.

Es entonces en este momento donde comienza a actuar el poder de las imágenes. Es cierto que ellas estuvieron todo el tiempo en el territorio americano. Imágenes de santos, vírgenes, mártires colmaban las iglesias y las oficinas públicas, había retratos de los reyes y de uno que otro personaje de la vida política o religiosa, pero así como fue útil la imaginería para la instauración de la fe católica en América, igualmente volvió a serlo para la propagación de la imagen del héroe independentista.

Como si se tratase de ilustraciones puestas a los libros de historia, la iconografía de héroes y batallas comenzó a proliferar en el territorio americano. Con una fuerte carga alegórica tomada de la Francia revolucionaria, las imágenes que immortalizaban y difundían las escenas y los personajes esenciales de la emancipación, se esparcieron de modo imparable por todo el continente. (Gutiérrez y Gutiérrez, 2003: 153).

De ese modo, con modelos iconográficos importados, las imágenes de los héroes empezaron a ser parte de la vida cotidiana de los americanos, difundidas como las imágenes de santos a través de estampas, cuadros y afiches, e impresas en objetos cotidianos como vajillas, guantes, abanicos o calendarios, que no sólo inundaron el mercado americano, sino llegaron hasta Europa, ocasionando que a los ojos de dicho continente, fuera precisamente Simón Bolívar la figura representativa del proceso emancipador.

Los encargados de pintar esas imágenes fueron sobre todo creadores del ámbito popular con formación autodidacta, en buena medida artífices provenientes de los gremios coloniales remplazados por las academias instauradas a finales del siglo XVIII y principios del XIX en América Latina. Uno de aquellos artesanos fue el mulato peruano Gil de Castro, quien pintó a los tres principales héroes americanos: José de San Martín, Bernardo O'Higgins y por supuesto Simón Bolívar. De hecho, se dice que el mismo Bolívar dijo respecto de la pintura del peruano que era “un retrato hecho en Lima con la más grande exactitud y semejanza” (Boulton: 1956, 56.); de él se desprende gran parte de la iconografía bolivariana.

Como consecuencia de todo ese proceso, las imágenes pintadas del libertador Simón Bolívar son innumerables. El mayor estudioso de ellas ha sido el crítico de arte y fotógrafo venezolano Alfredo Boulton (1908-1995), quien en 1956 publicó un libro titulado: *Los retratos de Bolívar*, en donde reproduce y reseña imágenes del libertador, desde su niñez hasta su vejez y muerte. De modo coherente con su formación de fotógrafo, Boulton quiere hallar entre las múltiples representaciones de Bolívar su imagen más verídica, más real, y encuentra justamente en el retrato de Gil de Castro la imagen más acertada.

Sin embargo, aquello que Boulton no tuvo en cuenta fue que las imágenes pintadas del General no pretendían hacer una reproducción exacta de su rostro, no era el objetivo de los pintores hacer cuadros que sirvieran como espejos eternos, sino que, tal como hicieron las historias patrias, el propósito de las imágenes era exaltar los valores y cualidades propias del héroe, en otras palabras, su fin justamente fue convertir en héroe al hombre y revestirlo de la gloria que le correspondía. Por ejemplo, al mirar detalladamente el retrato de Bolívar pintado por José Gil de Castro (Ilustración 1.) se nota que:



Ilustración 1. Simón Bolívar, Gil de Castro. Óleo sobre lienzo.

Los atributos están esmeradamente distribuidos: el globo terráqueo y la escribanía sobre la mesa de Bolívar hacen referencia al extraordinario alcance geográfico de sus logros y habiendo cruzado un continente a caballo con sus ejércitos, a su increíble energía para escribir tratados y emitir edictos para las naciones liberadas (Dawn: 1989, 117).

También se puede ver al general vestido con su uniforme militar y empuñando con su mano izquierda la espada, lo cual transmite la idea de un hombre valiente, siempre alerta y dispuesto para la lucha, además la mano derecha oculta en el pecho es una convención iconográfica usada muy frecuentemente para las

representaciones de Napoleón, lo cual también alude a la grandeza e importancia del hombre representado, quien en definitiva no es un hombre común, es un hombre dotado de magños atributos y cuya mismísima representación denota su distinción.

