

# HORIZONTE HISTÓRICO

Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia.

Año 12, Número 24, Enero-Junio 2022



"Arte y Sociedad en la Historia"



## *Universidad Autónoma de Aguascalientes*

Dr. En C. Francisco Javier Avelar González, *Rector*

M. en Der. Const. J. Jesús González Hernández, *Secretario General*

Mtra. María Zapopan Tejeda Caldera, *Decana del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades*

Dra. Miriam Herrera Cruz, *Jefa del Departamento de Historia*

### **Comité Editorial:**

Zyanya Isabel Hernández Moreno  
*Editora en jefe*

Jessica Damaris Romo García  
*Comité Editorial*

Brenda Lucía Romo Delgado  
*Comité Editorial*

Aura Naibid Cisneros Ramos  
*Comité Editorial*

Fernanda Lorena Martínez Ramírez  
*Comité Editorial*

Leonardo Daniel Hernández  
Rodríguez  
*Comité editorial*

Francisco Manuel Reyes Martín  
*Comité Editorial*

Argelia Beatriz Gutiérrez Navarro  
*Comité Editorial*

Astrid Paola Alonso Limón  
*Comité Editorial*

Moisés Alejandro Hernández Durón  
*Comité Editorial*

### **Consejo Editorial:**

Lucero del Rocío Solís Ruíz Esparza

Miriam Herrera Cruz

Luciano Ramírez Hurtado

Víctor Manuel González Esparza

Adriana Marmolejo Soto

### **Corrección de estilo:**

Fernanda Padilla Jiménez

María Fernanda Sánchez Márquez

Andrea Azucena López Rico

Ana Cecilia Sánchez Valdez

### **Diseño de portada:**

María Joaquina Cervera Luna

### **Imagen de portada:**

Johannes Vermeer, *El arte de pintar*, h.  
1666. Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm.  
Museo de Historia del Arte de Viena,  
Viena, Austria.

## Editorial

**E**l arte y la sociedad siempre han estado inevitablemente unidos, ya que como humanos siempre hemos tenido la necesidad de representar nuestro entorno desde la creatividad. Por medio del arte podemos ver el reflejo de lo que se vivía en ese momento, desde la caricatura hasta el cine y la fotografía, los cambios no se crearon de la nada, todo tiene un por qué y un cómo; es por eso por lo que muchas veces nos vemos en la necesidad de visitar el pasado desde el punto de vista artístico.

Gracias a esta manera de ver la historia podemos encontrar pistas de la sociedad que produjo tal contenido, es por eso que nos atrevemos a investigar qué cambios exactamente fueron los que llevaron a lo que ahora estudiamos, qué vivían las personas de aquel entonces y cómo lo involucraron en su producción artística; asimismo.

Con estos elementos presentes, la temática del número 24 de *Horizonte Histórico* nos ayudará a entender a mayor profundidad la relación que existe entre el Arte y la Sociedad en la Historia. Dentro del número visitaremos distintas maneras en que la humanidad se reflejó en el arte, desde las caricaturas políticas hasta la importancia de la introducción de la iluminación eléctrica para la introducción del cine.

En el primer artículo, redactado por Rogelio Pérez Ruíz Flores, se nos da un vistazo a la caricatura y la estampa popular en México del siglo XIX, a lo largo del texto nos va explicando la manera en que los problemas del país se veían reflejados en este método innovador de producir arte, explica el valor político de este mismo y nos ayuda a comprender cómo revolucionaron en su momento.

Seguimos con una investigación sobre el origen de la extrema derecha y sus consecuencias en el Brasil actual, en este escrito, las autoras Leticia Vasconcelos Rodrigues y Maria Clara Lima Correia nos dan un panorama general del surgimiento de esta ideología política radical y aplican lo investigado para comprender la situación que está viviendo su país hoy en día.

En el tercer artículo nos encontramos con el autor José Edgar Pérez Muñoz, el cual nos relata a detalle el origen de la iluminación eléctrica y el cinematógrafo en los salones y teatros de Puebla, con su escritura maestra nos explica el cómo la introducción de estos



elementos a la ciudad cambió la vida social de las personas de aquel entonces, así como la manera misma en que afectó su cotidianeidad.

A continuación, en el último artículo del número Paola Daniela Ibarra Villa nos presenta al fotógrafo Leopoldo Varela, un zacatecano que se llevó a cabo su profesión en Aguascalientes, dentro de su trabajo podemos observar el análisis de las imágenes tomadas por Varela, las cuales nos abren una ventana a la vida de las personas hidrocálidas de inicios del siglo XX; asimismo, nos presenta a sus descendientes, los cuales siguen activos hasta el día de hoy, realizando la misma labor que el susodicho.

El número cierra con los cuentos “Enseres incómodos” escrito por Eva Berenice Ramírez Velasco donde visitamos una disputa familiar por las pertenencias de Higinia, una expaciente en el sanatorio San Roque y “Amor Lavanda”, en el cual Aura Naibid Cisneros Ramos plasma de una manera única el duelo que se vive en el día a día después de una ruptura amorosa.

Sin nada más que agregar, dejo al lector para que descubra por su cuenta este complejo e interesante tejido que representan el Arte y la Sociedad dentro de la historia por medio de los artículos y cuentos presentes en este número de *Horizonte Histórico*, esperando transmitirles, por medio del trabajo de nuestros colaboradores, la historia de la sociedad que se puede visualizar en el arte que realiza.

Zyanya Isabel Hernández Moreno

*Editora en jefe*

horizontehistorico@hotmail.com

## **La caricatura y la estampa popular en el México del siglo XIX: origen, características y expresión**

*The caricature and the popular stamp in the Mexico of the 19th century:  
origin, characteristics and expression*

Rogelio Pérez Ruíz Flores

*Universidad Autónoma de Aguascalientes*

*Lic. En Historia*

*8° semestre*

**RESUMEN:** La técnica del grabado revolucionó los métodos de reproducción de imágenes, gracias al surgimiento de la estampa como una nueva forma de representar a la realidad. Para el México decimonónico el uso y desarrollo de la estampa popular permitió expresar sentimientos e ideas de una manera novedosa, además de dar pie a una alternativa de comunicación al mismo tiempo que servía como un testimonio documental de la vida social y cultural del país. Así pues, a través del género de la caricatura, los artistas lograron retratar los diferentes problemas y escenarios por los que atravesaba el país valiéndose de los periódicos como medio principal para realizar y compartir sus ilustraciones.

**PALABRAS CLAVE:** Caricatura; estampa popular; periódico; caricaturista; litografía.

---

**ABSTRACT:** The engraving technique revolutionized image reproduction methods, thanks to the emergence of prints as a new way of representing reality. For nineteenth-century Mexico, the use and development of the popular stamp allowed expressing feelings and ideas in a new way, in addition to giving rise to an alternative communication while serving as a documentary testimony of the social and cultural life of the country. Thus, through the caricature genre, the artists managed to portray the different problems and scenarios that the country was going through, using newspapers as the main medium to make and share their illustrations.

**KEYWORDS:** Caricature; popular print; newspaper; caricaturist; lithography.



## ***Introducción***

En el extenso mundo del arte, la técnica del grabado surgió para revolucionar los métodos de impresión y reproducción de imágenes. Su desarrollo y perfeccionamiento dio paso a una nueva forma de representar la realidad dentro de las disciplinas artísticas: la estampa. En el caso de México, la llegada de la estampa sirvió no solo como otra forma de expresar sentimientos, emociones e ideas, sino también como una alternativa de comunicación social y un testimonio documental de la vida social y cultural del país. A través de la mirada de los artistas es posible conocer desde las más simples prácticas del día a día hasta los complejos contrastes políticos, raciales y económicos que vivió la sociedad mexicana.

Así pues, la estampa, conforme avanzó su práctica de la mano de artistas mexicanos, fue dotándose de una serie de características que le brindaron una identidad muy particular frente a los cánones europeos, convirtiéndose en la representación artística por excelencia al alcance de las masas. Esta nueva estampa popular encontró su refugio en la prensa donde, a manera de llegar a diversos públicos mediante el uso de imágenes, tendría un carácter didáctico e ideológico a través del género de la caricatura, la cual introduciría una nueva categoría en el arte mexicano.

Dicho esto, en el presente escrito se hará un breve recorrido sobre el origen y desarrollo de la estampa popular y el género de la caricatura en México durante el siglo XIX. Se abarcarán los antecedentes del grabado y la litografía además de su introducción en México, así como un rápido análisis de la estampa académica, sus características y especificaciones. Finalmente, se hablará sobre la consolidación de la estampa popular y la caricatura, sus papeles dentro del género periodístico, sus características y su impacto en la vida social del país.

## ***Antecedentes: La Academia de San Carlos, cuna de la estampa en México***

Desde su fundación en 1781, la Academia de San Carlos fue el epicentro de las artes, la cultura y la producción artística en el aún entonces Reino de la Nueva España. Para el caso de la estampa, desde 1785, año en que se publicó el reglamento de la institución, se procuró por la enseñanza y difusión de las técnicas de grabado gráfico. Antes de su inauguración, promovida por Jerónimo Antonio Gil, los aspirantes a grabadores se formaban en la Escuela de Grabado de la Casa de Moneda. En realidad, gran parte de la



fama y prestigio de la Academia se debe a la calidad de los grabadores que ahí impartían clase y formaban nuevas generaciones de artistas. No obstante, la producción de estampas en San Carlos era exclusivamente de orden académico, es decir, obedeciendo los cánones artísticos europeos, pues tanto la técnica como los maestros provenían del Viejo Mundo. Esto excluía la posibilidad de que la estampa obtuviera una identidad o un rasgo particular de este lado del globo y así, desde los primeros años del siglo XIX, la producción de estampas en México siguió la tendencia del barroco dieciochesco, mientras que durante la segunda mitad del siglo continuó con el estilo romántico.

En este contexto, se hacía el máximo esfuerzo por mantener la hegemonía de la estética europea entre el alumnado de la Academia y para lograr el cometido se copiaban estrictamente las obras gráficas de los artistas europeos tal como la tradición lo venía sugiriendo siglos atrás en aquella región, así se aseguraba una trasmisión de conocimientos y técnicas adecuada en la formación de nuevos grabadores y al mismo tiempo se difundía el estilo particular del artista como un nuevo modelo a copiar. Es gracias a este principio que, desde su origen, la Academia de San Carlos tuvo uno de los acervos más ricos e importantes de estampas europeas de todo el continente donde era posible encontrar piezas originales de Callot, Durero, Rembrandt, “El Españolito” entre otros.<sup>1</sup> El acervo cumplió con la función de facilitar modelos gráficos para la enseñanza del grabado y, a consecuencia de esto se formaron grabadores de gran habilidad, pero también se frenó todo intento de expresión propia por parte de los alumnos criollos.

Al imitar las formas clásicas de espíritu ilustrado francés, los artistas egresados de la Academia de la época eran más técnicos que inventores. Sumado a esto, en la vida académica era común encontrar discordia entre el grupo de profesores peninsulares y el grupo de profesores y alumnos criollos, ya que los primeros inhibían toda iniciativa creadora de los segundos. En 1821, debido a el largo conflicto de la guerra de independencia, la Academia se vio forzada a interrumpir sus actividades y cerrar sus puertas. Después de tres años, cuando la nación se pronunció como una república, está reanudó de manera precaria sus actividades, cambiando su nombre por el de Academia Nacional de Bellas Artes como símbolo de la transición del régimen colonial a la época independiente. Tras años de inestabilidad ligados a los frecuentes problemas políticos por

---

<sup>1</sup> Alma Barbosa Sánchez, *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*, libro electrónico, consultado el 8 de diciembre de 2020: 5. Disponible en: [http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos\\_rpi/dea\\_35147\\_773\\_511\\_11\\_1\\_LIBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf](http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos_rpi/dea_35147_773_511_11_1_LIBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf)



los que atravesaba la nación, la Academia logró renacer el 2 de octubre de 1843 cuando el presidente Antonio López de Santa Anna emitió un decreto para nivelar su situación y promover su rescate.

### ***La consolidación de la litografía y el surgimiento de la estampa popular***

La técnica del grabado consiste en dibujar una imagen sobre una superficie rígida dejando una huella, que después alojará tinta y será transferida por presión a otra superficie como papel o tela, lo que permite obtener múltiples reproducciones de las llamadas estampas. Una de las técnicas de grabado más antiguas y la utilizada en México desde su introducción en la Academia de San Carlos es la xilografía, la cual emplea como superficie la madera o metal. Haciendo uso de herramientas como el buril o las gubias el artista debe tallar la imagen y después entintarla para proceder con la impresión. La litografía es una técnica derivada del grabado donde la superficie a dibujar es una piedra caliza o una plancha metálica. Para este tipo de impresión se debe dibujar de manera invertida sobre la plancha con una materia grasa, ya sea lápiz o pincel. Este proceso se basa en la incompatibilidad de la grasa y el agua. Una vez que se tiene la piedra humedecida, la tinta de impresión solo queda retenida en las zonas dibujadas previamente. El alemán Aloys Senefelder inventó dicho procedimiento en 1798.<sup>2</sup>

Claudio Linati de Prévost, pintor y litógrafo italiano, fue el primero en implementar la litografía en la Academia de San Carlos, estableciendo la primera prensa de ese tipo en México en 1826. Desafortunadamente su estancia en el país fue breve y la formación de alumnos en este arte no prosperó en los primeros años. Tuvieron que pasar diez años para que la litografía se estableciera de manera firme y su enseñanza y difusión fueran más amplias. Linati no sólo sería responsable de introducir esta técnica de estampado en el país, sino que sería también el primero en realizar una obra destinada a dar a conocer las costumbres de México.<sup>3</sup> Su serie de estampas titulada *Trajes civiles, militares y religiosos de México* contiene múltiples escenas de la vida cotidiana, junto con algunas representaciones de personajes históricos como Moctezuma Xocoyotzin o Miguel Hidalgo y Costilla. Fue un pionero del grupo de artistas extranjeros que más adelante se

---

<sup>2</sup> Arturo Aguilar Ochoa, "Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837) en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 90 (México, 2007): 71.

<sup>3</sup> Alma Barbosa Sánchez, *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*, (libro electrónico): 6. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos\\_rpi/dea\\_35147\\_773\\_511\\_11\\_1\\_LIBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf](http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos_rpi/dea_35147_773_511_11_1_LIBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf)



conocerían como “artistas viajeros” los cuales se encargarían de retratar los paisajes, prácticas y costumbres del México de mediados de siglo guiados por una visión romántica.

Estas estampas de los artistas viajeros desafiaron al régimen académico de la representación visual impuesta en Europa. Las representaciones de la vida cotidiana y social de México sirvieron como referente para la producción gráfica de los artistas mexicanos y su influencia estética contribuyó a cuestionar la hegemonía europea en el campo del arte mexicano regido en aquel entonces por el neoclasicismo. De manera lenta pero constante, los litógrafos y grabadores mexicanos comenzaban a trabajar siguiendo esta corriente costumbrista encontrando un fundamento de representación de la vida y sus imaginarios fuera de la Academia. Así pues, de la mano de este ámbito paralelo y contrario a lo que caracterizaba a la estampa académica es como surge la estampa popular.

Aquí es importante mencionar que comúnmente la estampa popular puede ser sinónimo de una producción de baja calidad por ser poco elaboradas, imperfectas, ingenuas o denotar el desconocimiento de técnica, es decir, falta de reglas de perspectiva, escorzos y representaciones naturalistas. No obstante, la producción de estampas populares no estuvo exenta de algunas características de los cánones artísticos de la época, pues, no todos los grabadores carecían de una educación formal, algunos de ellos habían recibido formación en instituciones públicas como lo fue la Casa de Moneda. De igual manera, otros cuantos habían recibido instrucción en la Academia, pero decidían desertar para formar sus propias imprentas o dibujar fuera de los estándares europeos que exigía la estampa académica. Lejos de creer que todo lo popular era negativo, el dinamismo estético de este tipo de estampa se fundamentó en la capacidad de ilustrar la vida social y sus imaginarios ya que la tradición cumplía con la demanda de imágenes de temática religiosa, literaria y lúdica. Pese a la presencia de trazos gruesos, la falta de unidad en el espacio, los planos y el volumen, los grabadores populares estaban al tanto de los estilos artísticos de su época, ya fuese, el barroco o el neoclásico.

