

El pasado como futuro
[The past as future]

Deborah DOROTINSKY
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

Salvador Alvarado, gobernador de Yucatán, en 1917 publicaba un artículo titulado “Mi sueño” en el periódico *La Voz de la Revolución*. En él, el autor contaba un cuento utopista de modernidad, mejoras sociales, políticas y económicas para su estado. Esta idea venía reforzada por una imagen dibujada por Leopoldo F. Quijano. La ilustración era una alegoría que representaba dos tipos de indianidad: el indio abatido, delgado y sin fuerzas, frente al indígena fuerte y robusto que mira al futuro. El conjunto de texto e imagen que nos ocupa responde a un momento histórico, y su análisis nos ayuda a desvelar cómo se construyó un discurso oficial en los medios de comunicación. Este trabajo reivindica la importancia de investigar en publicaciones periódicas del pasado para entender cómo se fabricó el imaginario de modernidad, clase, género y raza en los ámbitos tanto regional como nacional.

Palabras clave: Salvador Alvarado; Leopoldo F. Quijano; publicaciones periódicas; propaganda oficial; indianidad.

In 1917, Salvador Alvarado, governor of Yucatán, published an article under the title “Mi sueño” (“My dream”) in the periodical *La Voz de la Revolución*. In it the author told a utopian story of modernity, social, political and economic improvements for his state. This idea came underpinned by an image drawn by Leopoldo F. Quijano. The illustration was an allegory that represented two versions of *Indianité*: the downtrodden, emaciated and debilitated Indian, contrasted with the strong, robust Indian with his eyes set on the future. The conjunction of text and image answers to a historical moment, and an analysis of it helps us to reveal how an official discourse was constructed in the communications media. This work reclaims the importance of research in the periodical publications of the past in order to understand how the imaginary of modernity, class, gender and race was fabricated in both national and regional spheres.

Keywords: Salvador Alvarado; Leopoldo F. Quijano; periodical publications; official propaganda; *Indianité*.

DOROTINSKY, Deborah, “El pasado como futuro”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 531-550.

EL PASADO COMO FUTURO

DEBORAH DOROTINSKY

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

[...] el discurso histórico no “nace” nunca.
Siempre vuelve a comenzar.
Y constatemos que la historia del arte
—la disciplina así denominada—
vuelve a comenzar cada vez.

Georges Didi-Huberman¹

El epígrafe con el que se inauguran estas líneas pertenece a un texto de Georges Didi-Huberman destinado a pensar y reflexionar sobre la historia del arte y la figura de uno de sus grandes exponentes, Aby Warburg. Me interesa aquí en particular porque destaca una importante reflexión historiográfica, una que nos recuerda que cada vez que nos ocupamos del pasado como historiadores del arte, que miramos las imágenes producidas en el pasado —se trate de grandes obras o de imágenes consideradas menores— nuestra disciplina renace, se re-escribe y recomienza. Resulta alentador poder pensar que para el caso de la historia del arte en México, este tipo de “reiniciaciones” nos llevan a bordar distinto sobre un tapiz con un tramado y urdido muy apretado. El arte moderno en México ha tenido en la figura del indígena uno de sus temas principales. Posiblemente debemos a Diego Rivera las manifestaciones más generalizadas de su figura en los murales que pintó en la Secretaría de Educación Pública (1923-1928), en Chapingo (1924), en Palacio Nacional (1929-1951). Pero el indio aparece como un tema importante en la plástica nacional moderna en la pintura académica decimonónica, sobre todo en la de tema histórico. Su figura en lienzos como *El descubrimiento del pulque* de José Obregón (1869), *El senado de*

¹ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava (Madrid: Abada Editores, 2002), 9.

Tlaxcala de Rodrigo Gutiérrez (1875) y *El suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre (1893), se ha señalado como un motivo nacionalista que coincide con los cambios políticos y sociales en la segunda mitad del siglo XIX, después de las Leyes de Reforma juarista, el segundo imperio y durante el porfiriato y de la mano de un creciente naturalismo que favoreció el abandono del modelo más “clasicista” y promovió el trabajo de los pintores con modelos indígenas “al natural” representados en sus fisonomías propias y no ajustados a los cánones europeos.² En la fotografía, el indígena encontró su lugar como sujeto tanto en la documentación etnográfica, como en las colecciones de tipos populares y entrado el siglo XX en la prensa ilustrada. A pesar de que se ha escrito ya mucho sobre la ambivalencia de la figura de una “indianidad” genérica en la plástica en México —como parte de la consolidación del nacionalismo posrevolucionario— siguen apareciendo imágenes que nos confrontan con casos particulares donde la figura del indígena aparece para matizar y acotar las reflexiones de carácter más general. Se debe seguramente al hecho de que, a pesar de la pujante mestizofilia de la primera mitad del siglo veinte, la pervivencia y presencia de los pueblos indios contemporáneos, como agentes sociales vivos y activos, no nos permite soslayar el hecho de que en esta cultura “nacional” nuestra, muchas nacionalidades de hecho se ponen en juego. Este trabajo presenta un estudio de caso de una imagen encontrada en la prensa yucateca en 1917, ilustrando una suerte de cuento utopista. Se trata de una alegoría que nos confronta con la imagen de dos tipos de indianidad que activan nuevos elementos en la discusión y reflexión sobre “el indígena” en la visualidad de la primera mitad del siglo XX.