Claramente a Gil de Castro no le interesaba tanto el parecido o la exactitud de su retrato con el retratado, lo primordial era transmitir la idea del héroe y convertirlo en un ícono fácilmente reconocible, cuya imagen encajara con las historias de batallas y reflejara la gloria adquirida en ellas. Aún en la mente de artífices como el mulato peruano estaba la idea de la representación religiosa colonial a la que estaban acostumbrados, para la cual tampoco era relevante si el santo o la virgen representada coincidía con los rasgos físicos del ser espiritual, sino obviamente su divinidad.

Lo importante en las imágenes pintadas de Simón Bolívar, no era cómo buscaba Boulton la precisión fisionómica, sino el sentido alegórico que reafirmaba el carácter heroico del ser representado, el cual posteriormente sería reforzado con la instalación de estatuas y monumentos en lugares públicos e igualmente con el bautizo de calles y plazas con su nombre para el recuerdo de todos.

Pero aunque el parecido no fuera importante en el siglo XIX, es válido preguntarse ¿qué tienen en común las imágenes pintadas con el hombre Simón Bolívar? Una manera interesante de acercarse a una respuesta de esa interrogante es analizando las descripciones que hicieron algunas personas que llegaron a conocerlo. Afortunadamente existen testimonios y retratos hablados que podemos comparar con los pintados. Uno de ellos es el realizado por el general José Antonio Páez; él relata:

Tenía el pelo negro y algo crespo, los pies y manos tan pequeños como los de una mujer, la voz aguda y penetrante, la tez tostada por el sol, Bolívar hubiera perdido en ser conocido lo que habría ganado en ser imaginado, pero el artista, con una sola ojeada, no podría menos de descubrir los signos externos que caracterizan al hombre tenaz en su propósito y apto para llevar a cabo empresa que requiera gran inteligencia y la mayor consistencia de ánimo [...] Era amigo de bailar, galante, sumamente adicto a las damas y diestro en el

manejo del caballo. En el campamento mantiene el buen humor con oportunos chistes, pero en las marchas se le ve inquieto (Noguera, 1980: 64).

José Antonio Páez luchó junto a Bolívar en la batalla de Carabobo, ésta le dio la independencia a Venezuela, tras la victoria, Simón Bolívar ascendió a Páez a general en jefe del ejército colombiano, por tanto, se trataba de un personaje que conoció íntimamente al libertador y su testimonio es de primera mano. También lo es el de George Laval Chesterton, militante británico de las fuerzas patriotas venezolanas en 1818. Él describe a su general de la siguiente manera:

En resumen, habiendo oído tanto de este hombre y habiéndose suscitado mi expectativa, mi desengaño fue, verdaderamente grande. Cuando conversa sus ojos permaneces abatidos y nunca mira a nadie a la cara, contestando meramente si o no. Sus maneras evidentemente delatan el efecto producido sobre él por los extractos cuidadosamente copiados en el correo del Orinoco y de los periódicos ingleses y franceses en los que los títulos de ‘un segundo Washington’ ‘héroe’ y ‘Libertador’ se encuentran con frecuencia. Estos cumplimientos parecen haber sido acogidos complacientemente por él, hasta llegar a creerse el primer hombre de la época (Noguera, 1980:95).

Aunque Laval no hace una descripción física, nos muestra con un tono despectivo otra cara de Simón Bolívar, pero ésta no es tan negativa como la que se despliega ante la lectura del testimonio de Henri Ducoudray Holstein, éste describe así al libertador:

El general Bolívar en su exterior, en su fisonomía, en todo su comportamiento, no tiene nada notable como caso característico o impositivo. Sus maneras, su conversación, su porte en sociedad no tienen nada de extraordinario. Su apariencia está contra él. Tiene un metro 65 centímetros de estatura, su rostro es alargado, sus mejillas hundidas, su complexión de un moreno lívido, sus ojos de tamaño

mediano están profundamente hundidos en su cabeza. Tiene la apariencia de un hombre de 65 años de edad. No hay en él nada que pueda inspirar respeto. Cuando está fuera de humor, suda como un rufián común y ordena a la gente quitarse de su presencia de la forma más ruda y vulgar. Los rasgos dominantes del carácter de Bolívar son ambición, vanidad, sed de absolutismo, poder indivisible. Es comparado con Napoleón, es ambicioso y absolutista como el otro. Respecto a los talentos militares y administrativos, no hay parecido entre ellos (Noguera, 1980:39).