A través de hojas volantes y panfletos con textos en verso, la gráfica popular se ocupó de narrar todo tipo de historias, relaciones, noticias, romances, además de eventos trágicos como crímenes, apariciones sobrenaturales o castigos ejemplares que propiciaban las autoridades. Otra función de la estampa popular fue la de ilustrar el imaginario



católico, el cual promovió ampliamente la elaboración de composiciones representando a la Virgen de Guadalupe o la Virgen de Ocotlán, así como los diversos santos y leyendas aparicionistas de índole local. De esta forma, la estampa popular fue adaptándose a las necesidades visuales de cada público y entre una generación y otra. Durante esa época, la producción litográfica encontró un campo prometedor para desarrollar la ilustración en las revistas literarias, impresos populares y los periódicos, siendo estos su mayor espacio de exhibición.

### ***La caricatura y su expresión a través del género periodístico***

A la par de la vida en el país durante el siglo XIX, la prensa periódica fue gozando de ciertas libertades que le permitían expresar los ideales independientes a la vez que servía como medio de enseñanza para la sociedad. De tal forma el periodismo fungió como un foro donde las diferentes facciones políticas presentaban sus modelos para conformar a la nación. A través de diarios y semanarios se buscaba alcanzar a los distintos públicos, intentando persuadir sobre los beneficios o desventajas de los proyectos de ideología liberal o conservadora. Así pues, entre las páginas de las distintas publicaciones se libró el combate donde escritores se valieron de la ironía y la burla, o del discurso moralizante y religioso como poderosas armas para humillar y desacreditar a sus rivales. Es así como se crean las primeras caricaturas en México.

El término de “caricatura” proviene del italiano *caricare*, que significa recargar o exagerar, y fue utilizado por primera vez por los hermanos Carraci, pintores manieristas de finales del siglo XVI y principios del XVII.<sup>4</sup> El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define la caricatura como un “dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien”.<sup>5</sup> Dicho esto y en palabras de Fernando Ayala Blanco:

Se ha demostrado que las imágenes pueden ser una poderosa arma política que atacan a cualquier persona o institución sin distinción de clase o de ideología. Así sea impugnación o fuerza de reforma social, la caricatura encierra dentro de su lógica satírica un arma de doble filo, ya que puede ser utilizada políticamente tanto por tendencias progresistas como reaccionarias. No olvidemos que una imagen, que exagera o deforma los rasgos

---

<sup>4</sup> Carla de la Luz Santana Luna, “La caricatura política en el México del siglo XIX” en *Universitarios Potosinos*, no.9 (Enero, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2007): 24. Disponible en <https://repositorioinstitucional.uaslp.mx/xmlui/handle/i/2643>

<sup>5</sup> RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, RAE, Vigésimotercera edición, Madrid, 2014. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en <https://dle.rae.es/caricatura?m=form>



característicos de su víctima, provoca risa, burla y escarnio, haciendo mella en aquel o aquello que se ataca.<sup>6</sup>

Nuevamente se trae a escena a Claudio Linati pues la primera caricatura registrada en la historia de México fue elaborada por él y publicada en el periódico crítico y literario *El Iris* en 1826, donde Linati también era cofundador y editor. La obra titulada *La Tiranía* fue realizada mediante la técnica litográfica por el italiano, en ella se puede observar cómo personajes principales, en un primer plano, a un sacerdote conspirador, un diablo y un dictador mitad bufón y mitad animal, al fondo un grupo de ahorcados adornan el horizonte. La composición está inspirada en la *Alegoría del mal gobierno* de Ambrogio Lorenzetti, retomando algunos elementos de la iconografía popular de la Edad Media europea. El mensaje que se pretende transmitir es una crítica a la tiranía de los gobiernos centralistas y a los vicios autoritarios de la monarquía española.<sup>7</sup> Así, desde su primera aparición, la caricatura mexicana se colocó en el centro del combate de facciones, en contra del mal gobierno y siempre a favor de la libertad de imprenta.



**Ilustración 1.** “La Tiranía” en *El Iris*, 1826

Entre 1839 y 1844 la figura política más importante era Antonio López de Santa Anna quien había ocupado cuatro veces la silla presidencial durante breves lapsos de crisis. Tales acontecimientos se vieron retratados en la prensa, algunos haciendo dura crítica a su forma de gobernar, por lo que intentó controlarla intimidando o censurando a los

<sup>6</sup> Fernando Ayala Blanco, “La caricatura política en el Porfiriato” en *Estudios Políticos (México)*, no.21 (Septiembre-Diciembre, 2010): 64. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-16162010000300004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300004)

<sup>7</sup> Carla de la Luz Santana Luna, “La caricatura política en el México del siglo XIX” en *Universitarios Potosinos*, no.9 (Enero, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2007): 26. Disponible en <https://repositorioinstitucional.uaslp.mx/xmlui/handle/i/2643>



periodistas. Desde la desaparición de *El Iris*, la caricatura había sido muy esporádica entre los medios impresos, no fue sino hasta 1845 que apareció uno de los primeros periódicos de combate que dieron trabajo constante a los litógrafos caricaturistas, *El Gallo Pitagórico*. Ahí se publicaban las primeras caricaturas que denunciaban la hipocresía y la doble moral de la sociedad mexicana. Las ediciones de 1845 fueron ilustradas por los artistas Placido Blanco, Hesiquio Iriarte y Joaquín Heredia y Romero.

Siguiendo el modelo del *Gallo*, el editor Vicente García Torres, responsable del periódico *El Monitor Republicano*, fundó el periódico satírico *Don Simplicio* donde colaboraban Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez “El Nigromante”, seudónimo que usó por primera vez al firmar uno de los artículos de esta publicación, Manuel Payno y Vicente Segura. Se enfocó en la ridiculización de los militares con un espíritu liberal, aunque la figura de Santa Anna fue tratada de una manera más reservada. En su primer ejemplar se puede apreciar una caricatura firmada por Placido Blanco, donde se retrata a un militar de alto rango montando un burro en sentido contrario y tomando su cola como rienda mientras hace desfiguros debido a su alto estado de embriaguez.



**Ilustración 2.** *Don Simplicio*, 1845

Las publicaciones de combate no solo florecieron en la capital del país, en la ciudad de Mérida, Yucatán, se editaba *Don Bullebulle* en 1847. Gabriel Vicente Gahona, también conocido como “Picheta”, fue el ilustrador encargado de publicar una serie de caricaturas haciendo sátira sobre la vida social de Mérida, siendo uno de los pioneros del género en la



región.<sup>8</sup> Ese mismo año, nuevamente en la Ciudad de México, surgió *La Calavera* de la imprenta litográfica Navarro con Ignacio Díaz Triujeque como fundador. Su periodicidad era irregular, pues aparecía cada tres o cuatro días. Destacó por su crítica e ironía hacia la guerra de intervención estadounidense, misma que se encontraba en su máximo apogeo, a la vez que denunciaba los errores del gobierno de Santa Anna, los robos y el oportunismo político. Por obvias razones sus ilustradores permanecieron en el anonimato y la publicación fue clausurada en junio por “fomentar la discusión, incitar a la revolución, desprestigiar a los magistrados y burlarse de los defectos físicos de algunos funcionarios”.<sup>9</sup> Al fin de la guerra, al año siguiente, de la misma imprenta Navarro salió *El Máscara*, donde lamentaban en sus páginas la pérdida del territorio en el norte.

Tras el terrible desenlace de la guerra con los norteamericanos la caída de Santa Anna era inminente. La facción de los liberales se vio fortalecida y los periódicos se oponían a los ideales monarquistas del partido conservador. Las caricaturas políticas irían en aumento y apoyarían o criticarían al gobierno en turno, hasta ese momento la prensa era un instrumento de carácter liberal. Así en 1849 apareció el primer número del *Tío Nonilla* con Joaquín Giménez como redactor, ilustrador y director. Giménez firmaba las caricaturas con sus iniciales J.G.Z., estas criticaban al clero, a López de Santa Anna y Lucas Alamán. Años más tarde Manuel Murguía puso en circulación *La Pata de Cabra* en 1856 como otro diario que atacaba las ideas del partido conservador.

La situación política del país dio paso a un cambio en la forma de hacer caricaturas. El manejo del espacio tendió a simplificarse y se recurría ahora a una forma más esquemática de la representación de las figuras, usando símbolos y convenciones, creando así una forma de expresión directa y sencilla con un constante cuestionamiento de las relaciones sociales, utilizando la parodia y la alegoría. Los caricaturistas fueron adoptando la caricatura francesa como el modelo a seguir y los talleres litográficos, nacionales y extranjeros, proliferaron de manera importante. Como se ha mencionado, la mayoría de los artistas que desarrollaron la caricatura no llevaron una formación escolar dentro de la Academia de San Carlos. Melchor Chávez fue el único que estuvo inscrito un

---

<sup>8</sup> Fernando Ayala Blanco, “La caricatura política en el Porfiriato” en *Estudios Políticos (México)*, no.21 (Septiembre-Diciembre, 2010): 65. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-16162010000300004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300004)

<sup>9</sup> Esther Acevedo, *La caricatura en México y cómo se fue haciendo mexicana*, (formato en línea): 5. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [https://www.academia.edu/14220377/La\\_caricatura\\_en\\_M%C3%A9xico\\_y\\_c%C3%B3mo\\_se\\_fue\\_haciendo\\_Mexicana](https://www.academia.edu/14220377/La_caricatura_en_M%C3%A9xico_y_c%C3%B3mo_se_fue_haciendo_Mexicana)



año como alumno regular de la clase de grabado en la época.<sup>10</sup> Otros como Alejandro Casarín, Constantino Escalante y Melchor Álvarez, llegaron a mostrar parte de sus obras en las exposiciones bienales que efectuaba la Academia, como invitados ajenos a la institución. Evidentemente expusieron trabajos relacionados con la pintura pues la caricatura tenía prohibido el espacio y el reconocimiento del mundo de la Academia.

Otros caricaturistas, como José María Villasana, Jesús Alamilla, Santiago Hernández, Méndez, Palomo, Padilla, Moctezuma, Gaitán, Muhler, Cárdenas, Tenorio y Obregón se mantuvieron a raya de las disciplinas del sistema académico. Los periódicos en donde publicaban sus trabajos criticaban constantemente los exigentes sistemas de enseñanza en la Academia y se oponían a que la dirección de las diferentes áreas de la institución como la pintura, la escultura, el grabado y la arquitectura estuvieran en manos de extranjeros. Todo esto se sumaba a su ya tradicional crítica y sátira hacia los distintos grupos de poder. En términos generales los caricaturistas mantenían cierta distancia con la Academia mientras en esta última se fomentaba un arte que consolidara los valores tradicionales y respetara los lineamientos que dictaban los cánones estéticos a nivel internacional.

Inspirados en periódicos franceses e ingleses vanguardistas en el arte de la caricatura como *Charivari* o *Punch*, los artistas aumentaron la producción gráfica con características europeas: la delineación rápida, una mayor distorsión en las formas y la eliminación del ambiente, dejando solo un tenue fondo esbozado, eran los rasgos más distintivos de este estilo. El paisaje urbano sólo se aprovechó cuando los edificios tenían un significado importante en el contexto de la escena, dándole más importancia a la acción centrada en el reducido número de figuras que ocuparon un primer plano. Cuando se hacían cartones en interiores, estos se dividían en diversas escenas que completaban una anécdota.

Siguiendo estos lineamientos, en 1861, empezó a circular una de las mejores y más influyentes publicaciones satíricas de la prensa de combate en la época, *La Orquesta*. Durante casi trece años se opuso con gran sentido del humor al gobierno juarista, criticó al clero y en su momento sirvió como medio para rechazar tajantemente la intervención

---

<sup>10</sup> Esther Acevedo, *La caricatura en México y cómo se fue haciendo mexicana*, (formato en línea): 7. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [https://www.academia.edu/14220377/La\\_caricatura\\_en\\_M%C3%A9xico\\_y\\_c%C3%B3mo\\_se\\_fue\\_haciendo\\_Mexicana](https://www.academia.edu/14220377/La_caricatura_en_M%C3%A9xico_y_c%C3%B3mo_se_fue_haciendo_Mexicana)



francesa. Fundado por Carlos R. Casarín, tuvo a lo largo de su existencia una variedad de dueños además de contar entre sus páginas con algunas de las mejores caricaturas que los periódicos de oposición pudieron ofrecer. Entre sus principales caricaturistas encontramos a Santiago Hernández, Constantino Escalante, José María Villasana, Alejandro Casarín y Jesús T. Alamilla. En su primer número, fechado el primero de marzo de 1861, se puede observar una caricatura de Constantino Escalante.



**Ilustración 3.** *La Orquesta*, 1861

La escena nos presenta a Carlos Casarín y a Escalante sentados en un contrabajo mientras observan a un diablillo que se halla de pie sobre un tambor, este último sostiene en su mano izquierda una vela y con la otra levanta parte de una sábana que está colocada de forma improvisada haciendo de telón, el diablillo intenta alumbrar detrás de la sábana para que sus observadores puedan vislumbrar hacia el otro lado. Un grupo de diablillos en la parte superior de la imagen sostienen una placa donde se puede leer “Constitución de 57. Contribuciones. Garantías. Libertad de Imprenta”. Del lado izquierdo otro par más de criaturas del abismo, uno martilla un gran clavo a un árbol para así intentar sostener torpemente una esquina de la sábana. El otro, que es el único de los seres que viste con un traje, sosteniéndose de una cuerda atada al árbol y con un pincel en la mano pinta con grandes letras negras sobre la sábana lo siguiente: “La Orquesta. Tomo 1º. 1861”. En el piso, entre los protagonistas y el diablillo de la vela, se encuentran tiradas hojas de partituras, un violín y una trompeta. En la esquina inferior derecha un pequeño perro



orina un pedazo de papel donde se pueden leer los nombres del artista y el fundador del periódico. A partir de entonces las figuras de Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, Napoleón III, Maximiliano de Habsburgo y Porfirio Díaz serían las favoritas a satirizar por los artistas de este medio hasta 1873, año en que dejó de imprimirse.

Mientras tanto, hacia 1869, aparece *San Baltazar*, semanario de ideología liberal y defensor de la Constitución del 57. Tuvo como principal objetivo apoyar al general Díaz en la elección presidencial de 1876. El editor y redactor fue J. Briseño. Las caricaturas aparecen firmadas por “Púdico” o “Piquete”. Al año siguiente fue temporalmente suspendido por las autoridades, pero al poco tiempo regresó para atacar la reelección de Lerdo de Tejada. Del mismo modo hizo presencia ese año el semanario *El Padre Cobos* que criticó por igual a juaristas, lerdistas y porfiristas. J.R. Torres fue el editor, la dirección estuvo a cargo de Ireneo Paz y participaron como artistas de la caricatura Alejandro Casarín, Jesús T. Alamilla y Lira. En 1874 salió a la luz otra publicación de gran influencia, *El Ahuizote*. De alto tinte político y siguiendo la tradición de *La Orquesta* exigía respeto a las leyes constitucionales y se opuso abiertamente al gobierno de Lerdo. Nuevamente Alamilla y José María Villasana fungen como dibujantes. Tal parece que las primeras sátiras políticas en forma de historieta provienen de este periódico.<sup>11</sup>

En 1875 se publicó el bisemanario *La Carabina de Ambrosio*, que era editado por Fernando González para apoyar a la campaña reeleccionista de Lerdo, al mismo tiempo que criticaba al general Díaz. Su caricaturista firmaba como “Moctezuma”, pero por la técnica se piensa que el autor fue Delgado. Durante el régimen porfirista el periódico de sátira política con mayor relevancia fue *El Hijo del Ahuizote*, el cual llegó a manos de los ciudadanos en agosto de 1885. Santiago Hernández, Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carreón fueron sus principales colaboradores. La mayoría de sus caricaturas aparecen sin firmar o simplemente con nombres supuestos como “Fígaro”. Es probable que, por el estilo de los dibujos, Cabrera fuera “Fígaro”. En 1902 asumió la dirección editorial Ricardo Flores Magón. Este semanario combatió tenazmente al gobierno de Díaz, provocando así la constante persecución y encarcelamiento de todos sus colaboradores.