En enero de 1917, el gobernador de Yucatán, Salvador Alvarado, publicaba en el periódico *La Voz de la Revolución, Diario Representativo del Gran Sureste Mexicano*, un largo cuento de carácter utópico titulado “Mi sueño”³ (fig. 1). Juntos, la imagen que ilustra la carátula y el texto de Alvarado nos permiten acercarnos a las imágenes (tangibles y mentales)

² Sobre estas tres obras véase respectivamente: Fausto Ramírez, “El Senado de Tlaxcala”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, tomo 1 (México: INBA-Museo Nacional de Arte/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 297-307; Fausto Ramírez, “El suplicio de Cuauhtémoc”, en *Catálogo comentado*, 329-342; Fausto Ramírez, “El descubrimiento del pulque”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, tomo 2 (México: INBA-Museo Nacional de Arte/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009), 67-74.

³ Según el biógrafo de Alvarado, Francisco José Paoli Bolio, este texto del general sinaloense se publicó por primera vez en *La Voz de la Revolución. Diario Representativo del Gran Sureste Mexicano* en Mérida el 5 de mayo de 1916. El general gobernó el estado de Yucatán entre 1915 y 1918. Fundó este periódico a su llegada a Mérida y apareció la primera vez el 25 de marzo de 1915. Éste sería su principal órgano de comunicación con la sociedad yucateca. Véase *Salvador Alvarado, estadista*



1. “Mi sueño”, en *La Voz de la Revolución. Diario Representativo del Gran Sureste Mexicano*, enero de 1917.

que conformaron una visualidad regional en México en el periodo preconstitucionalista.⁴ Se trata en ambos casos de una construcción utópica, aunque al mismo tiempo entraña también la presencia fantasmática del mundo indígena prehispánico. En ese sentido, podríamos decir que en los cuadros de historia patria pintados en el siglo XIX el indio histórico permitió imaginar un pasado con el cual pudiéramos identificarnos como nación. Si lo hicieron fue de una manera narrativa que no se vinculaba con una proyección al futuro inmediato del país. Sin embargo, en el periodo preconstitucionalista, la figura del indígena emerge en ciertas formas alegóricas, como la imagen que aquí nos ocupa, más que como un simple espec-

y pensador. *Antología*, comp. y estudio introductorio de Francisco José Paoli Bolio (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 35.

⁴ Dos trabajos me parecen fundamentales: Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* (México: UNAM-Coordinación de Posgrado, 2003), y como un estudio de caso particular véase Denise Hellión, *Exposición permanente: anuncios y anunciantes en El Mundo Ilustrado* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2008). Véase también la revista *Alquimia* (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México), año 11, núm. 33 (mayo-agosto, 2008), dedicada a las revistas ilustradas y de la cual fui editora invitada.

tro del pasado que retorna, como una pervivencia promisorio de futuros. Como afirma Fredric Jameson, la utopía ha sido siempre un asunto político:

La forma utópica es en sí misma una mediación representacional de la diferencia radical, la otredad radical, y de la naturaleza sistemática de la totalidad social, al punto que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental en nuestra existencia social que no haya primero dispersado una visión utópica como chispas un cometa.⁵

A decir de este autor, en el siglo xx tanto la vieja como la nueva izquierda tomaron lecciones poco críticas de los análisis históricos del utopismo socialista de Carlos Marx y Federico Engels derivados del *Manifiesto comunista*.⁶ Abordaré aquí el texto de Alvarado y la imagen que lo ilustra, para explicar cómo se conforman diálogos entre las imágenes nacionalistas y regionalistas y se articulan sistemas de imágenes —visuales y verbales—, que deben ser leídos en paralelo para hacer sentido con los sueños de modernidad, las mejoras sociales, políticas y económicas y en último nivel, con un cambio hacia una otredad política más radical. Por otro lado, habrá que ponderar si una parte de esa añoranza por un futuro en el que despierta por fin el “genio de la raza” no entraña realmente, como consideraría Mariana Razo Botey, el retorno de un “otro” reprimido, la vuelta del fantasma de un mundo indígena sometido, negado y en estado de latencia que se hace manifiesta en el uso de la imagen alegórica, y de la figura también alegórica de un “espíritu indígena visitador” activador de conciencia, sueños de modernidad y reivindicación racial en la narrativa del cuento alvadoriano.⁷

Los impresos como *La Voz de la Revolución* y *El Henequén*, son algunos de los soportes donde se despliegan los imaginarios yucatecos del periodo de Alvarado como gobernador del estado. Nos sirven para aproximarnos a temas poco comunes —las mujeres en Yucatán, la regulación del precio del henequén o el desarrollo portuario— que configuran comunidades visuales regionales. Comprender cómo se conformaron estas comunidades en

⁵ Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and other Science Fictions* (Londres y Nueva York: Verso, 2005), xii. Agradezco a María Konta por su generosidad al compartir conmigo esta lectura.

⁶ Jameson, *Archaeologies of the Future*, xi.

⁷ En la revisión de este texto tuve la fortuna de realizar una lectura de la tesis doctoral de Mariana Razo Botey, “Zones of disturbance: Specters of Indigenous Mexico in Modernity” (tesis de doctorado inédita en Estudios Visuales, Universidad de California, Irvine, 2010). Este trabajo me pareció complejamente estimulante. Parte de las reflexiones sobre un regreso de los fantasmas al hablar de la presencia de un mundo indígena en la cultura nacional posrevolucionaria viene de las reflexiones disparadas por su texto.

el pasado es fundamental para entender las complejas visualidades que alimentaban la experiencia de los yucatecos en 1917, y realizar esa arqueología del futuro, como Jameson denomina a su exploración de las utopías socio-políticas literarias. Veremos pues si realmente, como afirma este autor, la dinámica fundamental de la política en la utopía apunta a imaginar, y a tratar de alcanzar un sistema político y social radicalmente diferente; en este caso se trata de una visualidad existente en el estado de Yucatán hasta la llegada de Alvarado a la gubernatura y de la manera en la que las imágenes cumplieron su papel como promesa y propaganda. Hay que señalar que esta proyección al futuro, en el caso de la ilustración del sueño alvadoriano, se consolidó recurriendo a una alegoría del grandioso pasado indígena contrastado con la decadencia del mundo indígena contemporáneo, a los autores de texto e imagen, y no a las formas más novedosas adoptadas por las vanguardias soviética, alemana o estadounidense; un repertorio simbolista que en México no terminaba de cumplir su ciclo. Se trata entonces, de un *fin de siècle*, muy prolongado, pero no único en la República como veremos.