Sin lugar a dudas, son palabras fuertes las que utiliza Ducoudray Holstein. Más que una descripción parece ser una descalificación completa la que hace de aquel que fuera su superior. Definitivamente esas palabras y las demás referidas no tienen nada en común con las imágenes pintadas del libertador y posiblemente tampoco tengan nada que ver con el hombre que fue Simón Bolívar. Pero finalmente, más allá de la veracidad de las imágenes pintadas o narradas, lo que realmente interesa aquí es el contraste.

Anteriormente se había mencionado que las historias patrias y las imágenes que parecen emanar de ellas, lo que intentaban era representar rasgos colectivos a través de la figura del héroe, por eso tanto los relatos históricos como su iconografía no hablan de la personalidad del hombre, sino que todo el discurso, tanto escrito como pincelado se dirige a exaltar y mitificar un personaje, en cuya figura se depositan ideales humanos de una sociedad, que fija en el imaginario colectivo un referente de lo propio, de lo nacional.

Los testimonios de aquellos que conocieron al hombre Simón Bolívar van en la dirección proporcionalmente opuesta a los discursos oficiales. Éstos sí hablan de su personalidad, que sin importar si coincidía o no con el ser descrito, ofrecen una versión no glorificada de quién fue el libertador. Claramente, esas descripciones humanizan completamente al personaje, lo dotan de los rasgos característicos que poseen los hombres de carne y hueso, que se contradicen, que ríen, se enojan, sudan y viven más allá de los símbolos con lo que se cargue su efígie.

Definitivamente esos relatos nos presentan a un hombre completamente

despojado de su gloria, nos muestran cómo aquello que define no a sus actos magníficos, ni a sus pensamientos brillantes, sino a su simple y cruda humanidad; es este sin duda un enorme contraste que deja al descubierto el armazón de los discursos históricos, que algunos acontecimientos de ruptura, como el de la independencia política, le plantean a los hombres.

Necesidades que en este caso se dirigían a emparejar lo político con lo social, pues el cambio de colonia a república no supuso una transformación de las ideas y las costumbres de los nuevos ciudadanos, de ahí que fuera imperioso crear nuevos referentes con los cuales las gentes se sintieran identificadas y como salvadas de un pasado oscuro, efectivamente, no había nada mejor que un héroe para fijar esas nuevas ideas.



Ilustración 2. Simón Bolívar, Martín Drexel, Grabado.

No obstante, aunque las semejanzas entre el modelo y su representación no se consideren relevantes, sobre todo porque se entiende que ambos son discursos que narran la historia de modo distinto y que en ese modo de narrar hay intenciones subyacentes propias de su espacio y su época, parece que a Simón Bolívar en particular sí le interesaba que su representación le fuera semejante. Dentro de

los testimonios de aquellos que le conocieron se narra una anécdota sobre un pintor de Bolívar, el austriaco Martín Drexel. Antonio Maya relata de este modo el encuentro entre estos dos personajes:

Drexel llegó a ser amigo de José Bonaparte, entonces rey de España y Nápoles y hermano del emperador Napoleón. Después que España derrotó a los invasores franceses en Bailén en 1808 y sabiendo Drexel que si su amigo iba al exilio él moriría de hambre, decidió tomar su cajón de pinturas y marcharse en un barco mercante a Philadelphia en 1810 durante su estadía, conoció otro visitante, un joven pálido, este joven de Caracas Venezuela era rico y Drexel, con una lucrativa gratificación en mente pintó un retrato de él. Cuando Drexel mostró el retrato, que en nada lo favorecía a Simón Bolívar, este confirió solo imprecaciones y echó pestes sobre el artista (Noguera, 1980: 314).