No obstante, *El Hijo del Ahuizote*, pese a ser uno de los diarios con caricaturas políticas más directos y firmes, tenía un público más popular que otras publicaciones. Sus

---

<sup>11</sup> Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo Nacional de Culturas Populares/Grijalbo, México, 1988): 70.



hirientes cartones y agresivos artículos ocasionaron que el gobierno desencadenara una cacería contra él. Sus ilustraciones sirvieron como un poderoso medio para aumentar la fuerza de los ideólogos de la Revolución. Sus páginas reflejaron la realidad de la política y jugó un importante papel de oposición que estaba al alcance de un gran número de habitantes analfabetas pues su lenguaje era sencillo, directo y de fácil comprensión. La resistencia de sus integrantes ante los constantes ataques de la autoridad es digna de reconocer ya que nunca dejaron de publicar, fue necesario destruir el taller donde se imprimía para lograr tal cometido. Tanto Cabrera como el resto de los caricaturistas fueron clientes frecuentes en la Cárcel de Belén, la cual tenía pésimas condiciones de salubridad dentro de sus instalaciones. Otros diarios importantes que se valieron de la caricatura como medio de lucha y expresión durante el porfiriato fueron *El Colmillo Público* y *El Ahuizote Jacobino* publicaciones que tuvieron su mejor momento en los primeros años del siglo XX.

### *Una caricatura mexicana*

Pese a la importante influencia europea que tuvo la caricatura a lo largo del siglo, los artistas mexicanos querían desarrollar una singularidad y encontrar un rasgo propio y distintivo frente a las obras de los extranjeros. Para lograr ese objetivo utilizaron formas simbólicas unidas a la tradición de la historia nacional. Se basaron en refranes, canciones y escenarios para construir un diálogo con todos sus lectores. El uso de cosas y prácticas mexicanas fue un recurso muy bien aprovechado por los caricaturistas y literatos para la construcción de una conciencia nacional a través de la prensa. Ellos fueron moldeando el tipo de sociedad que deseaban con cada publicación que salía de las imprentas. Literatos y periodistas como Vicente Riva Palacio, Manuel Payno, Ireneo Paz o Daniel Cabrera, además de colaborar y editar estas publicaciones, en algunas ocasiones ocupaban al mismo tiempo importantes puestos y cargos dentro de los diferentes gobiernos, es por ello que sabían mejor que nadie de que iban los proyectos liberales o conservadores y preparaban sus caricaturas y artículos basándose en ello.

Así pues, los caricaturistas fueron tomando aspectos de la geografía, la historia nacional, el uso de edificios emblemáticos, el empleo de refranes y dichos de la época, los ritmos populares y las historias de la religión y el pasado prehispánico para incorporarlas a sus cartones y dar una personalidad única a las ilustraciones. Un ejemplo de lo anterior



lo podemos encontrar en varias caricaturas de Escalante publicadas en diferentes números de *La Orquesta*, Esther Acevedo lo describe de la siguiente manera:

Escalante publicó una significativa caricatura en relación con la batalla del 5 de mayo. Lorencez, sorprendido, no se explica porque los zuavos se han detenido y no pueden regresar. Los soldados imploran ayuda que no reciben. Ellos se encuentran atorados con las espigas de los magueyes, obstáculos con que los franceses no contaban. Los franceses en realidad nunca pensaron que podrían ser detenidos por el ejército mexicano, al que habían subvalorado. Los magueyes existían en el campo de batalla, pues hay diversos cuadros de la época los cuales describen como los zuavos se atoraron con ellos. El maguey representa al mexicano, asentado en su lugar de origen, quien sin agredir se defiende a su manera de los invasores, los cuales corren sorprendidos sin entender de donde proviene la fuerza del enemigo. La caricatura resulta de una gran eficacia plástica al combinar el frustrado movimiento de los tres zuavos con la quietud de los magueyes.<sup>12</sup>



**Ilustración 4.** “El 5 de mayo” en *La Orquesta*, 1862

Tal como en el ejemplo anterior donde se hace uso de la geografía y el paisaje de los alrededores de la ciudad de Puebla como sello mexicano, Escalante se vale ahora del refrán popular “Entró por lana y salió trasquilado” para ilustrar como el presidente Juárez decidió aumentar los impuestos para evitar el caos financiero de la administración durante la Guerra de Reforma:

<sup>12</sup> Esther Acevedo, *La caricatura en México y cómo se fue haciendo mexicana*, (formato en línea): 10. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [https://www.academia.edu/14220377/La\\_caricatura\\_en\\_M%C3%A9xico\\_y\\_c%C3%B3mo\\_se\\_fue\\_haciendo\\_Mexicana](https://www.academia.edu/14220377/La_caricatura_en_M%C3%A9xico_y_c%C3%B3mo_se_fue_haciendo_Mexicana)



Tal situación la visualizamos en la caricatura del 8 de mayo de 1861, donde se lee a pie de página: Juárez sostiene al contribuyente de los pelos, mientras Guillermo Prieto, con las tijeras de las contribuciones, procede a cortarle el pelo. Escalante muestra en segundo plano, ya tonsurado para indicar que de la misma manera que se ha “pelado” a la Iglesia se “pelará” a la población civil. Atrás se halla un personaje de la comitiva quien se burla de otro contribuyente que ya ha sido pelado. La analogía de la que se vale Escalante es clara. El pelo asociado con el trasquilarse de un borrego es fácilmente comprensible. (...) De una manera sutil, Escalante nos deja ver cómo los personajes que se encuentran detrás de la administración de Juárez se aprovechan del dinero recabado por concepto de contribuciones que en este caso era el impuesto al tabaco.<sup>13</sup>



*El Supremo Gobierno, después de rapar a la Iglesia hasta las pestañas, sin fruto alguno, pasa a ejercitarse con la pobre cabellera del pueblo.*

**Ilustración 5.** “El Supremo Gobierno después de rapar a la iglesia hasta las pestañas, sin fruto alguno, pasa a ejercitarse con la pobre cabellera del pueblo” en *La Orquesta*, 1861

A la par de todos estos símbolos, escenarios, elementos del folclor y la cultura nacional, los caricaturistas desarrollaron una serie de arquetipos fundamentales en su particular oficio de burlarse de la política o la sociedad. De tal forma, la caricatura mexicana cuenta con algunos arquetipos muy característicos de su estilo que se usaron a lo largo del siglo XIX, e incluso hasta el día de hoy, como instrumentos de propaganda y sátira política. Así, durante la primera mitad del siglo XIX nacieron arquetipos de la iconografía política mexicana como los “cangrejos”, los políticos “pancistas”, los “gatos” y los “equilibristas”. Los “cangrejos” eran la representación de aquellos que, como los

<sup>13</sup> Esther Acevedo, *La caricatura en México y cómo se fue haciendo mexicana*, (formato en línea): 16. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [https://www.academia.edu/14220377/La\\_caricatura\\_en\\_M%C3%A9xico\\_y\\_c%C3%B3mo\\_se\\_fue\\_haciendo\\_Mexicana](https://www.academia.edu/14220377/La_caricatura_en_M%C3%A9xico_y_c%C3%B3mo_se_fue_haciendo_Mexicana)



crustáceos, solo sabían caminar hacia el sentido contrario, desde el punto de vista liberal claramente se hacía alusión al partido conservador que quería regresar al antiguo régimen. Los políticos “pancistas” eran los oportunistas que debían ocuparse del bien público, pero sólo se preocupaban de su panza. Los “gatos” hacían referencia al popular dicho “hay gato encerrado” para ilustrar un enredo político. De manera similar los “equilibristas” eran los políticos que hacían cambios de postura según el desarrollo de la situación política, las caricaturas de Santa Anna, en ocasiones presidente bajo la bandera liberal y otras como un acérrimo conservador, son un claro ejemplo.<sup>14</sup>

Fue así como realmente los artistas gráficos de la caricatura pudieron desarrollar un estilo propio, que se relacionaba directamente con su identidad mexicana. Habían logrado adaptar los estilos europeos y agregaron el sello mexicano mediante elementos que el pueblo y las clases marginales, su público más numeroso, pudieran comprender. Con lenguaje sencillo, mensajes claros y trazos precisos, la caricatura representó a lo largo del siglo un arte de vanguardia.

### *A manera de conclusión*

El género de la caricatura y la estampa popular revolucionaron la forma de comunicar, enseñar y retratar al México decimonónico. La llegada de la litografía al país expandió en gran medida los alcances no solo de los periódicos sino también de los libros de todas las disciplinas existentes trayendo con ellos una nueva ola de cultura y educación para una parte de la población. Liberales y conservadores deben sus ideales en gran medida a la lectura de estas obras. La prensa a lo largo de esa turbulenta época logró su permanencia gracias al atractivo y facilidad con que se leían las estampas y caricaturas y las clases populares encontraron en los cartones una forma sencilla, pero clara, de informarse sobre el día a día en un país invadido por la incertidumbre, la guerra y las necesidades.

¿Fueron los artistas de la estampa y los caricaturistas vitales en la historia de México? Evidentemente sí. Litógrafos, grabadores y “moneros” fungieron un papel fundamental en la formación de la nación mexicana ya que todo giraba alrededor de sus obras que, semana tras semana, circulaban por las calles ilustrando alguna hoja, volante o publicación. Mediante su carácter didáctico e ideológico relataron otra historia paralela a

---

<sup>14</sup> Alejandro de la Torre Hernández, “El Bestiario del Empiorador. Notas sobre la caricatura republicana durante la intervención del Segundo Imperio” en *Historia Mexicana*, Vol. 65, No.2 (Octubre-Diciembre, 2015): 689-718. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/hm/v65n2/2448-6531-hm-65-02-00689.pdf>



la que se escribía con la promulgación de constituciones, leyes, reformas y planes. De manera satírica e irónica reflejaban el diario vivir de miles de personas a la vez que dotaron de una identidad al pueblo amalgamando costumbres, tradiciones, lugares y personajes, creando un estilo particular y muy característico frente a las obras de artistas en otras partes del mundo.

Pese a que no todos llevaron una educación adecuada, eso no les quita el mérito de estar a la altura y ser considerados como cualquier otro artista, pues ejecutaron e innovaron en el campo de la gráfica de manera magistral en un lugar y momento donde no se había hecho nunca y usando una técnica y método relativamente nuevo y desconocido en el mundo del arte. Sean sus obras protegidas y resguardadas hasta que el tiempo o la mano del hombre lo permitan, pues son un testimonio historiográfico del contexto y la situación social-política de la época en que se cimentó nuestro país.

## **Referencias**

### **Bibliográficas**

Acevedo, Esther, *La caricatura en México y cómo se fue haciendo mexicana*, (formato en línea). Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [https://www.academia.edu/14220377/La\\_caricatura\\_en\\_M%C3%A9xico\\_y\\_c%C3%B3mo\\_se\\_fue\\_haciendo\\_Mexicana](https://www.academia.edu/14220377/La_caricatura_en_M%C3%A9xico_y_c%C3%B3mo_se_fue_haciendo_Mexicana)

Barbosa Sánchez, Alma, *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*, (libro electrónico). Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos\\_rpi/dea\\_35147\\_773\\_511\\_11\\_1\\_LIBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf](http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos_rpi/dea_35147_773_511_11_1_LIBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf)

### **Artículos de revistas académicas**

Aguilar Ochoa, Arturo, “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 90, México, 2007, 65-100. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v29n90/v29n90a3.pdf>

Ayala Blanco, Fernando, “La caricatura política en el Porfiriato” en *Estudios Políticos (México)*, no.21 (Septiembre-Diciembre, 2010): 64. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-16162010000300004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300004)

De la Torre Hernández, Alejandro, “El Bestiario del *Empiorador*. Notas sobre la caricatura republicana durante la intervención del Segundo Imperio” en *Historia Mexicana*, Vol. 65, No.2 (Octubre-Diciembre, 2015): 689-718. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/hm/v65n2/2448-6531-hm-65-02-00689.pdf>



Santana Luna, Carla de la Luz, “La caricatura política en el México del siglo XIX” en *Universitarios Potosinos*, no.9 (Enero, 2007): 24. Disponible en <https://repositorioinstitucional.uaslp.mx/xmlui/handle/i/2643>

### *Sitios web*

RAE, Diccionario de la Real Academia Española, RAE, Vigésimotercera edición, Madrid, 2014. Consultado el 8 de diciembre de 2020. Disponible en <https://dle.rae.es/caricatura?m=form>

### *Ilustraciones hemerográficas*

1 Claudio Linati

1826

“La Tiranía”

Litografía

En *El Iris*

2 Plácido Blanco

1845

Litografía

En *Don Simplicio*

3 Constantino Escalante

1 de marzo de 1861

“La Orquesta”

Litografía

En *La Orquesta*

4 Constantino Escalante

21 de mayo de 1862

“El 5 de mayo”

Litografía

En *La Orquesta*

5 Constantino Escalante

8 de mayo de 1861

“El Supremo Gobierno después de rapar a la iglesia hasta las pestañas, sin fruto alguno, pasa a ejercitarse con la pobre cabellera del pueblo”

Litografía

En *La Orquesta*

## **El origen de la extrema derecha y sus consecuencias en el contexto brasileño actual**

*The origin of the extreme right and its consequences in the current Brazilian context*

Letícia Vasconcelos Rodrigues  
Maria Clara Lima Correia

*Graduada de la Universidad Estadual do Piauí*  
*leticia-rodrigues30@outlook.com*  
*Graduada de la Universidad Estadual do Piauí*  
*[mariaclaracorreia121@gmail.com](mailto:mariaclaracorreia121@gmail.com)*

**RESUMEN:** Este artículo tiene como objetivo discutir cómo la extrema derecha ha logrado un lugar destacado en la política brasileña actual y cómo esta ideología está siendo absorbida por los simpatizantes de la derecha desde mediados del siglo XX, especialmente con el golpe cívico-militar de 1964 en Brasil. De esta forma, se discutirá la forma en que surgieron las ideologías de “izquierda” y “derecha” en Europa, y cómo las ideas de extrema derecha se fueron popularizando en el contexto global y brasileño, señalando también cómo ganó más fuerza con la candidatura del presidente actual, Jair Messias Bolsonaro, quien construyó su popularidad sobre la base de la xenofobia, el racismo, la homofobia y otros fanatismos que son pilares del extremismo de derecha.

**PALABRAS CLAVE:** Origen; extrema derecha; Brasil.

---

**ABSTRACT:** This work aims to discuss how the extreme right has achieved a prominent place in Brazilian politics today and how this ideology is being absorbed by right wing sympathizers since the mid-twentieth century, especially with the 1964 civil military coup in Brazil. In this way, it will be discussed how the “Left” and “Right” ideologies emerged in Europe, and how far-right ideas were becoming popular in the global and Brazilian context, also pointing out how it gained more strength with the candidacy of the current president. Jair Messias Bolsonaro who built his popularity based on xenophobia, racism, homophobia and other bigotry that are pillars of right-wing extremism.

**KEYWORDS:** Origin; far right; Brazil.



En el contexto actual es claro que las ideologías son una de las principales formas de gobernar la política de cada país, sobre todo cuando los gobernantes o candidatos utilizan discursos ligados a ellas para tratar de convencer a la población de que ese es el lado correcto. Estas ideologías, las de izquierda y las de derecha, han formado opiniones y han logrado que los políticos lleguen al poder permitiéndoles cometer actos de barbarie. En ese sentido, la derecha, cuando se convierte en extremismo, forma el fascismo y el nazismo que culminan la muerte de millones de personas, además de lograr manipular a gran parte de la población.

En un primer análisis es necesario contextualizar cómo surgieron las ideologías de izquierda y derecha en el mundo. Los historiadores afirman que estos términos “derecha” e “izquierda” fueron creados en la época de la Revolución Francesa en 1789 con el imperio de Napoleón Bonaparte, cuando los miembros de la Asamblea Constituyente se dividieron en quienes estaban a favor del rey, a la derecha del presidente y los simpatizantes de una revolución, a la izquierda. Es decir, a partir de entonces estos términos se usaron para referirse a los bandos opuestos y lo largo de los siglos, su significado fue se ha ido desarrollando cada vez más, como en el XIX en Francia, cuando lo que dividía a derecha e izquierda eran los partidos de la monarquía y los partidarios de la república. Es sólo en el siglo XX que estos dos términos se utilizaron para describir las creencias políticas de los ciudadanos que reemplazarían las expresiones "conservadores" y "republicanos".