Revistas meridianas

No solamente en la ciudad de México se crearon y difundieron imágenes especializadas que ayudaron a diseminar una visión de un país transformado por la revolución. El caso de la ciudad de Mérida, capital del estado de Yucatán, es muy interesante en lo que respecta a sus publicaciones ilustradas. Desde 1902, antes de la gesta armada, algunas publicaciones porfirianas como la revista *Pimienta* y *Mostaza. Semanario Ilustrado de Literatura y Variedades*, adornaban sus páginas con imágenes importadas al estilo *belle époque* (fig.2). El editorialista de esa publicación se preguntaba sobre el valor que podía tener un impreso de esta clase:

En los momentos actuales en que la fiebre de especulación mercantil todo lo invade y todo lo llena en Yucatán—en Mérida muy especialmente,— cuando no se habla de otra cosa que de compras y ventas de fincas, de cotizaciones de acciones, de consolidados y de precios del henequén, ¿no será, ó no parecerá, por lo menos, locura manifiesta ofrecer á un público obsesionado por el tanto por ciento, un semanario de Literatura y Variedades?

¿Cómo será recibida una publicación como *Pimienta* y *Mostaza* reapareciendo cuando nadie habla de otra cosa que de combinaciones agrícolas ó transacciones bursátiles?⁸

⁸ Impreso inserto, *Pimienta* y *Mostaza. Semanario Ilustrado de Literatura y Variedades*, 3a época, Mérida, Yucatán (noviembre, 1902). Se aclara que no habrá en las páginas de esta revista, como no



2. *Pimienta y Mostaza. Semanario Ilustrado de Literatura y Variedades,*
31 de enero de 1919.

Esta editorial hace patente la fiebre que la venta del henequén había generado en el estado de Yucatán, y caracteriza la importancia central de la misma en la economía del estado.

Como nos recuerda Gilbert M. Joseph, la estancia de Salvador Alvarado en Yucatán coincidió con un auge de la exportación del henequén en tiempos de la primera gran guerra.⁹ Ésta, que fue la principal industria del estado, creció entre 1916 y 1918, años en los que vivió su época de oro en términos de productividad e ingresos. En parte esa circunstancia le permitió a Alvarado hacerse del control de las instituciones políticas y económicas y

lo hubo en la primera época de la misma, “nada de religión ni de política ni de personalismos. Su principal propósito es ofrecer al público un descanso[...]”. El editor fue José Gamboa Guzmán y el director “Becuadro” (Miguel Noguez). El inserto publicitario donde aparece el texto citado anuncia que saldrá cada domingo y contendrá “escogida lectura y grabados impresos a dos o más colores, con tipos y con viñetas enteramente nuevos, importados expresamente para esta publicación”.

⁹ Gilbert M. Joseph, *Revolución desde afuera. Yucatán, México y los Estados Unidos 1880-1924* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 130.

contar con recursos para ampliar su margen de acción como gobernador militar del estado.¹⁰ Alvarado fortaleció y reorganizó la Reguladora del Mercado del Henequén desde marzo de 1915 para presentar un frente común a las compañías extranjeras y mejorar los precios de venta de la fibra al extranjero, allegándose así de recursos para el ejército constitucionalista y para el propio erario yucateco.¹¹

La Escuela de Bellas Artes del estado se fundó el 28 de febrero de 1916 y se estableció en el edificio del Ateneo Peninsular.¹² Los directivos de la Academia trajeron de la ciudad de México como profesores a dos alumnos de la Academia de San Carlos: José del Pozo, quien se encargó de la dirección de la Academia y Miguel Ángel Fernández quien fungió como secretario de esa institución.¹³ Un tercer personaje, el ilustrador que hoy nos ocupa, Leopoldo F. Quijano, fue alumno de la Escuela Nacional Preparatoria y posiblemente ocupó el puesto de profesor de ilustración.¹⁴ En una nota aparecida en el diario *El Universal Ilustrado* nos informamos que para 1918 esa Escuela de Bellas Artes se había innovado al incluir entre sus materias una clase de ilustración para libros y periódicos:

La prensa moderna clama por la falta de dibujantes especialistas, ya que no basta ser excelente dibujante o pintor para responder a las necesidades de un periódico moderno. Ante tal consideración, en este plantel se preocupa

¹⁰ Véase Joseph, *Revolución desde afuera*, 30.

¹¹ Según Paoli Bolio aunque la Reguladora del Comercio del Henequén se fundó en 1912, Alvarado la reorganizó como la Comisión Reguladora del Mercado del Henequén a su llegada al estado en marzo de 1915. *Salvador Alvarado, estadista y pensador. Antología*, comp. y estudio introductorio de Francisco José Paoli Bolio (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 78-79.

¹² S.a, “Se crea en esta Capital bajo los auspicios del “Ateneo Peninsular” la “Escuela de Bellas Artes”, Decreto Número 449”, *Diario Oficial del Gobierno Constitucionalista del Estado de Yucatán (República Mexicana)*, año XIX, núm. 5588, Mérida, miércoles 26 de enero, 1916, 430-432. Aunque el decreto data del mes de enero, la escuela no se fundó hasta el mes siguiente.