De nuevo aparece aquí un contraste que le pone un pequeño matiz a esta confrontación entre imágenes pintadas y narradas, las primeras que presentan como un héroe y mitifican al personaje mientras las segundas lo humanizan y deconstruyen su talante heroico. El retrato mal pintado por Drexel y el aparentemente bien pintado por Gil de Castro, hacen pensar que a pesar de todo, esas iconografías glorificadoras algo tenían en común con el personaje que exaltaban, si bien no eran absolutamente exactas y su fin apuntaba más hacia el plano alegórico que al figurativo, no eran imágenes completamente vacías de realidad. Lamentablemente es completamente imposible para cualquier historiador establecer si existe algún tipo de nexo parecido entre los testimonios y la personalidad de quien fuera Simón Bolívar, esos discursos están llenos de cargas subjetivas positivas y negativas que incluso si él mismo las hubiera valorado como ocurrió con los retratos, de igual forma estarían carentes de un referente objetivo con el cual pudiera establecerse alguna relación.

Conclusión

¿Qué conclusión podríamos sacar de todo esto? Pues hay varias cuestiones que debemos tomar en cuenta. Por un lado se hace necesario una vez más repetir que las imágenes, a veces tan aparentemente fáciles de interpretar, son textos que no podemos leer ingenuamente, como si fueran espejos de realidades que deseamos conocer. Ciertamente no lo son, su mensaje es más profundo que su plasticidad. En ellas están impresas algunas huellas, que los historiadores debemos aprender a reconocer y comprender, huellas que como diría Ginzburg (2010: 15), nos dan luces sobre las mentalidades de aquellos que las dejaron de modo inconsciente. Aprender a leer esos elementos inconscientes es la tarea a la cual estamos obligados los historiadores, quienes pretendemos valernos de las imágenes como fuentes.

Eso intentó hacerse en este escrito, usar la imagen como fuente. Se confrontaron dos tipos de textos disímiles en su forma pero igualmente complejos cuando se trata de darles sentidos. Los retratos pintados no solo quieren informar caras y cuerpos; las poses, los elementos que se incrustan en la imagen como espadas, globos y tinteros, crean ideas subconscientes que el espectador lee e incorpora, asignándole al ser retratado unos valores que no pertenecen a todos los hombres, sino sólo a aquellos que merecen ser reconocidos y enaltecidos por sus contribuciones a la historia.

En cambio, los retratos hablados, llenos de opiniones personales y valoraciones cercanas que se suscitan en observaciones subjetivas, orientadas por las buenas o malas experiencias, deseos agraviados o satisfechos, amistades logradas o depuestas, sólo nos dejan ver el sentido de lo humano y las contradicciones que pueden existir en esos individuos aclamados de ejemplares y dibujados tan lejanos de su propia carnalidad.

Son imágenes opuestas indudablemente, pero juntas completan el cuadro, dejándonos saber que toda historia tiene dos versiones, las dos importantes y dicientes sobre todo porque dejan ver cómo las sociedades crean discursos, los cuales son indispensables para agrupar en torno a unas ideas comunes un montón de personas que no se conocen. Eso sucedió con estas imágenes: las

unas, concebidas precisamente para fijar las ideas del héroe común que nos legó la libertad de nuestro territorio; las otras muestran la cara humana que nos recuerda que los discursos siempre tienen detrás de sí unas intenciones, que no son explícitas pero tienen poder y sin darnos cuenta –a menos de que escuchemos la otra versión– lo ejercen efectivamente sobre nosotros y nuestras ideas.

Por otro lado, en lo que respecta a nuestro papel como intérpretes de los discursos, es nuestra labor ser conscientes de que las imágenes nos arrojan pedazos de realidad a los cuales debemos dar sentido, nuestra misión como historiadores es hilar las estelas de lo acaecido de un modo coherente, persuasivo, pero ante todo verosímil, en eso radica el éxito de nuestras interpretaciones, que por más subjetivas que parezcan, siguen estando atadas a esa realidad, que aunque nos llegue fragmentada es nuestro único vínculo serio con el pasado.