Desde la misma perspectiva, el desarrollo de un ser social propició el surgimiento de una conciencia de clase que se inmiscuiría en estos campos ideológicos. A partir de allí se constituye una clase obrera como protagonista política que se vincula con la perspectiva de clase revolucionaria de Karl Marx, ya que asociaba los contenidos de izquierda con la defensa de los trabajadores. Con esto hubo un crecimiento de las ideas reformistas a fines del siglo XIX junto con la Revolución Rusa a principios del siglo XX, en 1917, molestó a los burgueses pertenecientes a la derecha.

Clases medias -pequeños comerciantes, pequeños fabricantes, artesanos, campesinos- luchan contra la burguesía porque compromete su existencia como clase media. Por lo tanto, no son revolucionarios, sino conservadores; aún más reaccionarios, ya que buscan hacer retroceder la rueda de la historia.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Karl Marx y Friedrich Engels, Parte I: Burguesía y Proletariado, *Manifiesto del Partido Comunista*. (Alemania, 1848).



En el siglo XX se produjo una consolidación de la hegemonía burguesa que amplió el espacio político en el que se dirigían la izquierda y la derecha, como las experiencias del nazi-fascismo, el contexto de la geopolítica mundial durante y después de la Segunda Guerra Mundial, la disputa entre los bloques capitalistas y socialistas. En este sentido, estos factores terminaron determinando los campos ideológicos de izquierda y derecha de manera diferente en cada país.

La derecha fue desarrollándose cada vez más y encajándose en los gobiernos autoritarios surgidos en el siglo XX como el fascismo, régimen adoptado por Benito Mussolini en Italia, Francisco Franco en España y Salazar en Portugal. Además, el nazismo surgió en el gobierno de Adolf Hitler en Alemania, que fue considerado el más bárbaro y cruel. Todos estos regímenes autoritarios tuvieron como principales características el nacionalismo exacerbado, primando una raza sobre las demás y teniendo siempre como figura principal a un dictador que utilizaba su discurso para convencer y manipular a la población.

Hannah Arendt, filósofa alemana que fue testigo de la Segunda Guerra Mundial, escribió el libro *“Los orígenes del totalitarismo”* en el que explica cómo funciona el totalitarismo y cómo se concreta bajo la población. Básicamente, la autora afirma que la sociedad se divide entre los Ralé, personas consideradas como “refugiados de la sociedad capitalista”, que no se identificaron en el sistema político y se convirtieron en un subproducto de la burguesía; y las Masas conformadas. Por personas desacreditadas por la política, aislados y neutrales en el contexto en el que viven. Frente a esto surgirá el totalitarismo cuando los líderes de la mafia se conviertan en el motor de la masa, manipulando con los discursos, anuncios y también con la creación de campos de concentración que, para la plebe, eran como el espejo de la sociedad que querían. Relacionados con la extrema derecha, estos gobiernos totalitarios que formaron el nazismo y el fascismo también tuvieron otras facetas que incluyen el neofascismo, el neonazismo, la supremacía blanca y otras ideologías que tienen aspectos xenófobos, ultranacionalistas, reaccionarios y racistas. Un ejemplo fueron los miembros del Klu Klux Klan (KKK) en los Estados Unidos y los Camisas Negras del Partido Nacional Nazi en Alemania.

Actualmente es claro que los partidos de extrema derecha han ido creciendo en el mundo. En algunos países de Europa la presencia de esta ideología no está muy presente



en el escenario político, pero en otros la presencia de partidos explícitamente racistas, xenófobos o semi-fascistas es bastante significativa. Michael Löwy, sociólogo y autor del artículo *“El conservadurismo y la extrema derecha en Europa y Brasil”*, afirma que la influencia de la extrema derecha es mucho mayor que el propio electorado, ya que sus ideas han contaminado también a la “derecha clásica”, e incluso parte de la izquierda social neoliberal. Esta extrema derecha actual está en partidos abiertamente neonazis, como Amanecer Dorado en Grecia y el partido suizo UDC (Unión Democrática del Centro), donde hay ideas de un nacionalismo machista, además de racismo y odio a los inmigrantes Romanís e musulmanes. Además, están a favor de medidas autoritarias que demuestran prejuicios contra los inmigrantes, como el aumento de la represión policial y la reintroducción de la pena de muerte en el país.

En Brasil no sería diferente. Vemos el surgimiento y crecimiento de la nueva extrema derecha con características similares al extremismo que se encuentra en Europa, pero con algunas disparidades expuestas aquí. Las similitudes entre la extrema derecha francesa y brasileña consisten en ideología represiva, intolerancia hacia las minorías sexuales y alineamiento con la religión, especialmente el cristianismo. En este sentido, es interesante observar, por ejemplo, hechos históricos ocurridos en el siglo XX en Brasil que se asemejan a los ideales de una extrema derecha y también con un sesgo fascista. Un ejemplo muy explícito de esto fue el comienzo del Estado Novo en la década de 1930, una dictadura disfrazada de “revolución” donde el entonces presidente Getúlio Vargas era un dictador que, a través de su gobierno populista, logró maquillar el autoritarismo y el fascismo para la población que no podía ver el daño que estas ideologías traen tanto en el ámbito social y cultural como político. El llamado “Estado Nuevo” significó para los políticos de la época una ruptura con la “República Vieja” (1889-1930) a la que se consideraba una república débil, liberal y oligárquica de la que todos querían distanciarse. Sin embargo, los 15 años que duró el Estado Novo en Brasil solo reforzarían la idea de una política con ideales autoritarios y fascistas, teniendo en cuenta que Getúlio Vargas era un admirador del nazismo, ideología que estaba vigente en la misma época en Alemania por el dictador Adolf Hitler, lo que demuestra el surgimiento de estas ideologías fascistas en Brasil durante la Era Vargas.

La atención de la élite se vuelve hacia la búsqueda de legitimidad y la construcción de bases políticas, a través de la articulación de esfuerzos ideológicos y organizativos, visando la construcción de un pacto político entre el Estado y la sociedad, encarnando las figuras del presidente y del pueblo brasileño. Se trata precisamente de enfatizar la lógica



de este pacto, así como sus consecuencias para la historia política del país, una represión más abierta y luego una articulación entre inversiones de movilización y control social.<sup>2</sup>

La Dictadura Militar duró 21 años (1964 a 1985) y fue moldeada por el conservadurismo militar y elitista de ese período, especialmente en lo que se refiere a la censura y la represión.

El gobierno militar se apropia y modifica los procesos de censura derivados del Estado Novo, hasta que, en enero de 1970, edita el Decreto-Ley 1077, que oficialmente permite la censura previa, visando evitar contenidos que atenten contra la moral y las buenas costumbres. Teniendo como antecesor al Departamento de Prensa y Propaganda (DIP), creado en 1939, la División de Censura de Espectáculos Públicos (DCDP) era el organismo oficial que ejercía la censura previa de los contenidos destinados a ser transmitidos en cine, televisión, radio, teatro, libros. y revistas.<sup>3</sup>

Por otro lado, las disparidades entre el modelo europeo y el actual del mundo y del Brasil, incluyen el ardiente llamamiento a la intervención militar, considerado el único medio para resolver las crisis en su lugar de efervescencia, junto con las prácticas racistas comunes en Occidente, pero no ejercida explícitamente en Brasilia debido al gran mestizaje existente en pueblos de origen indígena, africano, portugués, holandés, entre otros), el cual dificultaría la proeza de ganar seguidores o votantes.

Además, el discurso también se enfoca en combatir la corrupción, lidiar con la malversación de dinero público, las oligarquías nacionales y las inversiones, para lograr un golpe militar. Minería de pasiones movilizadoras: ser de crisis catastrófica, primacía y victimización del grupo considerado superior, legitimación de toda acción de exterminio del enemigo o disidente y derecho del grupo dirigente representado por un líder, señalado como el escalón más alto, que se ubica en la cúspide de la pirámide como ejemplo a seguir y a escuchar; la representatividad del hombre, proveedor de la familia, titular del deber de protección, sustento y educación familiar, además de un modelo de moral, buenas costumbres y familias que valoran los valores religiosos, como bien resume el siguiente extracto del artículo “La extrema derecha hoy”:

---

<sup>2</sup> Samantha Viz Quadrat y Denise Rollemberg, *La construcción social de los regímenes autoritarios*. (Rio de Janeiro: Editorial Civilização Brasileira, 2010).

<sup>3</sup> Rafael Greenhalgh y Carlos Henrique Juvencio da Silva, *Revista do Homem (Playboy) y la censura previa en la dictadura militar (1975-1976): entre la moral, las buenas costumbres y el hombre contemporáneo*. Río de Janeiro, vol .22, no. 46. (2021): 207-227.



El material con el que tuvimos contacto en este breve recorrido sobre los matices de la extrema derecha en el contexto contemporáneo revela que los valores, principios y concepciones del hombre y de la sociedad defendidos por los grupos que integran este campo ideológico utilizan hoy el principio de la trascendencia (irracional y sagrado) para justificar sus discursos y prácticas frente a condiciones de profundas desigualdades, insatisfacción, miedo e inseguridad.<sup>4</sup>

Desde el mismo punto de vista se destaca la creencia en el capitalismo como progreso, configurando el enriquecimiento de la población con la desigualdad como factor determinante y natural consecuente de la reproducción del orden del capital, por lo tanto, haciéndolo necesario para el manejo de la economía. De esta forma, el capitalismo, acompañado de la legitimación de la violencia policial, entendida como expresión de un sistema de relaciones de estructuración de la violencia y el orden público, fundamentado en una jerarquización y un autoritarismo (marca principal de la nueva extrema derecha) que reafirman los privilegios de las clases más ricas. Por lo tanto, observamos la oposición creada entre los extremistas, ordenados, demócratas, patriotas versus los radicales, comunistas, alborotadores, antinacionalistas y solemnes en cuanto a la lucha de clases, que oponen a la sociedad.

Además, el nacionalismo exacerbado, la homofobia (conceptos conservadores e instrumentos de tortura similares a los que existen en los gobiernos fascistas) muestran aún más que el Brasil del siglo XX, aunque no era tan violento como Europa, se inspiró en actos fascistas para dictar las reglas y castigar a los que no obedecen. En ese sentido, sólo terminó en 1985 con el fin de la dictadura militar y también con una nueva Constitución brasileña, que a partir de entonces prohibiría la tortura independientemente del delito que haya cometido el individuo.

Artículo 5 - Todos son iguales ante la ley, sin distinción de ninguna naturaleza, garantizándose a los brasileños y a los extranjeros residentes en el país la inviolabilidad del derecho a la vida, a la libertad, a la igualdad, a la seguridad ya la propiedad, en los siguientes términos:

I - el hombre y la mujer son iguales en derechos y obligaciones, en los términos de esta Constitución;

II - nadie estará obligado a hacer o dejar de hacer nada sino en virtud de la ley;

III - nadie será sometido a torturas o tratos inhumanos o degradantes;

---

<sup>4</sup> Adriana Brito da Silva; Cristina María Brites; Eliane de Cassia Rosa Oliveira y Giovanna Teixeira Borri. *La extrema derecha hoy*. Serv. Social Soc, no.119 [en línea]. (2014):407-445.



IV - la expresión del pensamiento es libre, estando prohibido el anonimato.<sup>5</sup>

Según el autor Argus Romero Abreu de Morais, los primeros signos de acción de la nueva extrema derecha en Brasil se ven en las manifestaciones de estudiantes y trabajadores en 2013, culminadas con el aumento de las tarifas del transporte público en São Paulo. La frecuencia y proporción que tomó la reacción de la población mostró descontento con las acciones del gobierno federal, el aumento de precios se convirtió en un tema frecuente en las redes sociales. Desde entonces hemos visto manifestaciones constantes, caracterizadas por la tranquilidad, mítines concertados por internet, banderas nacionales, camisetas verdes y amarillas, cacerolas; hechas cuando se hacían pronunciamientos en la red nacional del gobierno de turno. Un movimiento que mostró descontento ante la mala administración en boga del gobierno de la presidenta Dilma Rousseff.

Además, es posible observar que, con el avance de la tecnología y el surgimiento de las redes sociales, muchas personas comenzaron a utilizar perfiles falsos para destilar odio contra quienes piensan diferente y afirman estar expresando únicamente su opinión, factor que ha de convertirse en un derecho ciudadano en el artículo V de la Constitución Federal de 1988. De esta manera, en la actualidad, cada vez es más fácil para los extremistas de derecha esconderse detrás de cuentas falsas en las redes sociales y desahogar su odio contra los negros, las mujeres, las personas de la comunidad LGBTQIA+ y otras minorías que no son parte de lo que predicán.

De esta forma podemos ver, aliado al descontento de la población brasileña hacia el gobierno, un crecimiento de representantes de la nueva extrema derecha presentes en la Cámara de Diputados, Senado y en medio de la población que comienzan a expresarse utilizando eficazmente las redes sociales como Instagram, Twitter y Facebook. En estos medios podemos observar opiniones construidos con el objetivo de presentar y disuadir esta forma de pensar. Las redes sociales se destacan en la organización de ideas y en la oposición a las agendas de izquierda, caracterizándose por ser una técnica íntima, permitiendo el contacto directo entre el representante y su audiencia. Generalmente, como ya se dijo, la extrema derecha hoy en día ensalza a una figura específica, haciéndola el modelo a seguir, el ejemplo que inspira y transmite el pensamiento de la nueva ola. La imagen de líder descrita arriba resulta pertenecer al exdiputado federal Jair Messias Bolsonaro, quien, como dice Agnus Morais, inicia su campaña electoral para Presidente

---

<sup>5</sup>*Constitución de la República Federativa de Brasil de 1988*. (Brasilia, DF). Consultado el: 28 de septiembre. de 2021. Disponible en: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm).



de la República en 2016, surgiendo de declaraciones polémicas, entrevistas llamativas y exceso de actividad en redes sociales, en las que el actual mandatario solía postear sobre su día a día, la vida de su familia, siendo con capacidad de mostrarse cercano a sus seguidores y futuros votantes.

La imagen que se establece para quienes lo siguen es que puede enviar o etiquetar al presidente en un post, por ejemplo, y este será respondido. Así da la impresión de que el político está al alcance del votante, pudiendo escuchar sus ideas. Es una estrategia de marketing y conquista que funciona muy bien. Y hablando de su electorado, hablemos un poco de quienes componían este grupo: masculino, blanco, cristiano, residente en la región Sureste, entre 25 y 59 años de edad, con estudios secundarios y superiores completos, ingresos entre 2 y 5 salarios mínimos mensuales.

Desde el mismo punto de vista, en el siglo XXI todavía hay términos que pueden usarse para referirse a partidos de extrema derecha y que también pueden encajar en el momento actual que vive Brasil, especialmente cuando la principal figura política de Brasil, el presidente Jair Bolsonaro, cumple con estas ideas extremistas. El término “populismo”, que ya se ha utilizado para referirse a gobiernos anteriores que existieron en Brasil, como los gobiernos de los presidentes Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek y Jânio Quadros, también es importante para analizar el contexto actual, porque así fue como presidente que fue electo en 2018, logró tomar fuerza y, en consecuencia, ganar las elecciones.