¹³ Eduardo Urzaiz, “Capítulo IV, Época Contemporánea, La escuela de Bellas Artes; sus diversas etapas”, en *Enciclopedia yucatanense* (México: edición oficial del Gobierno de Yucatán, 1977), 652.

¹⁴ Según su expediente en el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación de la UNAM, Leopoldo Filiberto Quijano y Estrada nació en la ciudad de Jalapa, Veracruz. Fue hijo de Leopoldo M. Quijano y Sofía Estrada de Quijano. En 1905, fecha de su ingreso como alumno supernumerario al primer curso de estudios preparatorios en la Escuela Nacional Preparatoria contaba con catorce años, por lo que debió de haber nacido en 1891. El número de expediente de la ENP es el 381. En su oficio de inscripción como alumno numerario al primer año de estudios preparatorios fechada el 5 de enero de 1906 aparece ya una fotografía. Según documentos encontrados en el expediente, el padre del ilustrador trabajaba en la Comisión Hidrográfica de los Estados Unidos Mexicanos en la Secretaría de Comunicaciones. Esto podría en parte dar cuenta de la familiarización de Leopoldo con los mapas.

familiarizar a los alumnos que siguen esta especialidad con las necesidades del noticierismo [*sic*] febril, que demanda una labor inmediata; con tal fin se lleva a las redacciones de los periódicos, para que miren cómo se hacen éstos en unas cuantas horas. Se les plantean problemas que deben resolver rápidamente, consiguiéndose, de tal suerte, que Yucatán, dentro de corto lapso, cuente con una pléyade de dibujantes para periódicos.¹⁵

Para 1917, el periódico *La Voz de la Revolución*, presentaba ya ilustraciones de Quijano (grabadas por A. Manzanilla) como la que nos ocupa y que manifiesta los anhelos por una “Patria libre, poderosa, ampliamente civilizada y feliz” (véase fig. 1). La ilustración a color puede ser leída como una alegoría del progreso en Yucatán, o como un ejemplo del impulso utópico si seguimos el argumento de Jameson. La imagen muestra una vista panorámica y aérea de casi toda la península de Yucatán, en la que sobresalen las instalaciones portuarias de Progreso y Chetumal, el mar, e incluso la costa de los Estados Unidos al otro lado del golfo. En el primer plano del lado izquierdo hay dos figuras indígenas que caracterizan la visión casi cartográfica del territorio; una fornida, de pie con un atavío más mexicana que maya que posiblemente alude al pasado prehispánico y al predominio centralista. Este personaje tiene una evidente fisonomía indígena; se trata de un hombre maduro, de nariz afilada, marcados pómulos, barbilla prominente rematada por una barba poco poblada. Está parado y señala con la mano izquierda a la península —al futuro o incluso a la tierra prometida—, con la mano derecha apenas roza la cabeza agachada de un indio sentado en melancólica postura con la mirada hacia abajo. El cuerpo del caballero antiguo, de pie está bien formado y es musculoso, en contraste con el del indio sentado que es más bien enclenque. Podemos pensar que se trata del rescate que la figura erguida propone hacer del indio agachado. Llama la atención la aridez con la que se representa el territorio de la península ya que se trata de una región del país cubierta casi en su mayor parte por selvas bajas caducifolias con una enorme variedad de micronichos. Esta estrategia sin duda contribuye a destacar aún más las instalaciones portuarias sugeridas y lleva al observador a concentrarse en ellas más que a atender la belleza o riqueza “natural”. Por otra parte se observan también las costas de los Estados Unidos de América a donde llegarían seguramente los barcos que partieran del puerto de Progreso. Es interesante que se haga una reivindicación del “futuro” del estado de Yucatán dando la espalda al

¹⁵ S.a., “Hacia la creación de una obra genuina, las Bellas Artes en Yucatán”, *El Universal Ilustrado*, tomo 1, núm. 50, 19 de abril, 1918, reproducido por Xavier Moyssen, en *La crítica de arte en México 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán, tomo 2 (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), 181.

centro del país, como reafirmando ese carácter aislado de la península, o marcando la estrechez real de sus vínculos culturales y económicos con el Caribe y la costa del Golfo de los Estados Unidos. La vista panorámica de la península yucateca se representa desde una elevación, difícilmente se podría identificar como un punto de vista privilegiado desde el centro del país, y más bien pareciera que es desde el estado de Tabasco, o incluso desde Guatemala hacia el Caribe y el golfo de México, que se contempla el prodigio industrial y la alegórica representación de ambos personajes indígenas; la figura melancólica del indio esclavizado, y la gloriosa figura del indio prehispánico que aquí figura como el “genio de la raza”. También llama la atención otra ausencia en esta imagen, la planta del henequén que en el texto de Alvarado tiene una importante dimensión como elemento del renacimiento económico del estado de Yucatán.

¿Qué decir de las figuras que interactúan en el primer plano? Alexander von Humboldt ya había construido una alegoría de la salvación del continente. Se trata de la imagen de dos dioses griegos salvando a América, en el frontispicio de su libro *Relation historique. Atlas géographique et physique du nouveau continent* (1814-1834).¹⁶ En la imagen del famoso alemán, Atenea y Mercurio prestan ayuda a una América que se inclina frente a ellos; Atenea ofrece una rama de laurel en tanto Mercurio tiende su brazo fuerte y musculoso a una mujer ataviada con una suerte de síntesis del vestido indígena americano. Son la delicadeza de brazos y manos las que nos llevan a leer a la figura de América como femenina y es la forma en la que el brazo de Mercurio sostiene el de América la que sugiere la expresión de ayuda, aunque la pose es confusa ya que el doble apoyo de América —una mano detrás sobre la piedra, otra a su costado y al frente asiendo el brazo de Mercurio— también puede leerse como si fuera Mercurio quien sostiene a esta joven que se ha inclinado y hace una reverencia. Las tres figuras se encuentran en un exterior en el que se observan ídolos rotos, escudos y lanzas tiradas en el suelo, los restos de una batalla que aluden a la conquista del continente. Al fondo se alza una gran montaña y el cielo luce apacible. Una nopalera asoma por el costado inferior derecho en el segundo plano.