Sólo si esa conciencia permanece activa cuando investigamos, seremos capaces de cuestionar y analizar como si fuese desde afuera a nuestra propia sociedad, haremos consciente el mundo en el que vivimos y el pasado será una explicación satisfactoria de lo que hemos llegado a ser. En definitiva veremos el cuadro completo, si somos capaces de hacer las preguntas adecuadas que permitan ver la completitud que sólo es perceptible a través del contraste.

Bibliografía

- Boulton, Alfredo (1956). *Los retratos de Bolívar*. Caracas: Italgráfica.
- Colmenares, Germán (1987). *Las convenciones contra la cultura, Ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Bogotá: La Carreta editores.
- Dawn, Ades (Coord.) (1989). *Arte en Iberoamérica*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas, lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (Comps.) (2003). *América y España, imágenes para una historia: independencias e identidad, 1805-1925*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Noguera Mendoza, Aníbal (1980). *Aproximación al libertador, testimonios de su época*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Restrepo, José Manuel (1827). *Historia de la revolución de la República de Colombia*. París: Librería Americana.

MARÍA MONTSERRAT CAMACHO ÁNGELES

Maestra en Historia de México por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y doctora en Historia del Arte y Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesora investigadora del Área Académica de Historia y Antropología de la UAEH, miembro del Grupo de Investigación en Estudios Sociales y Culturales. Entre sus publicaciones destacan: *Descifrando el cosmos. Análisis de cuatro cosmogramas precolombinos mesoamericanos*. (Book Print Digital, 2013) y “El cosmograma de los primeros memoriales” en *Innovaciones técnicas y culturales en el estado de Hidalgo* (UAEH, 2014).

THELMA ANA MARÍA CAMACHO MORFÍN

Doctora en Historia del Arte. Se desempeña como profesora investigadora de tiempo completo en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Ha sido docente de licenciatura y posgrado en la Universidad Autónoma de Tamaulipas y en la UNAM. Destacan entre sus publicaciones los libros *Las Historietas de El Buen Tono (1904-1922) La litografía al servicio de la industria*, coeditado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la y la UAEH en 2013; *Imágenes de México. Las historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia 1909-1912*, editado por el Instituto Mora en 2002 y su colaboración en la *Historia de la vida cotidiana en México* coedición de El Colegio de México y El Fondo de Cultura Económica. Ha participado en diversos eventos académicos tanto nacionales como internacionales. En 2006 fue reconocida por el premio de la Academia Mexicana de Ciencias a la mejor tesis doctoral en Ciencias Sociales y Humanidades. Forma parte de los Seminarios de Investigación La enseñanza de las Artes plásticas en México en el IIE UNAM y Culturas Visuales en México en la UAEH.

AZUL KIKEY CASTELLI OLVERA

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Maestra en Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Doctorante en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Profesora adscrita al Área Académica de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Asistente en el proyecto de investigación “Periodismo de opinión y elecciones 2006”. Asistente de investigación en la biografía de María Esther Zuno de Echeverría, “Yo no soy Primera Dama” (Primer Lugar Premios DEMAC 2006). Ha impartido las materias Taller de Guión, Metodología de la Investigación, Investigación en Comunicación y Periodismo de Investigación. Ha participado en diversos talleres, congresos y seminario de análisis de la imagen y perspectiva de género. Actualmente trabaja las líneas de investigación sobre Género y discurso.

SARAHÍ ISUKI CASTELLI OLVERA

Maestra en Ciencias Sociales por parte de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, es catedrática por asignatura en la Licenciatura en Historia de México de la misma institución. Como artista lleva en el medio más de doce años en la pintura y cuatro en el grabado, en este sentido, se cuenta con más de quince exposiciones colectivas y dos individuales. Ha realizado diversos talleres en torno al estudio y la producción artística pictórica; en 2012 inicia con el trabajo escultórico sobre cantera y mármol. Entre sus publicaciones destaca: “Enrique Garnica. Arte contemporáneo en Hidalgo”, *Edühi*, núm. 3, 2013, así como algunas ponencias sobre arte contemporáneo, especialmente hidalguense. Actualmente realiza el doctorado en Ciencias Sociales.