El ademarismo, a mediados de la década de 1950, y el janismo, hacia fines de la misma década, actualizarían cuestiones que el getulismo ya había esbozado desde la década de 1940, imponiendo a las ciencias sociales brasileñas un campo de reflexión a la vez más significativo e igualmente compartido por otras Comunidades intelectuales latinoamericanas. Se puede decir, por lo tanto, que la cuestión del populismo ya no saldría del horizonte de las formulaciones de este campo de estudio, lo que permite comprender por qué los científicos sociales de São Paulo fueron particularmente sensibles al análisis de este fenómeno político, que se manifestó de manera expresiva en momentos de competencia electoral en el estado y en la capital.<sup>6</sup>

Sin embargo, muchos historiadores critican el uso de este término para explicar los fenómenos políticos brasileños. Un ejemplo de ello es el hecho de que antes considerables

---

<sup>6</sup> Ángela de Castro Gomes. *Populismo y ciencias sociales en Brasil: apuntes sobre la trayectoria de un concepto*. Río de Janeiro, vol. 1, no. 2. (1996): 31-58.



políticos afirmaban que la población era manipulada por los discursos de los líderes carismáticos, sin embargo, después de muchos estudios, se confirmó que las masas necesitaban un líder y alguien que satisficiera sus demandas, que se reflejara en sí mismas, como sucedió con la victoria de Jair Bolsonaro. En ese sentido, se nota que su electorado ya tiene una base conservadora y llena de prejuicios, pero se fue guardando su intolerancia, hasta que llegó alguien que, además de ocupar la máxima posición de poder en un país, podía expresar sus sentimientos con gran libertad, en discursos de odio contra las minorías, acompañados de maldiciones en sus campañas. Además, el entonces candidato a presidente, en el momento en que ganaba notoriedad, solía enfatizar que estaba a favor de Dios y de la familia conservadora, olvidando que Brasil es un estado laico y que, en el siglo XXI, hay varios tipos de familia, sólo la que Jair Bolsonaro dice estar a favor. De esta manera, logró influir en gran parte de la población que escondía su conservadurismo para que pudieran mostrarlo al resto de la sociedad sin tener miedo, ya que tendrían un líder como ejemplo y consuelo.

Estas particularidades están directamente relacionadas con el razonamiento utilizado por la extrema derecha, dejando claro que su gobierno estaría dirigido precisamente a este grupo, priorizándolos en la jerarquía de un país diversificado y sumamente plural. Por lo tanto, podemos concluir que una nación en crisis, experimentando problemas de inflación e insatisfacción de la población, se convierte en un blanco fácil para los grupos extremistas, la propagación de sus ideas de exclusión y segregación dentro de una sociedad. En el prefacio de George Orwell, a una de sus novelas más conocidas y admiradas, *Rebelión en la granja*, el autor resume bien los riesgos de un régimen totalitario: “Esta gente no ve que cuando se aprueban los métodos totalitarios, puede haber un tiempo en que dejarán de ser utilizados a favor para volverse contra el individuo”.



## Referencias bibliográficas

- Alves, María Helena Moreira. *Estado y oposición en Brasil (1964-1984)*. 4ª edición. Petrópolis: Voces, 1989.
- Brasil. *Constitución de la República Federativa de Brasil de 1988*. Brasilia, DF. Consultado el: 28 de septiembre de 2021. Disponible en: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm).
- Carneiro, María Luisa Tucci. *Minorías silenciadas – Historia de la censura en Brasil*. São Paulo: Edusp, Prensa Oficial, Fapesp, 2002.
- Chagas, Carlos. *La dictadura militar y la larga noche de los generales (1970-1985)*. Río de Janeiro: Editora Record, 2015.
- Ferreira, Jorge. Gomes, Ángela de Castro. *1964*. Río de Janeiro: Editorial Afiliada, 2014.
- Fico, Carlos. *Cómo actuaron: La clandestinidad de la dictadura militar: espionaje y policía política*. Río de Janeiro: Récord, 2001.
- Gomes, Ángela de Castro. *Populismo y ciencias sociales en Brasil: apuntes sobre la trayectoria de un concepto*. Río de Janeiro, vol. 1, no. 2, 1996.
- Greenhalgh, Rafael. Silva, Carlos Henrique Juvencio da. *Revista do Homem (Playboy) y la censura previa en la dictadura militar (1975-1976): entre la moral, las buenas costumbres y el hombre contemporáneo*. Río de Janeiro, vol. 22, no. 46, 2021.
- Goncalves, Leandro Pereira. Neto, Odilón Caldeira. *Fascismo en camisas verdes*. Río de Janeiro: FGV Editora, 2020.
- Lowy, Michael. *Conservadurismo y extrema derecha en Europa y Brasil*. Serv. Soc. São Paulo: 15.
- Machado, Rosana Pinheiro. *Mañana será más grande*. São Paulo: Editora Planeta, 2019.
- Morais, Argus Romero Abreu de. *El discurso político de la extrema derecha Brasileño en la actualidad*. Cuadernos Lengua y Sociedad, 2019.
- Orwell, Jorge. *La granja de animales: el cuento de hadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Orwell, Jorge. *1984*. São Paulo: empresa de letras, 2020.
- Pires, Felipe Augusto Mariano. *Hannah Arendt y el totalitarismo como forma de gobierno apoyado por la chusma y las masas*. Macapá, 2020.
- Quadrat, Samantha Viz. Rollemberg, Denise. *La construcción social de los regímenes autoritarios*. Rio de Janeiro: Editorial Civilização Brasileira, 2010.
- Schwartz, Lilia Moritz y Starling, Heloisa Murgel. *Brasil: una bibliografía*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Silva, Adriana Brito da; Brites, Cristina María; Oliverira, Eliane de Cassia Rosa y Borri, Giovanna Teixeira. *La extrema derecha hoy*. Serv. Social Soc. [en línea]. 2014.  
Sousa, Jesse. *La élite del retraso*. São Paulo: Editora LeYa, 2017.

## **El origen de la iluminación eléctrica y el cinematógrafo en los teatros y salones de Puebla, de 1888 al Centenario de 1921**

The origin of electric lighting and the cinematograph in the theaters and halls of Puebla, from 1888 to the Centenary of 1921

José Edgar Pérez Muñoz

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México*

*Egresado de la Lic. En Historia*

*eddyperetz.m95@gmail.com*

**RESUMEN:** Este artículo se propuso analizar la forma en que la iluminación eléctrica y el cinematógrafo se introdujeron en los teatros de Puebla entre 1888 y 1921. La finalidad fue conocer este proceso de invasión de la tecnología en dichos espacios y sus repercusiones en las diversiones burguesas. A través de la publicidad en la prensa y abordando la problemática desde la historia de la vida cotidiana fue posible descubrir los cambios en los ritmos urbanos y a su vez en los hábitos que los conforman. Esta tecnología llegó al espacio urbano, sin embargo, los teatros no se han tomado en cuenta en los estudios sobre electrificación.

**PALABRAS CLAVE:** Teatros y salones; iluminación eléctrica; cinematógrafo; Puebla.

---

**ABSTRACT:** This article analyzed the way in which electric lighting and the cinematograph were introduced in the theaters of Puebla between 1888 and 1921. The purpose was to understand this process of invasion of technology in these spaces and its repercussions on bourgeois entertainment. Through advertising in the press and approaching the problem from the history of daily life, it was possible to discover the changes in urban rhythms and, in turn, in the habits that make them up. This technology reached the urban space; however, theaters have not been taken into account in studies on electrification.

**KEYWORDS:** Theaters and halls; electric lighting; cinematograph; Puebla.



## **Introducción**

La Revolución Industrial tuvo importantes repercusiones en la vida urbana, particularmente la electricidad, que modificó los usos del espacio público y privado, las formas y horarios de trabajo, los tratamientos médicos e incluso las diversiones cotidianas. Llevó a transformaciones en las prácticas de los sectores acomodados, quienes fueron los primeros en tener acceso a esa tecnología. El objetivo del presente artículo fue analizar los cambios que produjo la llegada de la luz y el cinematógrafo a los teatros y salones en los hábitos lúdicos de la burguesía poblana en el periodo de 1888 al Centenario de 1921, ya que, como afirmó Daniel Pérez Zapico: “los locales de espectáculos son los primeros que adoptan la luz eléctrica en sus interiores, más segura con respecto al gas y que permiten mejorar el aspecto interior”.<sup>1</sup> A través de la publicidad en la prensa, resguardada en la biblioteca José María Lafragua de la BUAP, se rastrearon las rutinas que forjaron los nuevos aparatos en los sitios de acceso restringido, pues se anunciaban durante la década de 1880 las obras actuadas y ópera, mientras que para la segunda década del siglo XX tenían ya una fuerte competencia en los periódicos, para dar paso a la iluminación eléctrica y el cine como espectáculos principales, lo que indicó nuevas costumbres por las novedades que representaban.

Durante el régimen de Porfirio Díaz, Puebla sufrió una urbanización importante; lo que le dio una imagen nueva y de recuperación frente a décadas anteriores, especialmente la destrucción provocada durante la Intervención Francesa y el Segundo Imperio. Eso también posibilitó la nueva arquitectura, como lo fueron la reconstrucción de teatros y salones donde se daba cita la burguesía local continuamente para su entretenimiento cotidiano.

El estudio de la iluminación eléctrica fue de gran interés para los contemporáneos, sobre todo como servicio urbano, contrario al cinematógrafo, por ejemplo, en *Estadística de las Aplicaciones de la Electricidad en la República Mexicana* de Rafael Arizpe y la *Noticia sobre la enseñanza y aplicaciones de la electricidad en el estado de Puebla, México* de Alfredo Fenochio, publicadas con motivo de la Exposición Universal de París de 1900, no se hizo referencia a ese aparato, sino que se centró en los aspectos del uso de la electricidad para los servicios públicos, la industria y las comunicaciones, aunque

---

<sup>1</sup> Daniel Pérez Zapico, “Electricidad, sociabilidad y prácticas nocturnas. Asturias (1880-1936)”, (ponencia presentada en Simposio Internacional Historia de la electrificación. Estrategias y cambios en el territorio y en la sociedad. Ciudad de México, México, 17 de marzo de 2015): 9.



pocos años después formaría parte inseparable de la vida de la sociedad poblana como parte de su diversión en lugares recreativos.

Ahora bien, en la historiografía académica no se ha identificado el origen del alumbrado ni el cinematógrafo de esos locales, como sucede con Carlos Montero Pantoja<sup>2</sup> o Rosalina Estrada Urroz,<sup>3</sup> que se centraron sobre todo en la etapa propiamente del cine en las primeras décadas del siglo XX, destinados ya especialmente a esa diversión, sin embargo, fue a fines del siglo XIX que llegó a Puebla. De hecho, fue la tercera ciudad en México en exhibirlo, después de la capital del país. En el caso de la iluminación, no se localizaron estudios sobre su introducción en teatros y salones en el periodo analizado, por lo que fue terreno fértil para esta investigación. Esto a través de la historia de la vida cotidiana, que ha permitido, según María del Carmen Collado, conocer no solo los grandes eventos o descubrimientos, como la luz eléctrica, sino las repercusiones “concernientes al trabajo, la vida familiar, las diversiones, los paseos, el consumo”.<sup>4</sup> En este caso, el entretenimiento que significó la electricidad y sus usos en teatros y salones para ser consumido por la élite poblana de fines del siglo XIX y principios del XX.

### ***La luz eléctrica y sus primeras manifestaciones***

Según Salvador Cruz, la primera manifestación de la luz eléctrica fue en 1871 cuando en el Colegio del Estado se estableció el gabinete de física gracias al catedrático Joaquín Ibáñez; con esto se iluminó el patio de dicha institución educativa, además de: “la calle y la plazuelita de la Compañía, que sirvió para atraer la atención del pueblo”.<sup>5</sup> Aunque debió ser un evento novedoso, fue aislado y aun pasarían 17 años cuando esa iluminación comenzara a invadir múltiples espacios y a transformar la cotidianidad de la sociedad. Para los primeros años de la década de 1880, en la prensa se anunciaban los posibles contratos del ayuntamiento con empresas para modernizar el alumbrado público, sin embargo, fue sólo hasta el 2 de abril de 1888 que dicha mejora quedó establecida con un costo de 25 mil pesos por cien focos. Posteriormente, llegaría a otros sitios como fábricas,

---

<sup>2</sup> Carlos Montero Pantoja, *Arquitectura y urbanismo: de la Independencia a la Revolución*, (Puebla: BUAP, 2010): 126-127.

<sup>3</sup> Rosalina Estrada Urroz, *Sociabilidad y diversión en Puebla: del Imperio al Porfiriato*, (Puebla: BUAP-EEC): 97-100.

<sup>4</sup> María del Carmen Collado, “En torno a la historia de la vida cotidiana”, *Revista Universidad de México*, No. 615, (Septiembre, 2002): 5.

<sup>5</sup> Salvador Cruz, *Historia de la educación pública en Puebla, 1790-1982*, Tomo I, (Puebla: BUAP, 1995): 229.



casas y a los grandes almacenes de novedades, y claro, los teatros y salones, como el Principal, Guerrero, del Casino y el de Santa Rosa.

Esos eran lugares en donde se daba cita la élite poblana, ahí se presentaban los espectáculos más novedosos. En los diarios locales de 1884, por ejemplo, se decía que la ópera inglesa en la semana de pascua: “inaugura sus trabajos en el gran teatro Guerrero de esta capital, cuyo local está tomado desde hoy y hechos todos los preparativos para el estreno”.<sup>6</sup> Asimismo, había compañías italianas y españolas en los recintos de la ciudad, además de los artistas nacionales., Incluso, había otras actividades, como el amaestrador Salvini en *La Gaceta de Puebla* de 1887 comentó que: “exhibirá una compañía de animales sabios entre los que se encuentran perros, monos, chivos, caballos, etc.”,<sup>7</sup> en el Teatro Principal.

Las diversiones anunciadas sólo eran destinadas para un sector de la población que podía pagar las entradas a esos espacios, en especial considerando que muchos de los personajes ahí presentados eran extranjeros, lo cual aumentaba seguramente el precio. Ahora bien, una vez llegada la electricidad a la ciudad, la prensa anunciaba con gran esmero la iluminación y en un segundo plano el espectáculo propiamente. Para las fiestas de Independencia en septiembre de 1888,<sup>8</sup> en *La Gaceta de Puebla* se dijo: “el teatro Guerrero, estará alumbrado con luz eléctrica, la noche del 15, y su ancho y hermoso patio, será convertido en fantástico jardín: en dicho teatro y en el Principal, que estará adornado e iluminado profusamente”,<sup>9</sup> complementariamente se adelantaban discursos, pero no se ahondó más al respecto, dando su mayor atención a la tecnología que debía instalarse. Desgraciadamente, durante esos días hubo lluvias torrenciales que dañaron los dinamos en la casa de máquinas a orillas del río Atoyac y no volvió la luz hasta diciembre, por lo que no se localizaron crónicas por su probable cancelación a falta de la energía para los focos.

### ***La iluminación eléctrica en el teatro Guerrero***

Fue sobre el teatro Guerrero del que se encontró más información respecto a la iluminación, esto por ser administrado por el municipio y estar adjunto al Palacio local,

---

<sup>6</sup> *El Día*, 1884, “La gran ópera inglesa”, 29 de marzo, p. 3.

<sup>7</sup> *La Gaceta de Puebla*, 1887, “Salvini”, 6 de octubre, p. 3.

<sup>8</sup> El 2 de abril de ese año se habían estrenado 100 focos en las calles y la Compañía Anónima de Alumbrado Eléctrico estaba lista para dar sus servicios en otros sitios que deseara el ayuntamiento, como el Guerrero, que era administrado por el municipio.

<sup>9</sup> *La Gaceta de Puebla*, 1888, 12 de septiembre, p. 1.



por lo que existe información disponible en el Archivo Histórico Municipal de Puebla. El regidor Gustavo Arrijoja y A. Fenochio, representante de la Compañía Anónima, negociaron en abril de 1891 la instalación de focos en ese edificio para el resto del año; en el contrato se dijo: “la Compañía tendrá siempre a disposición del ayuntamiento la corriente necesaria para el alumbrado, desde la hora de oscurecer hasta las 2:00 a. m.”.<sup>10</sup> El costo fue de uno, dos y cuatro pesos mensuales por foco incandescente de 16, 32 y 65 bujías, respectivamente, esos precios estaban rebajados a la mitad ya que el ayuntamiento gozaba de ese privilegio para sus edificios.

Pudo notarse que la burguesía tenía una vida nocturna muy activa en esos sitios, pues generalmente se daban los toques de oración, ánimas y de queda, a las seis, ocho y diez de la noche, respectivamente. Con el primero de estos las calles se empezaban a vaciar, las mujeres respetables no hacían aparición hasta el nuevo día; y con el segundo ya muy pocos estaban fuera de sus hogares. Todo esto se exceptuaba con las asistencias a ese establecimiento en el corazón de la ciudad, pues las funciones terminaban en la madrugada, como se vio en el arreglo para la luz eléctrica. Desgraciadamente, no se localizó alguna crónica sobre la primera aparición de la iluminación en el Guerrero.