A diferencia de la imagen de Humboldt, la trazada por Quijano remite quizá a la conquista del continente de otra manera. También se trata de una alegoría, pero en este caso no es la antigüedad clásica europea

¹⁶ Agradezco a Fausto Ramírez por acercarme tanto a la imagen de Humboldt como a las imágenes de Orozco y Siqueiros publicadas en la prensa. Se trata del frontispicio de *Illustrations de Humboldt et Bonpland, première partie. Relation historique. Atlas géographique et physique du nouveau continent*, / Nicolas-Marie Ozanne (grav.); Alexander von Humboldt, aut. du texte (París: Schoell, 1814-1834). Imagen obtenida del ejemplar consultado en “Gallica” de la Biblioteca Nacional de Francia. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b20000745.r=langFR> (consultado el 21 de abril, 2014).



3. *El Henequén*,
portada del 16 de julio de 1916.

la que “regresa” a rescatar al indio vencido, sino una viril figura masculina que simboliza el pasado cultural indiano, vigoroso y vivo, que promete un futuro industrial grandioso. El heraldo mítico que anuncia el porvenir toca delicadamente con las yemas de los dedos la cabeza del indígena contemporáneo; flaco, el campesino parece vencido. El gesto de tocarlo en la cabeza es un llamado de atención y un acto de iluminación o bendición, de esperanza. La otra mano del caballero antiguo apunta al futuro, a la bonanza, a la tierra industrializada y prometida, al comercio portuario desarrollado hacia el Atlántico y el mar Caribe. La doble gesticulación es signo de promesa, de llamado a la salvación, un rescate de la degeneración, el olvido, la flaqueza del espíritu. Pero se trata también en esta proyección del retorno de un fantasma, el del pasado indígena monumental que acecha a la historia de México.

El texto de Salvador Alvarado inicia con el epígrafe de una carta suya al pueblo de Yucatán escrita el 5 de mayo de 1916, es decir muy pocos meses después de fundada la Escuela de Bellas Artes del estado. El sueño se apoya entonces en el ideario político-social del general sinaloense y promueve sus ideales higienistas, en favor de la educación laica, los derechos para las mujeres, el antialcoholismo, de protección al campesino y

al trabajador industrial y de reforma agraria y hacendaria. El relato inicia con una vista panorámica del puerto de Progreso, pero “trocado, como por arte de magia”. El narrador sueña con una ciudad que despierta moderna; es decir, que tiene las calles asfaltadas, limpias, “llenas de movimiento y de tráfico” con edificios espléndidos, almacenes repletos de mercancías, plazas y jardines, todo animado por un fuerte espíritu de juventud. El puerto real, sucio, decrépito y desordenado ha desaparecido en el sueño.¹⁷ El espejismo se extiende de la ciudad a todo el estado, se dibujan los nuevos ciudadanos, la vida bulliciosa de comercio, bienestar, educación científica, salud y regeneración; la modernidad. Se trata sin duda de una de las proyecciones utópicas de la época, un muy detallado sueño de un México nuevo, y de nuevos hombres para poblarlo, fuertes, libres, trabajadores. Nuestro ilustrador muestra al pueblo como ese indígena agotado que, recargado sobre el puño de su mano, sueña y reflexiona, cabila. Guía sus pasos el *Genio de la Raza* como describe Alvarado:

Cuando tenía yo el ánimo suspenso en la soberana hermosura de todas las grandes y múltiples maravillas que había visto, un ruido de potentes alas resonó de pronto junto a mí. Y pude ver a mi lado un ser resplandeciente y bello como un dios, formidable como un héroe, nimbado de luces como una visión de leyenda antigua.¹⁸

El *Genio de la Raza* encomienda al gobernador hacer cumplir esa visión y construir ese México Nuevo. La aparición de un emblema del lado izquierdo, una palmatoria con una vela encendida cuyo humo se arremolina en una greca-listón, aparentemente abona el sentido alegórico de la ilustración completa al invitar a leerla como “iluminación”. Este emblema no parece estar integrado a la imagen y más bien pudiera tratarse de la insignia de la publicación. Ya señalaban Gravelot y Cochin en su tratado *Iconología* las atribuciones de la llama como fe, felicidad eterna y Genio,¹⁹ dones que *La Voz de la Revolución*, y en este caso “El sueño” de Alvarado a través del *Genio de la Raza*, otorgan a los yucatecos. Resulta curiosa la vista del elemento cartográfico desde la lejanía ya que remite a la imagen bíblica de Moisés

¹⁷ Salvador Alvarado, “Mi sueño”, *La Voz de la Revolución*, edición extra, Imprenta del Gobierno Constitucionalista (enero, 1917): 1-7.

¹⁸ Alvarado, “Mi sueño”, *La Voz de la Revolución*, edición extra, Imprenta del Gobierno Constitucionalista (enero, 1917): 6. El nombre de esa figura prehispánica como “Genio de la Raza” es el dado en el texto.