GABRIEL ESPINOSA PINEDA

Además de contar con diversos antecedentes académicos en Ciencias Naturales, es licenciado en Historia, maestro en Historia y Etnohistoria, y Doctor en Antropología. Autor de cuatro libros, dos de ellos en cosmovisión prehispánica; tres antologías con temas precolombinos, una treintena de artículos o capítulos de

libro aparecidos en publicaciones especializadas, con temas sobre la percepción de la naturaleza en las culturas prehispánicas: El espacio, la fauna, la flora, la geología, la meteorología y los cuerpos de agua en la cosmovisión mesoamericana. Actualmente aborda diversos aspectos de la metodología y la teoría de la cosmovisión y desarrolla estudios comparativos sobre el complejo anímico entre varias culturas. Es investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y fue profesor invitado permanente en el Doctorado en Antropología de Iberoamérica, de las universidades de Burgos, Valladolid, León y Salamanca, España. Ha sido invitado como conferencista, profesor o investigador por la Universidad de Trent en Canadá, la Universidad de Columbia en NY, la Universidad de California San Diego (UCSD), la Universidad de Castilla La Mancha, la Universidad Autónoma de Barcelona y varias instituciones más.

MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE

Es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada (España) y especialista en cine y otros medios audiovisuales. Obtuvo el accésit en el Premio de Divulgación Científica el Vicerrectorado de la Universidad de Granada por el libro *Mujer y moral católica en el cine español de la transición*. Fue becado por la fundación Ibn-al Jatib (Loja, España) para la realización del libro *Val del Omar, el moderno renacentista*, que publicó en 2008 junto a la Diputación de Granada. En 2010 publicó el libro *La imagen del clero en el cine español de la transición*, y en 2013 *Catolicismo y moralidad en el cine español de la transición* ambos publicados por Amertown International. Es profesor investigador del área de Historia y Antropología de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo desde 2006 y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Desde 2012 funge como editor de la *Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades* (RICSHu-UAEH) y es colaborador habitual de numerosas revistas especializadas. Ha participado como colaborador con capítulos en medio centenar de libros y memorias de congresos nacionales e internacionales.

MANUEL ALBERTO MORALES DAMIÁN

Doctor en Estudios Mesoamericanos (2002) y licenciado en Historia (1991) por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor-investigador de tiempo completo adscrito al Área Académica de Historia y Antropología de la UAEH. Es responsable técnico del Centro de Investigaciones sobre el Estado de Hidalgo y líder del Cuerpo Académico de Estudios Históricos y Antropológicos. Obtuvo el premio Palenque 2004 (CONACULTA-INAH). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 2005. Ha encabezado varios proyectos de investigación, actualmente es responsable técnico del proyecto “Culturas Visuales en México. Reflexiones teóricas y estudios de caso en torno a la imagen” (Ciencia Básica, Conacyt). Es autor de *Palabras que se arremolinan. Análisis simbólico del Lenguaje de Suyuá en el Chilam Balam de Chumayel* (Plaza y Valdés, 2011); ha coordinado con Angélica Velázquez, *Historia del arte en Hidalgo* (UAEH, 2013) y con Ignacio Panedas, *Identidad y conmemoración. Cuatro intelectuales del siglo XX* (UAEH, 2013).

ANA MARÍA RODRÍGUEZ SIERRA.

Historiadora por la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Magíster en Historia por la Universidad de Concepción (Chile). Candidata a Doctor por la Universidad Eafit. Becaria del Programa Nacional de Investigadores “Generación del Bicentenario” año 2011, Colciencias. Investigadora del Grupo Historia, Trabajo, Sociedad y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

Imágenes, textos y contextos,

se diseñó en formato electrónico en la Dirección de Ediciones
y Publicaciones con el apoyo de la Imprenta Universitaria y la Dirección
de Tecnologías Web y Webometría de la Universidad Autónoma
del Estado de Hidalgo, en el mes de julio de 2022.