Sumando a esto, algunas cafeterías y restaurantes también la habían establecido y daban servicio hasta altas horas, complementándose. Por ejemplo, el café y cantina Roma se publicitaba en *El Clarín de Oriente*: “abierto hasta después de los teatros”,<sup>11</sup> lo cual indicó una intensa sociabilidad nocturna, pues los asistentes a los espectáculos salían a beber o comer antes de regresar a casa a pesar de la oscuridad. Así pues, la iluminación abrió las puertas de la noche, en los espacios públicos todas las clases sociales podían salir y mirar la ciudad con las lámparas municipales, sin embargo, en los teatros y salones, el acceso era restringido y con la tecnología aún más, ya que como mencionó Daniel Pérez Zapico: “la luz eléctrica supone una nueva apoteosis que, como el gas, vincula la luz al lujo y la distinción de unos establecimientos orientados a las clases dominantes”.<sup>12</sup>

Hay que entender que en el contexto de fines del siglo XIX y principios del XX las novedades de la tecnología eran una distracción fuera de la rutina, muy llamativas,

<sup>10</sup> AHMP. Comisión de diversiones, vol. 366, 1891, f. 14, f.

<sup>11</sup> *El Clarín de Oriente*, 1900, 15 de julio, p. 3.

<sup>12</sup> Daniel Pérez Zapico, “Electricidad, sociabilidad y prácticas nocturnas. Asturias (1880-1936)”, (ponencia presentada en Simposio Internacional Historia de la electrificación. Estrategias y cambios en el territorio y en la sociedad. Ciudad de México, México, 17 de marzo de 2015): 8-9.



como el fonógrafo que reproducía el sonido, el cinematógrafo y el alumbrado; en palabras de Aurelio de los Reyes, la gente: “las tomaba como un medio de esparcimiento”.<sup>13</sup> Especialmente, la iluminación resultaba entretenida para todas las clases sociales, debido a que fue la primera en mostrarse a gran escala en Puebla, por lo mismo la sociedad: “estaba más complacida con lo ameno que resultaba contemplar la instalación de los postes de la electricidad”.<sup>14</sup> Al respecto, en la prensa se decía que: “la instalación de postes de hierro para la luz eléctrica, es lo que está provocando actualmente la curiosidad de los buenos habitantes”.<sup>15</sup> No solo llegó a las calles ese espectáculo como parte del servicio público, sino también a teatros y salones, aunque era un lujo que pocos podían darse: solo la burguesía podía costear su ingreso, en un momento en que con seguridad se asistía a ver las lámparas y no tanto las obras presentadas.

Ahora bien, terminada la vigencia del contrato mencionado, el edificio volvió a iluminarse intermitentemente con combustibles y electricidad hasta que, en 1897, el ayuntamiento llegó a un acuerdo con la empresa para establecer alrededor de 150 focos permanentemente en el teatro Guerrero, el costo era de “un peso con cincuenta centavos al mes por cada foco de luz incandescente”.<sup>16</sup> Para esa ocasión no se localizó información sobre la intensidad de las lámparas, pero pareciera que eran más baratos que en 1891 y quizá fuera una mayor cantidad, sería probable que los precios se hubieran reducido en virtud de las mejoras tecnológicas y por la expansión de la planta hidroeléctrica de la empresa, asimismo de la existencia de la infraestructura en el espacio urbano. A partir de ese año ya no se tuvieron noticias sobre posibles modificaciones en algún contrato hasta el incendio que destruyó ese inmueble en 1909.

En 1899, Alfredo Fenocho documentó que el municipio tenía contratadas poco más de 200 bombillas para el servicio urbano, mientras que: “los particulares usan 15 [...] de arco y cerca de 3.000 incandescentes”,<sup>17</sup> e incluso hablaba de que pronto la compañía tendría la energía para encender 10 mil, dentro de esas cantidades quizá se encontraban los que contrataban los sitios que ofrecían diversiones. Para el Centenario de 1921, José

<sup>13</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1984): 52.

<sup>14</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1984): 52.

<sup>15</sup> Frégoli, “Notas de la semana”, 4 de agosto de 1897, p. 82, citado en Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1984): 52.

<sup>16</sup> AHMP. Comisión de Diversiones, vol. 403, 1897, f. 263, f.

<sup>17</sup> Alfredo Fenocho, *Noticia sobre la enseñanza y aplicaciones de la electricidad en el estado de Puebla, México*, (Puebla: Imprenta Artística, 1899): 7.



Cardoso decía que la ciudad tenía: “más de seis mil quinientas [...] para alumbrado”<sup>18</sup> público, una suma en apariencia menor de la que se pronosticó 22 años antes, sin embargo, sería de suponer que entre los particulares la suma fuera de varios miles más, probablemente superando a los contratados por el gobierno local.

Entre esos particulares podrían encontrarse los hogares pudientes, los comercios, como hoteles, restaurantes, además de los teatros, como ejemplo, el Guerrero. Así, si era un sitio exclusivo, lo fue más a lo largo de la última década del siglo XIX y la primera del XX, con lo que las compañías teatrales o diferentes grupos de la alta sociedad poblana, solicitaban el uso de ese espacio con las lámparas incluidas gratuitamente.

Por ejemplo, en octubre de 1900, la Compañía Sieni, Pizzorni y López pedían que se les permitiera utilizar el local por una semana en noviembre de ese año con sus focos. Al respecto, Napoleón Sieni<sup>19</sup> dijo al ayuntamiento: “me permito suplicarle que lo haga sin estipendio alguno y con el uso de alumbrado eléctrico”.<sup>20</sup> Igualmente, una asociación de madres pedía en 1908 que se les prestara el lugar con la luz incluida, a lo cual el regidor Luis Román respondía: “se cede, gratuitamente el teatro Guerrero con su alumbrado, a las Sras. que en esta ciudad forman el congreso de madres, para que den una función infantil”.<sup>21</sup> Si bien en ciertas ocasiones pedían excepción de pagos, en otras pagaban al ayuntamiento por su uso, con lo cual este último cubría las tarifas requeridas por la empresa por un servicio que era oneroso y suntuoso.

De este modo, los espectáculos en salones y otros espacios: “centuplicaban el aspecto [...] que, de por sí, la electricidad emanaba; música, luz, calor, vida, características de una cotidianidad nocturna recién adquirida”.<sup>22</sup> Y aunque en un inicio los focos se encendían sólo después del atardecer, fue posible que también empezaran a ser usados desde media tarde, cuando empezaban las funciones de cine o teatro.

---

<sup>18</sup> José Cardoso, *Puebla y sus alrededores en el 1er Centenario de la Constitución de la Independencia Nacional Mexicana, 1821-1921*, Facsimilar, (Puebla: BUAP, 2010): 2.

<sup>19</sup> Esta persona constantemente llevaba sus empresas a Puebla, con lo que los registros de esta clase de solicitudes eran frecuentes año con año.

<sup>20</sup> AHMP. Comisión de diversiones, vol. 420, 1900, f. 257, f.

<sup>21</sup> AHMP. Comisiones de diversiones, vol. 482, 1908, f. 219, f.

<sup>22</sup> Fernando Gaudencio Castrillo Dávila, “La luz eléctrica en el imaginario de la modernidad durante las fiestas del Centenario en la ciudad de México, 1910”, (tesis de licenciatura: BUAP, 2009):109.



Por otra parte, de acuerdo con Pérez Zapico, la luz eléctrica era “más segura con respecto al gas”.<sup>23</sup> Desgraciadamente a pesar de esto, los incendios en los teatros y salones poblanos estuvieron presentes en este periodo: en 1902 el Principal fue consumido por las llamas, para 1909 el Guerrero corrió la misma suerte, con lo que desapareció de la escena de la vida pública de la ciudad a lo largo de la segunda década del siglo XX, aunque no pudo negarse que fue uno de los establecimientos pioneros en introducir la luz.

### **Otros salones**

Para las primeras dos décadas del siglo XX se supo que había varios establecimientos de espectáculos que tenían suministro eléctrico, entre los que podían encontrarse el teatro Variedades, Renacimiento, Salón *High Life*, Hidalgo, Paté, Blanco, Edén y Edén Parisiense. Lo cual tiene sentido, pues habían surgido una serie de empresas que daban ese servicio en los últimos años del Porfiriato, ya que la demanda había crecido, como la Portezuelo Luz y Fuerza, la Anglo Mexicana, la Hidroeléctrica de San Agustín, además de la Compañía anónima, todas absorbidas por la Compañía de Tranvías, Luz y Fuerza, formando un gran monopolio en Puebla para 1909.<sup>24</sup> Así, para el Centenario de 1910 surgieron otras asociaciones que no rivalizaban con esa última, por ejemplo, la *Fiat Lux*, pero estaban presentes como vendedores de flujo a diversos establecimientos, siendo totalmente desconocidas las tarifas que manejaban por sus servicios, tanto de luz como de fuerza motriz, pues no hay ningún registro al respecto.

Ahora, en 1908, los regidores Luis Román y Francisco Fernández propusieron que se debía prohibir el almacenamiento del petróleo en teatros como sustituto para cuando faltase la iluminación eléctrica, debido al peligro de incendio que representaba, por lo que se publicó el acuerdo que decía: “será obligatorio para todos los empresarios y dueños de teatros y salones para cinematógrafo, el tener una instalación de alumbrado de cada una de las compañías que en la actualidad existen”.<sup>25</sup> La Compañía Anónima, quien suministraba el flujo a numerosos comercios entre los que se encontraban los teatros, tuvo un inconveniente respecto a eso, ya que en sus contratos se especificaba que los usuarios

---

<sup>23</sup> Daniel Pérez Zapico, “Electricidad, sociabilidad y prácticas nocturnas. Asturias (1880-1936)”, (ponencia presentada en Simposio Internacional Historia de la electrificación. Estrategias y cambios en el territorio y en la sociedad. Ciudad de México, México, 17 de marzo de 2015): 9.

<sup>24</sup> Para una lista de estas empresas, véase José Edgar Pérez Muñoz, “Urbanización y modernidad en la ciudad de Puebla. La introducción del alumbrado público eléctrico, 1888-1910”, (tesis de licenciatura: BUAP, 2021): 133-134.

<sup>25</sup> AHMP. Comisión de policía, vol. 483, 1908, f. 181, f.



no podían recurrir a otra empresa al mismo tiempo, sin embargo, no se localizó información sobre cómo concluyó este asunto que involucraba a las autoridades, los distribuidores y los establecimientos de diversiones en cuestión.

Probablemente se haya olvidado todo lo relacionado y continuado el decreto de las autoridades, pues hacia 1909 la Compañía de Tranvías, Luz y Fuerza adquirió a la Anónima, así, los particulares pudieran haber contratado con ambas el servicio, ya que pasaba a ser una clase de filial, con lo que los conflictos de interés desaparecieron al transferirse todos los contratos al primero de estos entes.

Con al menos dos empresas distribuidoras, diversos giros comerciales contrataban la luz eléctrica, como en las fiestas del Centenario de 1910, en esas fechas se organizó un concurso de fachadas en la que fueron reconocidas las del Banco Oriental, dos residencias y un restaurant. A propósito de este último, en la prensa la compañía anunciaba: “la instalación de la gran casa Magloire fue hecha por *Fiat Lux* y salió premiada en el concurso”,<sup>26</sup> esto ya que ese ente vendía no sólo el flujo, sino diversos tipos de focos (ver Imagen 1),<sup>27</sup> las mismas instalaciones y publicitó: “Más Luz y mejor Luz se obtiene usando nuestras lámparas *Tungsten Mazda*”.<sup>28</sup>

Gracias a ese tipo de eventos, la vida nocturna al aire libre creció y se complementó con la iluminación de otros espacios, como los salones y cafeterías.<sup>29</sup> Ahora bien, una situación concreta fue la del Variedades, en 1910 cuando el ayuntamiento poblano solicitó a la Compañía de Tranvías, Luz y Fuerza adornos y alrededor de 160 focos para que el gobernador Mucio Martínez pudiera dar el “grito” la noche del 15 de septiembre con motivo del Centenario del inicio de la Independencia; en la crónica se dijo: “a la entrada y en las columnas del centro leíanse las cifras gloriosas (hechas con foquillos de luz incandescente) que encierran la centuria de nuestra independencia”.<sup>30</sup> En esa ocasión, aunque fue muy lucida la celebración para un grupo selecto, se vio un tanto opacada por los disturbios provocados por los opositores del régimen, pues “la excitación de los ánimos por parte del pueblo y el temor por su caída por parte del gobierno, hicieron

<sup>26</sup> *El Centenario*, 1910, 20 de septiembre, p. 1.

<sup>27</sup> Esta lámpara era de parábola, se ofrecía adquirirla por pagos de 90 centavos, pero se desconoció su costo total.

<sup>28</sup> Rosendo Márquez, *Puebla en el Centenario de la Independencia*, (Puebla: Sin editorial, 1910), s/p.

<sup>29</sup> Si las personas asistían a una función de espectáculos, al concluir muchos de esos ya avanzada la noche, podían aun consumir alimentos o bebidas en algún restaurant, después de los cual se movían por las vialidades a pie con lo que la caminata urbana nocturna sufrió un aumento, hacia la segunda década del siglo XX se daría en vehículos, fue así que todos los lugares que se iluminaban se complementaban.

<sup>30</sup> *El Centenario*, 1910, 16 de septiembre, p. 1.



que las fiestas del Centenario no tuvieran el lucimiento debido”.<sup>31</sup> Hubo daños en fachadas y aparadores del edificio y de otros comercios, asimismo muchos arrestados.



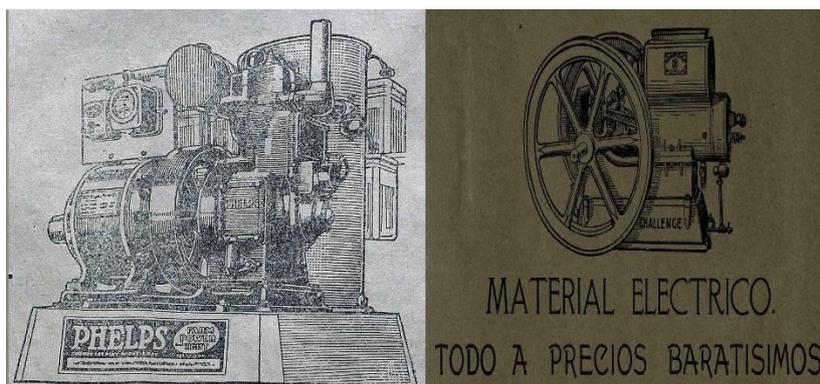
**Imagen 1.** Fuente: *El Centenario*, 1910, 20 de septiembre, p. 1. Digitalizado por Archivo Histórico Municipal de Puebla. Consultado 12 febrero de 2022. Disponible en AHMP. Expedientes, comisión de Festividades, vol. 496, f. 227.

Probablemente el teatro Variedades tenía contratado un flujo eléctrico constante, no sólo para su iluminación, sino también para el cinematógrafo que se exhibía y por el que fue muy conocido, sobre todo al estar fuera de la escena el Guerrero y el Principal, por los incendios sufridos en 1909 y 1902, respectivamente. Para la segunda década del siglo XX se publicaba en *El Sol*: “plantas independientes de luz y fuerza Phelps [...] enciende 125 lámparas, es más silenciosa y vibra menos que cualquier otra, es tan sencilla que un niño puede atenderla sin dificultad”,<sup>32</sup> aquí pudo notarse que esta tecnología ya era de uso común, el mercado de esos artículos ya se había consolidado, e incluso los particulares podían dejar de comprar la corriente con empresas e instalar su propia planta, para el hogar, un restaurant, un hotel, un cine o salón (ver Imagen 2). En 1922, en *Ser* se hizo similar publicidad, en la que se promocionaban motores que funcionaban con alcohol, gasolina o petróleo, entre otros objetos, como “candiles y artículos de fantasía”,<sup>33</sup> los cuales buscaban iluminar y adornar los espacios para hacerlos más suntuosos (ver imagen 3).

<sup>31</sup> Contreras Cruz, *La Gran Ilusión Urbana*, 353.

<sup>32</sup> *El Sol*, 1921, 15 de marzo, p. 3.