¹⁹ H. Gravelot y C. Cochin, *Iconología por figuras o Tratado completo de alegorías, emblemas, etcétera. Obra útil a los artistas, a los aficionados y puede servir para la educación de las personas jóvenes*, trad. e índice de atributos y notas María del Carmen Alberú Gómez (México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1994), 216 y 221.

contemplando la tierra prometida desde la distancia, a sabiendas de que nunca ingresará en ella.²⁰ Esta alusión a una tierra prometida, pero vedada, nos hace preguntarnos si en la renovación de México, les estaría vedado el ingreso a quienes el indio meditabundo y evidentemente decaído representa. En esta utopía visual, ¿para quién es esa tierra prometida?

Es significativa la inclusión de la visión geográfico-topográfica de la península ya que la territorialización es una de las características de la Utopía, aunque, como dice Leticia Flores Farfán, generalmente se trata de un territorio que “no está aquí”.²¹ La Utopía no remite entonces nada más a un futuro lejano, sino a un territorio, pero que se encuentra también en “otra” parte. Quijano envía al lector a una tierra árida, industrializada, una suerte de territorio prometedor, pero finalmente también algo atemorizante en su desnudez. El “Sueño” de ambos, Quijano y Alvarado, está inscrito en un tiempo histórico y un lugar geográfico, toda vez que parte de ser la “negación” o la fractura con lo que ocurre y lo que es en un lugar específico: Yucatán en la posrevolución.

Por esos mismos años, Quijano ilustró de la misma manera enigmática y muchas veces recurriendo a la alegoría las portadas de otra revista, *El Henequén*.

El Henequén

En la Academia de la ciudad blanca siguieron el ejemplo de la Academia de San Carlos de la capital, e instauraron una exposición anual para mostrar los trabajos y adelantos de los discípulos y profesores. Según el periódico *La Voz de la Revolución* la muestra de la Academia para 1918 era un “gallardo pregón del laborioso entusiasmo de los jóvenes artistas”. En esos dos años de vida de la Academia se habían realizado tres exposiciones y eran laudables ya que la labor de esa institución no sólo contribuía a formar artistas jóvenes sino que ayudaba “a fomentar en el pueblo afición por todo lo que significa adelanto y mejoramiento social, y aún más, a formar el alma nacional”.²² Así pues, como lo explica con mucho entusiasmo el autor de

²⁰ Este personaje que anuncia la llegada del México Nuevo, quizá le dio la idea a Alvarado para bautizar el periódico que fundó en la ciudad de México al dejar el gobierno del estado de Yucatán. En abril de 1919, empezó a circular su diario, *El Heraldo de México*.

²¹ Leticia Flores Farfán, “Utopía y ficción”, en AA. VV., *La Utopía en América*, presentación de Horacio Cerrutí Guldberg (México: UNAM, 1991), 97. Flores Farfán está citando a Fernando Ainsa, “Tierra prometida, migración y exilio”, *Diógenes. Revista Internacional de Ciencias Humanas* (México), núm. 119 (otoño, 1982): 55.

²² “Los muchachos de bellas artes”, *La Voz de la Revolución*, Mérida, Yucatán (12 de julio, 1918), s.p.

esas líneas, la formación artística, tanto de productores como de públicos ayudaba al adelanto y a la consolidación de un “alma nacional”. Se trata de uno de los proyectos del sueño del general Alvarado, descrito arriba, convertido en realidad.

En lo que toca a los profesores de la Academia de Bellas Artes de Mérida, sabemos que Leopoldo F. Quijano trabajó desde 1917 y hasta 1919 como ilustrador de la revista *El Henequén* órgano de difusión de la Comisión Reguladora del Comercio del Henequén fundada por Alvarado.²³ Quijano inició su trabajo como ilustrador en un medio en el que ya existían otras publicaciones ilustradas a través de las cuales la fotografía recibió una difusión muy amplia. Eso no afectó su trabajo ya que cuando *El Henequén* utilizó fotografías, Quijano fue el encargado de diseñar los fondos, dibujar los marcos decorativos: sabemos esto por que firmó todos sus trabajos. La articulación de imágenes, textos y dibujos era clara, espaciosa y sobre todo se evitaba el amontonamiento y las yuxtaposiciones que caracterizaron el montaje en página después de los años veinte en algunas publicaciones en la capital del país, *El Mundo Ilustrado* y *Revista de Revistas* como ejemplos notables.²⁴

Me detendré aquí en algunas de las portadas para seguir la pista de Leopoldo F. Quijano. De su línea se puede decir que fue más bien expresiva, la calidad de sus trabajos muy dispereja y su estilo personal cambiante, pero que en general para *El Henequén*, trató de mantener un estilo en el que el contenido narrativo de la imagen se ajustara al relato o a la consigna de propaganda oficial de la Comisión Reguladora. Consideremos algunas de las imágenes publicadas en la revista entre 1916 y 1919.

El número 13 de 1916 está ilustrado con un paisaje de un amplio camino bordeado por las cactáceas que le dan el nombre a la revista (fig. 3). Quijano realizó dibujos en ese sentido para varias portadas a partir de 1917 cuando debió de haber empezado su trabajo como ilustrador, contaba entonces con veintiséis años (figs. 4-6).

La portada del 15 de marzo de 1918 quizá es una alegoría de la guerra y la paz, en particular de la revolución (fig. 7). En primerísimo plano está

²³ Paoli Bolio argumenta que en parte Carranza envió a Alvarado a organizar el estado para lograr recaudar fondos para el ejército constitucionalista, en detrimento de su carrera militar ya que el mando que anhelaba le fue otorgado a Obregón. La revista de la Comisión Reguladora del mercado del Henequén estaba dirigida por el doctor Antonio Ancona Pérez. *Salvador Alvarado, estadista y pensador. Antología*, comp. y estudio introductorio de Francisco José Paoli Bolio (México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

²⁴ Para información sobre otros ejemplos de este desarrollo de la ilustración, véase Deborah Dorotinsky, “Nuevas mujeres: cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo xx”, en *El arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010*, coord. Hugo Arciniega, Louise Noelle *et al.* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas), 417-453.