<sup>33</sup> *Ser*, 1922, 9 de septiembre, s/p.



**Imagen 2 y 3.** Fuente: De izquierda a derecha *El Sol*, 1921, 15 de marzo, p. 3. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 10 de febrero de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP; *Ser*, 1922, 9 de septiembre, s/p. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 19 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Además, podría conjeturarse que el uso de luz eléctrica en comercios ya había reemplazado a la de petróleo,<sup>34</sup> pues se buscaba siempre una imagen moderna y atrayente, y era una forma de publicitarse como tal para ganar consumidores, así lo ha afirmado Nuria Rodríguez Marín, era parte de la estrategia comercial, pues: “solía destacarse la capacidad de la lámpara para ofrecer una luz *más suntuosa y decorativa* o para aumentar el valor de los escaparates para fomentar las ventas y atraer nuevos clientes”.<sup>35</sup> En esa misma línea, Daniel Pérez Zapico ha dicho que era una: “fórmula que comienzan a difundir publicistas y los primeros expertos en luminotecnia: la luz eléctrica vende”.<sup>36</sup>

Los múltiples salones y teatros de Puebla parecieron tener eso en cuenta para una primera etapa, ya que hacia 1909 había por lo menos ocho recintos que contaban con focos para sus interiores, por lo que el alumbrado surgió como factor para “una puesta en escena de la ciudad, un espectáculo de la modernidad”,<sup>37</sup> digno de mirarse, las lámparas eran una diversión que podía entretener a la sociedad en un momento en que eran una novedad. Sin embargo, era restringido dependiendo del lugar en que se instalara. En *El Monitor de Puebla* quedó clara esta idea en 1890: “el golpe encantador de millares de bujías, es uno que jamás se puede olvidar, aunque a la verdad es también uno que muy

<sup>34</sup> Este combustible no desapareció del mercado, pues de hecho muchos motores funcionaban a partir de ese.

<sup>35</sup> Nuria Rodríguez Martín, “¡Embellezca su hogar! ¡Hágalo más confortable y risueño mediante un alumbrado racional!”. La electrificación de los hogares españoles, 1900-1936”, (ponencia presentada en Simposio Internacional Electricidad, ciudades y cotidianidad. La electricidad y la transformación de la vida urbana y social. Evora, Portugal, 7 de mayo de 2019):4.

<sup>36</sup> Daniel Pérez Zapico, “Electricidad, sociabilidad y prácticas nocturnas. Asturias (1880-1936)”, (ponencia presentada en Simposio Internacional Historia de la electrificación. Estrategias y cambios en el territorio y en la sociedad. Ciudad de México, México, 17 de marzo de 2015): 8.

<sup>37</sup> Edna Hernández, “Espacio urbano y la modernización del alumbrado público en la ciudad de Puebla entre 1888 y 1910”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, no. 29, (2015): 10. Disponible en: <http://alhim.revues.org/5223>



pocas personas de esta generación han visto”,<sup>38</sup> así, la iluminación surgió como un producto que podía consumirse por quien tuviera los recursos para tener el derecho a mirarlo.

Por ejemplo, en las calles como servicio público era gratis ver y caminar, en un teatro sólo el sector burgués podía ingresar al pagar los costos y apreciar las obras con la nueva luz. Mientras que, en años posteriores, probablemente la normalización en el uso de la tecnología la hizo algo de la vida diaria, así: “entrará en el mundo cotidiano de los habitantes de la ciudad, la fascinación que la iluminación puede despertar no será más objeto de asombro [...] será un aspecto *sine qua non* a la ciudad. Con ello, el estado de alerta de la modernización de [...] la luz eléctrica como principal atracción [...] desaparecerá de los diarios”,<sup>39</sup> de hecho, en la prensa se volvió común la publicidad sobre una gran variedad de esos aparatos.

Por otro lado, la iluminación permitió continuar actividades una vez llegada la noche, a pesar de eso, los recintos de diversiones fueron censurados y restringidos en sus horarios. Por ejemplo, Rosalina Estrada Urroz comentó al respecto, que hacia 1917 el ayuntamiento pretendía que: “se ordene a los empresarios que las funciones nocturnas finalicen antes de las 24:00 horas”.<sup>40</sup> Quizás eso se debiera a que a altas horas se volvía más difícil vigilar el orden, tanto fuera como dentro de esos locales, cuando en ocasiones se presentaban a las funciones personas que no se quitaban el sombrero o fumaban, silbaban o comían, dando una mala imagen de la sociedad poblana, a la vez que al salir de los recintos era difícil vigilar la seguridad de los concurrentes.

Ahora bien, los focos no sólo se usaban propiamente para la iluminación de los recintos, sino también como artificio de las obras teatrales. El español Francisco de Rojas en su obra *La luz eléctrica y sus aplicaciones* de fines del siglo XIX, explicaba que el alumbrado podía ser usado como parte de las escenificaciones. Por ejemplo, una salida de sol, un arcoíris e incluso un relámpago eran recreados para darle mayor impacto a las interpretaciones en la Ópera de París gracias a los sistemas que eran utilizados

---

<sup>38</sup> *El Monitor de Puebla*, 16 de octubre de 1890, s/p, citado por Edna Hernández, “Espacio urbano y la modernización del alumbrado público en la ciudad de Puebla entre 1888 y 1910”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, No. 29, (2015): p. 10, recuperado de: <http://alhim.revues.org/5223>

<sup>39</sup> Edna Hernández, “Espacio urbano y la modernización del alumbrado público en la ciudad de Puebla entre 1888 y 1910”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, no. 29, (2015): 11. Disponible en: <http://alhim.revues.org/5223>

<sup>40</sup> Rosalina Estrada Urroz, *Sociabilidad y diversión en Puebla: del Imperio al Porfiriato*, (Puebla: BUAP-EEC):100.



especialmente para esos fines. En cuanto a los inmuebles dedicados a las diversiones en Puebla, no se localizó información que indicara que la electricidad fuera parte de los espectáculos interpretativos, pero no parecería extraño que estas prácticas se generalizaran entre las compañías y actores que se presentaban en la ciudad, tal como señaló Carlos Montero Pantoja: “en el campo del diseño escenográfico las mayores innovaciones se debieron a la utilización de nueva maquinaria en el escenario, complementada por las artes de la escenografía y la iluminación”.<sup>41</sup>

## ***El cinematógrafo***

Como indicó Rosalina Estrada Urroz: “Puebla se inserta en el movimiento modernizador no solo a nivel industrial sino también en el mundo de las diversiones”<sup>42</sup> en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. El mejor ejemplo fue el cinematógrafo que se hizo posible gracias a la electricidad, ya que la Compañía Anónima en 1899 estaba en condiciones de dar: “fuerza motriz á no muy altas potencias”,<sup>43</sup> es decir, no para mover maquinaria industrial, pero sí para otros aparatos como teléfonos, fonógrafos y claro, el cine. Además, resultó por demás novedoso el hecho de capturar el movimiento y reproducirlo.

Se exhibió por primera vez en París en 1895 por Louis y Auguste Lumière. Un año después, en agosto, inició sus proyecciones en México para Porfirio Díaz y sus allegados en la capital del país. Para el principio de 1897, los enviados de los Lumière regresaron a Francia, pero de acuerdo con Aurelio de los Reyes: “las sesiones no se terminaron porque el señor Ignacio Aguirre compró el aparato [...] para ir a recorrer la provincia, empezando por la ciudad de Puebla”.<sup>44</sup> De acuerdo a lo mencionado por dicho autor, Puebla fue la tercera urbe en albergarlo, después de México y Guadalajara, y a partir de 1898 se volverían comunes en la Angelópolis.

En esta primera etapa tomó características similares a las del circo: era errante, no se proyectaba en inmuebles y se construían salones o carpas para tal fin. Uno de los primeros empresarios en Puebla que explotó este aparato fue Joaquín M. Prado, quien

---

<sup>41</sup> Carlos Montero Pantoja, *Arquitectura y urbanismo: de la Independencia a la Revolución*, (Puebla: BUAP, 2010): 83.

<sup>42</sup> Rosalina Estrada Urroz, *Sociabilidad y diversión en Puebla: del Imperio al Porfiriato*, (Puebla: BUAP-EEC): 97.

<sup>43</sup> Alfredo Fenochio, *Noticia sobre la enseñanza y aplicaciones de la electricidad en el estado de Puebla, México*, (Puebla: Imprenta Artística, 1899): 7.

<sup>44</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1984): 82.



expuso ante el ayuntamiento que, teniendo en su poder un cinematógrafo, quería exhibirlo para todas las clases sociales por sus precios y lugar accesible que construiría en el sur de la plaza principal: “circunstancias que no es posible atender tratándose de un teatro, por cuanto es este el presupuesto de gastos es más grande y se sabe además que hay muchísimas personas que asisten con gusto a cualquier lugar pero nunca a un teatro”.<sup>45</sup> Así como las diversiones circenses, las funciones serían por temporada, en esa ocasión era por cuatro meses a partir del 15 de octubre. Además se resaltaba que no cualquiera podía ingresar a un teatro por sus altos costos y el tipo específico de vestimenta que se necesitaba, lo que lo convertía en un lugar exclusivo de la burguesía, a lo que el ayuntamiento accedió.

Esas carpas generalmente se instalaban en diversos puntos de la ciudad, ya fuera en la plaza principal, plazuela de Analco y San Francisco al oriente de la urbe, o San Luis, y la de San José al norte. Como en esa última, en octubre de 1907 Enrique Isunza explicó ante el ayuntamiento que quería colocar un cinematógrafo: “en vista de que actualmente no se tiene concedido a ninguna persona para hacer uso de dicha [...] suplico se sirva concederme durante un mes que se comenzará a contar desde el día 26 del corriente”.<sup>46</sup> El municipio aceptó, incluso el interesado pidió dos prórrogas una vez concluido el plazo, ya que se había instalado el circo en esa misma zona y había tenido pérdidas por la competencia, y permaneció hasta mediados de 1908.

Hay que mencionar que, aunque en muchas ocasiones era errante y temporal, también empezaron a aparecer de manera fija. Tal fue el caso del Salón Pathé de los hermanos Toscano que existía desde 1902 y se publicitaba en 1910 como: “el más antiguo de los salones de cinematógrafo de esta ciudad. Sin recurrir a las novedades, se sostiene, presentando películas siempre morales y divertidas”.<sup>47</sup> Además, en la prensa ya había una dura competencia en los anuncios entre obras teatrales y variedades y el cine; este último ya desde la primera década del siglo XX tenía más atención. Por ejemplo, en *La Semana de Puebla*, el Salón Blanco de Gonzalo Cervantes publicitaba que: “hace alternar la exhibición de desagradables<sup>48</sup> vistas cinematográficas con variedades”.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> AHMP. Comisión de paseos y diversiones, vol. 11, 1898, f. 315, f.

<sup>46</sup> AHMP. Comisión de diversiones, vol. 471, 1907, f. 284, f.

<sup>47</sup> *La Semana de Puebla*, 1910, 22 de septiembre, p. 7.

<sup>48</sup> En algunas ocasiones se llegaban a exhibir películas consideradas inmorales, como *La Mala Planta* que trataba de una prostituta y aparecían escenas de orgías proyectadas en el salón Palacio, véase Estrada Urroz, *Sociabilidad y diversión en Puebla...*, p. 99. Los sectores católicos también tenían preocupación por lo que



Esto mostró que coexistían ambas formas de entretenimiento en las primeras décadas del siglo XX; en el caso de las variedades, sufrían un gran auge especialmente cuando se trataba de artistas femeninas, por ejemplo, en 1915 Virginia Fábregas, una de las más destacadas actrices de la primera mitad del siglo XX (ver imagen 4), así como en 1917 Concha Bustamante, que en ambos casos se presentaron en el Variedades y causaron gran sensación entre el público (ver imagen 5); otra fue la actriz Amelia Robert<sup>50</sup> que había estado en la capital del país y a inicios de agosto de 1921 estaba en Puebla, con lo que algunos miembros de la revista estudiantil *Ars* acudieron a conocerla y a entrevistarla.<sup>51</sup> Volviendo al cinematógrafo, en el caso del teatro Guerrero, el primer precedente fue en 1900, cuando Francisco Bustamante: “viene a solicitar se le conceda en arrendamiento el teatro Guerrero por el mes de abril”.<sup>52</sup> Desgraciadamente no se tiene más información sobre el asunto, aunque si se concretó su proyecto, fue la primera ocasión en ser visto ese aparato en ese local tan importante durante el Porfiriato.



**Imágenes 4 y 5.** Fuente: *Águilas y Estrellas*, 1915, julio, p. 71. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 20 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP; *Águilas y Estrellas*, 1917, marzo, p. 12. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 23 de marzo de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Varios años más tarde, Elías Villalobos pedía: “se le conceda construir un jacalón apropiado en el Parque Central, comúnmente llamado zócalo, de esta ciudad para dar

---

no tuviera buenas enseñanzas para los creyentes, en 1921 decía: “cuando tú, católico, veas en un periódico de tu credo el anuncio de un cinematógrafo no muy bueno [...] busca otro anuncio u otros”, *Cultura*, 1921, octubre, s/p. pareció que los avances tecnológicos no eran vistos de mala manera por los religiosos, siempre que no fueran inmorales o exhibieran vistas subidas de tono, como la mencionada.

<sup>49</sup> *La Semana de Puebla*, 1910, 22 de septiembre de, p. 7.

<sup>50</sup> Artistas del género masculino también figuraban en la escena poblana como el cómico Rafael Arcos o el amaestrador Salvini, con lo que las variedades eran amplias para el público.

<sup>51</sup> La corta entrevista pudo verse en *Ars*, 1921, “Foros y pantallas”, 2 de agosto, p. 21.

<sup>52</sup> AHMP. Comisión de diversiones, vol. 420, 1900, f. 92, f.



exhibiciones cinematográficas”,<sup>53</sup> esto para explotarlos por tres años, a cambio de que la concesión se le otorgara haría proyecciones moralizadoras para los niños de las escuelas.<sup>54</sup> Realizaba tal propuesta en virtud de que cada que se presentaba en el Guerrero los gastos eran muchos y no tenía ganancias, por eso mismo suplicaba que fuera en otro lugar y por un periodo considerable, en comparación con otras peticiones en que sólo era por meses. Con todo esto, pareció indicar que en otras ocasiones ya había hecho proyecciones en ese local, pero quizá nunca se estableció permanentemente ahí pues estaba destinado a obras de teatro y ópera, mientras que había otros sitios específicos para el cine.

Por otro lado, al ser una diversión nueva, el cinematógrafo no tenía reglas establecidas, salvo que se exhibieran en un salón exclusivo para ese efecto y estuviera bien ventilado y limpio. Por ejemplo, en 1900 Sotero Espejel quería instalar una carpa en la plazuela de San Luis o San Francisco por treinta días, el regidor Baltazar Uriarte accedió con la condición de que: “debiendo durar esta concesión, cuando más, dos meses y obligándose dicho C. Espejel a que se haga el aseo necesario en el lugar que ocupe”.<sup>55</sup> Otras preocupaciones del ayuntamiento eran que se mostraran películas que no atentaran contra las buenas maneras, de hecho, los empresarios lo tomaron como un factor para atraer clientes si respetaban esa regla, como el salón Pathé o Paté ya expuesto, que decía ser el que tenía más tiempo en funcionamiento y mostrar proyecciones morales.

Otro de esos era el Edén, que decía: “es el mejor cinematógrafo para familias. Sus exhibiciones son todas de moralidad absoluta y siempre tiene películas de actualidad”,<sup>56</sup> las proyecciones eran para que asistieran varios miembros de la familia, a la vez que se pretendía educar a ciertos sectores. Por ejemplo, el caso ya mencionado de Elías Villalobos que planeaba mostrar a los niños de escuelas películas moralizadoras, sólo en ciertas ocasiones y de manera gratuita. No siempre resultó así, pues muchas veces eran lugares propicios para escándalos por parte de algunas personas, como las mujeres dedicadas a la prostitución, que tenían prohibido asistir a esos sitios. También en 1917 en el teatro Variedades se observaron: “actos dignos de censura, como manifestaciones

<sup>53</sup> AHMP. Comisión de diversiones, vol. 471, 1907, f. 318, f.