4. *El Henequén*,
portada del 31 de mayo de 1917.



5. *El Henequén*,
portada del 31 de enero de 1919.



6. *El Henequén*, portada del 15 de febrero de 1919.



7. *El Henequén*, portada del 15 de marzo de 1918.



8. *El Henequén*,
portada del 8 de abril de 1919.

un hombre fornido de torso desnudo con la cartuchera a la cintura (y no cruzada sobre el pecho) y un fusil con la bayoneta chorreante de sangre.²⁵ El guerrero está casi envuelto por el blanco velo que cubre a una lánguida dama que sostiene una canasta de frutas y flores a las que apunta con uno de sus dedos, detrás de ella hay una pala y un azadón. Como otras de sus figuras, ésta es muy ambigua, puede ser una representación de Perséfone y una sugerencia de la renovación y el resurgimiento de la vida luego del cruento invierno de la batalla, o bien una alusión a la paz, flaca aún, pero con la promesa de la abundancia si se cambian las armas de la muerte por las de la labranza. La presencia de este tipo de imágenes abiertamente simbolistas, y del cuidado puesto en las portadas en general, reflejan el gusto y la cultura de los lectores de *El Henequén*, formados seguramente en una cultura

²⁵ Las imágenes violentas fueron muy socorridas durante la revolución francesa y representaban la sangre de las cabezas guillotinas, de forma menos prosaica. Véanse por ejemplo algunas de ellas resguardadas en el Musée Carnavalet en París: <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/arrestation-du-roi-et-de-la-famille-royale-varenes-le-22-juin-1791>; <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/arrestation-de-m-de-launay-dans-la-deuxieme-cour-de-la-bastille-le-14-juillet-1789?parcours=264>; <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/une-execution-capitale-place-de-la-revolution?parcours=264>

burguesa modernista de entre siglos. Sin duda el ilustrador conocía parte de la producción de tema indigenista histórica realizada en la Academia en México y no deben haberle sido ajenas, tampoco, las imágenes simbolistas de Julio Ruelas que ilustraron la *Revista Moderna*.²⁶

Incluso cuando ejecutó los fondos de las portadas donde la fotografía es dominante (algunas tomas realizadas por Pedro Guerra), hay una curiosa combinación de decoración gráfica muy *nouveau* y propuesta más utópica como el productivo paisaje industrial, reconocible por sus múltiples y humeantes chimeneas, sobre el que coloca la fotografía de las máquinas desfibradoras del henequén en la revista de abril de 1919 (fig. 8). Para entonces, Alvarado estaba arrancando otro sueño, pero en la ciudad de México, la publicación de su diario *El Heraldo de México*.²⁷ Esta idea de un vaticinio, o la figura de un ángel anunciador, parece no haber abandonado al sinaloense incluso años después en la fundación de esa nueva empresa editorial.

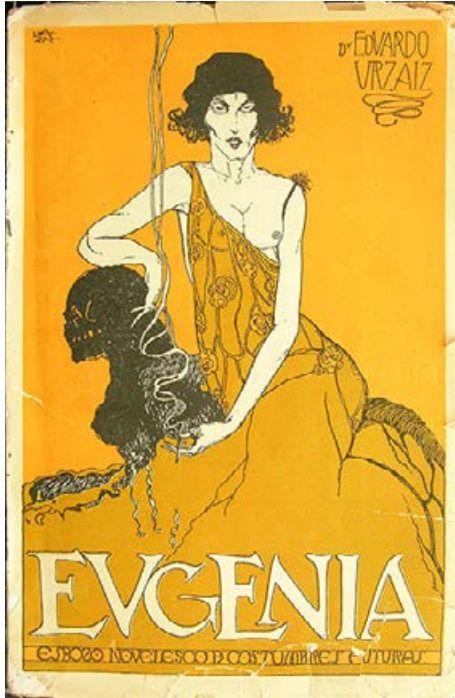
También en 1919 Quijano ilustró las páginas de *Eugenia (Esbozo novelesco de costumbres futuras)*, una curiosísima novela utópica, escrita por el doctor Eduardo Urzaiz.²⁸ En el corto lapso de tres años, el impulso utopista, como lo denomina Jameson, encontró campo fértil en Yucatán, seguramente porque los horizontes de posibilidad de este tipo de prospectiva se vieron fortalecidos por las reformas y planes sociales y educativos promovidos con tanta intensidad en el periodo de Alvarado al frente del estado (y otro tanto por el influjo de estas ideas provenientes de Cuba y España a las que la península era muy susceptible). En lo que toca al ilustrador, es muy interesante notar la reiteración del estilo simbolista de sus ilustraciones. Para *Eugenia*, diseñó una portada con una figura andrógina casi descarnada sentada fumando sobre una calavera.²⁹ Se trata de un personaje de la novela que se sumerge en las nubes de la marihuana para evadirse de sus

²⁶ Véase al respecto Teresa del Conde, “Julio Ruelas. *La Revista Moderna*” y Fausto Ramírez, “El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México”; ambos en *El arte en tiempos de cambio*, 353-384 y 457-496, respectivamente.

²⁷ Véase n. 20.

²⁸ Eduardo Urzaiz, *Eugenia. (Esbozo novelesco de costumbres futuras)*, Colección La Matraca 20 (Mérida, Yucatán: Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas CULTURA SEP/ Premiá Editora de Libros, 1919). Hay una edición con introducción de Carlos Peniche Ponce (México: UNAM-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2006).

²⁹ Hay varios estudios dedicados en particular a la Utopía eugenista que el doctor Urzaiz presenta en esa novela, véase por ejemplo, Laura Suárez y López Guazo, *Eugenesia y racismo en México* (México: UNAM, 2005); Marta Saade, “¿Quiénes deben procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)”, *Cuicuilco*, nueva época 11, núm. 31 (mayo-agosto, 2004): 49-84; Deborah Dorotinsky, “Preñar el futuro”, en *XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El futuro*, comp. Alberto Dallal (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010).



9. Leopoldo F. Quijano, *Eugenia*, portada, 1919.

penas (fig. 9). Si no hemos leído la novela cuesta trabajo definir su género. Sin embargo responde bastante de cerca las imágenes de mujeres degeneradas que se refieren en textos como *La mujer moderna* publicados en el estado unos años antes.³⁰ Tanto Orozco como Siqueiros también habían experimentado con este imaginario simbolista que manifestaba una fuerte angustia de cara a la mujer.³¹ Y no es de sorprender pues las prácticas de género estaban cambiando, y desde el siglo XIX con la entrada de las mujeres al mercado laboral la imagen decimonónica dicotómica del ángel del hogar/la mujer caída, ya no resultaba suficiente para entender los nuevos papeles que jugaban las mujeres, unidas a “la bola” en la Revolución, de coronelas, soldaderas, y de empleadas de comercio, jefas de taller, preceptoras, enfermeras y mujeres de letras.

³⁰ Ignacio Gamboa, *La mujer moderna* (Mérida: Imprenta Gamboa Guzmán, 1906).

³¹ De Orozco pueden consultarse por ejemplo ilustraciones en la revista *La Vanguardia* (Orizaba, México), las portadas de la revista del 10 y 14 de mayo de 1915. De Siqueiros hay que ver la portada para *Revista de Revistas* del 30 de mayo de 1920. Véase Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921* (México: UNAM, 1990).



10. *Revista del Cinema*, portada, año I, núm. 2, 17 de noviembre de 1916.

Durante los años que Quijano participó con sus portadas en *El Henequén* también realizó viñetas y portadas para otra revista meridiana, *Revista del Cinema*. Estilísticamente existe una consistencia en las formas y las “citas” a temas medievales, o del *art nouveau*, así como la colaboración con el grabador de apellido Manzanilla (fig. 10).³²

Llama mucho la atención que un ilustrador como Quijano haya insistido en publicar estas imágenes en *El Henequén* y en *Revista del Cinema*. Como sugerí al inicio, muchas de estas ilustraciones respondieron no sólo a las necesidades particulares de cada revista sino a los estilos de época que afectaron de modo casi inmediato a la ilustración y puesta en página de las publicaciones periódicas, el mejor ejemplo son las portadas de Ernesto “el Chango” García Cabral para *Revista de Revistas* por casi tres décadas.³³ Las comunidades visuales y de lectores que construyeron estos impresos muestran una importante revolución gráfica que culminó con las publicaciones

³² Agradezco a Maritza Alejandra Martínez de Coss, de la Facultad de Arquitectura de la UADY, quien trabajó conmigo como becaria en el Verano de Investigación Jaguar en 2013 y descubrió la participación de Quijano en *Revista del Cinema*.

³³ Véase n. 24.

supergráficas de los treinta y cuarenta como lo fueron las revistas *Rotofoto*, *Hoy y Mañana*.³⁴ A partir del estudio de esas publicaciones periódicas podremos puntualizar de forma más clara qué imaginarios de modernización/modernidad, de clase social, de género y de “raza” se difundieron de modo regional, por lo que el estudio de sus imágenes en los acervos del país es una labor fundamental y aún pendiente.

Estas imágenes verificaban en ellas lo dicho y difundido en la propaganda oficial, que había que hacer de éste un país viril, desfeminizarlo, sacarlo del letargo improductivo, modernizarlo. Para ello, las imágenes de las figuras masculinas fortalecidas, físicamente aptas y atléticas —aun en su estilo modernista-simbolista— fueron un apoyo recurrente desde Saturnino Herrán y Ernesto “el Chango” García Cabral. Estos atléticos cuerpos encarnaron en el vigoroso pasado prehispánico o cuando menos en la figura del indígena histórico, abrevando de éste simbólicamente, no como un pasado en ruina, sino como concitador de un futuro sano, vigoroso, productivo. Por ello, la utopía radical se afianzó, como en la imagen para “El sueño” —texto de Alvarado que hemos discutido aquí—, en una tierra industrializada y un cuerpo masculino indígena, erguido y resistente.

³⁴ Véanse por ejemplo: Rebeca Monroy, “Enrique Díaz y fotografías de actualidad (de la nota gráfica al fotoensayo)”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XLVIII, núm. 2, octubre-diciembre de 1998; Rebeca Monroy, “Del olor de la pólvora a la luz de los rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. Esther Acevedo (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002); y Deborah Dorotinsky, “Imagen e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista *Hoy* en 1939”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94 (2009): 93-126.

*XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte.
Los estatutos de la imagen. Creación-manifestación-percepción*

editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM
se terminó el 24 de octubre de 2014.

Para su composición se utilizó tipo ITC New Baskerville
de 12, 10.5, 9.5 y 8 puntos. La tipografía y formación
son de Rocío Moreno Rodríguez. El cuidado de la edición estuvo
a cargo de Lilia López Garduño, Jaime Soler Frost
y del Departamento de Publicaciones del Instituto
de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