<sup>54</sup> El cinematógrafo fue visto con fines didácticos, no se localizó información sobre qué clase de películas se mostrarían en Puebla en este caso particular, probablemente serían sobre historia patria o urbanidad, es decir, buenos modales. Además, se tiene noticia de que este aparato fue utilizado para los alumnos de astronomía, medicina y artes, con la finalidad de que pudieran apreciar el movimiento de los astros o el desarrollo de una enfermedad, a propósito, véase De los Reyes, *Los orígenes...*, p. 189-196.

<sup>55</sup> AHMP. Comisión de diversiones, vol. 420, 1900, f. 255, f.

<sup>56</sup> *El Centenario*, 1910, 16 de septiembre, p. 3.



ruidosas, silbidos impertinentes, sombreros puestos en plena función y gente fumando”,<sup>57</sup> por lo que se pedía asistieran las autoridades para evitarlos o reprimirlos llegado el caso.

Para las primeras dos décadas del siglo XX se popularizó el cine rápidamente, por lo que surgieron numerosos establecimientos dedicados al ramo. En 1909 se supo que había ocho locales: Variedades, Renacimiento, Salón *High Life*, Hidalgo, Paté, Blanco, Edén y Edén Parisiense. Esto porque en febrero de 1909, los regidores Luis Arriola, Manuel Ramos Luna, Román Marín, Norberto Domínguez Hidalgo y León Armenta proponían que: “Procédase por las comisiones de policía y de diversiones a reglamentar los salones para cinematógrafo y otros centros de reunión, a fin de prevenir incendios”,<sup>58</sup> por motivo de que se habían presentado dos de mayor importancia, uno a nivel local fue el del teatro Guerrero a principios de ese año, y otro fue el del teatro Flores en Acapulco, Guerrero, que en esos días fue una tragedia mayor por haber ocurrido mientras ocurría una función, con muchos fallecidos.

Fue imposible crear un reglamento, ya que todos eran diferentes en su construcción y no habían sido destinados para exhibiciones de cinematógrafo, por lo que sólo se recomendó aumentar las medidas de seguridad, como depósitos de agua, aislar los aparatos eléctricos con materiales que no se consumieran, (por ejemplo, de ladrillo) y los cables debían pasar por tuberías para evitar chispazos. Ahora bien, unos años más tarde, en 1918, Rosalina Estrada Urroz afirmó que se contabilizaban sólo cinco: Variedades, Edén Parisiense, Palacio, Pathé II y Pathé I,<sup>59</sup> aunque unos años antes, entre 1915 y 1916 también estaban el Nacional y Renacimiento. Este último estaba ubicado en el hotel Arronte, que en este periodo era de lujo, pues contaba con iluminación y ascensor eléctrico. No se sabe por qué eran menos en la segunda década del siglo XX, quizá se debió a que algunos eran carpas improvisadas, por lo que con el tiempo sufrían desgaste y era costoso volver a renovarlas. Por ejemplo, el Salón *High Life* que estaba en el lado sur de la plaza principal y no era viable por la competencia que había.

De cualquier manera, pareció que eran muy concurridos o eso indicó la prensa. Por ejemplo, el Edén, cuyo dueño era Mariano de la Cueva y estaba ubicado en el Portal Hidalgo: “este cinematógrafo es el que tiene los precios más módicos, por lo cual su

<sup>57</sup> Rosalina Estrada Urroz, *Sociabilidad y diversión en Puebla: del Imperio al Porfiriato*, (Puebla: BUAP-EEC): 100.

<sup>58</sup> AHMP. Comisión de diversiones, vol. 494, 1909, f. 186, f.

<sup>59</sup> Véase Estrada Urroz, *Sociabilidad y diversión en Puebla...*, p. 98-99; también Montero Pantoja, *Arquitectura y urbanismo...*, p. 126-127.



público es siempre numeroso”.<sup>60</sup> Mientras que el Edén Parisiense del empresario francés Carlos Desfassiaux era: “uno de los salones que más numerosa clientela tiene”,<sup>61</sup> (ver imagen 6) no cabe duda de que ya eran parte de la cotidianidad de los poblanos, pues continuamente asistían a esos las clases medias y altas,<sup>62</sup> como en el caso de los dos mencionados, pero sobre todo el Olimpia, ubicado en la calle de Zaragoza, hoy avenida Reforma, a unos pasos de la plaza principal, que era el más lujoso de los existentes, además del Renacimiento, del que en 1916 se comentaba que fue: “el salón más elegante y más concurrido de la ciudad. Se exhiben nuevas vistas de arte todos los días”.<sup>63</sup>



**Imagen 6.** Fuente: *Águilas y Estrellas*, 1916, enero, p. 6. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 23 de marzo de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Incluso para el Centenario de la consumación de la Independencia en 1921, los cinematógrafos aportaron a las celebraciones. José Cardoso en el recuento de los donativos para las fiestas, documentó que el Edén Parisiense recolectó 70 pesos: “por producto de una función de cinematógrafo, donativo del Sr. Carlos Desfassiaux”.<sup>64</sup> Cabe

<sup>60</sup> *La Semana de Puebla*, 1910, 22 de septiembre, p. 7.

<sup>61</sup> *La Semana de Puebla*, 1910, 22 de septiembre, p. 7.

<sup>62</sup> Parte de esa nueva cotidianeidad consistió en que la publicidad era sobre contrataciones de actores para las películas, por ejemplo, en 1915 la empresa cinematográfica Álvarez, Arrondo y Cía. de Veracruz y que apareció en Puebla pedía que los artistas asistieran a audiciones no solo para obras teatrales y variedades, sino para el cine, lo que indicó un complemento entre ambos, así pues, anunció que: “se necesitan artistas todo el año para películas sensacionales y de mérito,” *Águilas y Estrellas*, 1915, julio, s/p.

<sup>63</sup> *Águilas y Estrellas*, 1916, enero, s/p.

<sup>64</sup> Cardoso, *Puebla y sus alrededores en el 1er Centenario...*, p. 2. Una muestra de que las funciones de teatro y variedades eran competidoras, fue que la Compañía de Zarzuela Wimer donó 147 pesos, es decir, poco más del doble que el referido cine, por lo que se podría conjeturar que era más llamativo para la prensa poblana publicitarlos, aunque tenía una dura competencia por otras diversiones. A pesar de eso, el cine se impuso a lo largo del siglo XX y en la actualidad las personas prefieren acudir a este último por su carácter popular, mientras que las funciones de teatro son menos accesibles por sus altos costos, además de la novedad que significan los efectos visuales y la mercadotecnia que impulsan las producciones cinematográficas.



agregar que en una primera etapa eran errantes y podían establecerse en la periferia de la ciudad, como en las plazuelas de Analco y San Francisco, o en sitios alejados del centro, como la de San José, mientras que hacia el final del Porfiriato se consolidaron en las calles inmediatas a la plaza principal y era motivo para atraer clientes, como el Palacio que decía: “el más céntrico”.<sup>65</sup>

Para la segunda década del siglo XX, en *El Sol* se publicitó que los “cines *Parisiense* y *Olimpia*”,<sup>66</sup> empezaban las funciones desde la tarde y se alargaban a la noche, en la vida diaria ya era común ir a esos sitios de entretenimiento. Para 1922 en *Ser* se leía: “el cine *Lux* (ver imagen 7)<sup>67</sup> siempre se ha distinguido por las novedosas presentaciones que hace a su público favorito”.<sup>68</sup> Los empresarios se esmeraban en tener variedad en sus proyecciones, o por lo menos eso se dejó ver en esas notas de la prensa para ganar clientes frente a la competencia, incluso este último fue pionero en usar imágenes en la prensa de las películas exhibidas para atraer clientes en 1920 (ver imagen 8).<sup>69</sup> Por otro lado, ya no se les llamaba “cinematógrafo”, sino sólo “cine”, probablemente tuviera que ver con el hecho de que ya no se denominaba así en referencia al aparato, más bien a los lugares establecidos para exhibirlo.



**Imagen 7.** Fuente: Fotografía del autor.

<sup>65</sup> *Águilas y Estrellas*, 1915, julio, s/p.

<sup>66</sup> *El Sol*, 1921, 15 de marzo, p. 4.

<sup>67</sup> Este cine se estableció en lo que actualmente se conoce como el Museo Casa de los Muñecos de la BUAP, se le llama así por las figuras plasmadas en la fachada del edificio.

<sup>68</sup> *Ser*, 1922, 14 de mayo, s/p.

<sup>69</sup> Aunque en la imagen se dijo que podía consultarse la cartelera, no se localizaron datos sobre a qué película hacía referencia la imagen utilizada.



**Imagen 8.** Fuente: *Musa Puber*, 1920, 19 de septiembre, s/p. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 20 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Según Carlos Montero Pantoja, en los cines no solo se exhibían películas, sino que había otras variedades, como obras teatrales, pugilato, etc., e incluso reuniones sociales, muy similar a lo que había ocurrido en los teatros, así: “podían ser dos recintos separados o uno solo donde se realizaba, tanto actividades de cine como de variedades, incluso en el mismo día como parte de un mismo programa”.<sup>70</sup> Como se mencionó en páginas anteriores, los habitantes de la ciudad a veces recurrían a esos lugares para reunirse aprovechando la luz eléctrica, ahora bien, un ejemplo fue en el que los ex-alumnos del colegio militar que vivían en Puebla se reunieron con motivo del aniversario de la guerra contra Estados Unidos y la muerte de los cadetes que defendían el castillo de Chapultepec: “El acto tuvo verificación en el cine Lux, la noche del 31 del actual agosto, a las 8:30 p.m. Tanto el espacioso salón [...] como el vestíbulo, presentaban un aspecto encantador”.<sup>71</sup>

Se recalcó que lo más selecto de la burguesía había acudido y que especialmente había lucido por la presencia femenina, así como de las autoridades y especialmente el gobernador del Estado, Luis Sánchez Pontón. Otro ejemplo, fue el del Salón Moderno que anunciaba: “No deje usted de concurrir [...] Bailes los jueves, sábados y domingos desde las 10 p.m. Un Experto profesor de baile perfeccionará sus conocimientos en el delicioso arte”.<sup>72</sup> Esos lugares se volvieron centros de socialización, pues en la época de la Revolución, el baile surgió como una importante diversión por lo que se multiplicaron las actividades de la élite.

<sup>70</sup> Carlos Montero Pantoja, *Arquitectura y urbanismo: de la Independencia a la Revolución*, (Puebla: BUAP, 2010): 147.

<sup>71</sup> *Alerta*, 1920, 16 de septiembre, s/p.

<sup>72</sup> *Musa Puber*, 1919, 19 de julio, s/p.



La luz ayudaba a la nueva exhibición, si una mujer aparecía bajo la iluminación apropiada sería alagada por su hermosura, una crónica que podría ilustrar lo expuesto fue la siguiente de *El Monitor de Puebla* en 1891, en una reunión se vieron “hermosísimas jóvenes, cuyas gracias, encantos y atractivos tuvieron la ocasión de lucir, favorecidas por el magnífico alumbrado que proporcionaban numerosos focos”.<sup>73</sup> Pérez Zapico, comentó al respecto que la “electricidad favoreció el desarrollo de toda una nueva economía del gesto y el cuerpo en la que era necesario recurrir a diversos mecanismos de simulación [...] por ejemplo, la moda con trajes específicos de noche”,<sup>74</sup> situación que era resuelta por los almacenes de novedades que se habían multiplicado desde 1880, como La Ciudad de México (ver imagen 9) y El Famoso 33 (ver imagen 10).

Estos almacenes ofrecían atuendos para damas y caballeros, así como de acuerdo a la situación específica, ya fuera de día, de noche, verano, invierno, como El Puerto de Santander (ver imagen 11) que vendía capas y abrigos para usarlos en exteriores e interiores, como los teatros y salones. De ese modo, la asistencia a esa clase de eventos era escogida, solo personas con suficientes recursos y tiempo ingresaba, y si bien no había una forma establecida para vestir en esas ocasiones, sí era necesario mostrarse elegante en público. Los eventos eran realizados sobre todo en invierno, ya que el frío provocaba que disminuyera la caminata nocturna, mientras que aumentaban las tertulias y bailes en dichos establecimientos.



<sup>73</sup> *El Monitor de Puebla*, 1891, 20 de mayo, s/p, citado por Edna Hernández, “Espacio urbano y la modernización del alumbrado público en la ciudad de Puebla entre 1888 y 1910”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, No. 29, (2015): 10, recuperado de: <http://alhim.revues.org/5223>

<sup>74</sup> Daniel Pérez Zapico, “Electricidad, sociabilidad y prácticas nocturnas. Asturias (1880-1936)”, (ponencia presentada en Simposio Internacional Historia de la electrificación. Estrategias y cambios en el territorio y en la sociedad. Ciudad de México, México, 17 de marzo de 2015): 11.



**Imagen 9 y 10.** Fuente: De izquierda a derecha *El Eco Estudiantil*, 1918, 31 de octubre, s/p. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 20 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP; *Musa Puber*, 1920, 19 de septiembre, s/p. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 20 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.



**Imagen 11.** Fuente: *El Sol*, 1921, 15 de marzo, p. 3. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 10 de febrero de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Además, ya eran tan comunes los aparatos eléctricos que incluso surgió el servicio de reparaciones en el mercado poblano, los cinematógrafos no fueron la excepción, en 1916 en el *Águilas y Estrellas* se promocionaba la relojería y joyería de Luis A. Mancera: “compostura de toda clase de relojes, cajas de música, fonógrafos, cinematógrafos, máquina de escribir y aparatos de precisión”,<sup>75</sup> aquí se veía que esos objetos invadían cada espacio en la vida de los poblanos. Posiblemente también los empresarios recurrían a esos lugares para arreglar los proyectores y continuar exhibiéndolos en sus salones, pues, así como en la iluminación podía haber apagones, los cinematógrafos también podían sufrir desperfectos constantemente, para lo que aparecieron compañías dedicadas a la repararlos.

### ***Reflexiones finales***

La electricidad reemplazó a los combustibles y por lo mismo significó una gran transición energética que invadió muchos de los lugares, tanto públicos como privados, en los últimos años del siglo XIX y principios del XX en Puebla, en este caso los teatros y salones. La iluminación invariablemente jerarquizó el espacio urbano, pues, tanto el alumbrado municipal, como el de los hogares y tiendas de novedades, se presentó en el centro de la ciudad. El caso de los teatros no fue la excepción, ya que el teatro Guerrero, Variedades, y otros salones que lo tenían, estaban ubicados en las calles inmediatas a la

<sup>75</sup> *Águilas y Estrellas*, 1916, enero, s/p.



plaza principal. En un primer momento surgió como un espectáculo por sí mismo, era un entretenimiento mirarlo, en los teatros era un lujo que solo podía costear la burguesía, en las vialidades era en apariencia gratuito y podían mirarlo todas las clases sociales, pues de hecho se instaló en el centro de la urbe donde residían la burguesía y estaba la zona terciaria.

Posteriormente, el cinematógrafo se complementó con la luz, pero este en un inicio tuvo características diferentes, pues se pretendía que alcanzara a toda la sociedad. Además, debido a su etapa errante, se presentaba en las plazuelas, incluso de la periferia. Sin embargo, para las primeras dos décadas del siglo XX se establecieron definitivamente en el centro y dejaron de denominarse como el aparato y pasaron a llamarse “cines”, que era el lugar donde se exhibían. Además de que se convirtió en entretenimiento solo para las clases medias y altas, posterior a este periodo se empezaron a construir inmuebles específicos que incluso dieron paso a una nueva arquitectura, como lo fueron los cines Coliseo (ver imágenes 12, 13 y 14) y Reforma (ver imagen 15) fundados a finales de la década de 1930.



**Imagen 12, 13 y 14.** Fuente: Fotografía del autor.



**Imagen 15.** Fuente: Fotografía del autor.

De hecho, surgió un mercado en donde no solo se podían adquirir esos artefactos, sino reparar los que pudieran sufrir descomposturas, además de toda clase de lámparas. De ese modo, este espectáculo se ganó un lugar como uno de los divertimientos más exclusivos, y si bien no reemplazaron las obras teatrales y variedades en general, sí pasaron a ser muy publicitados en la prensa, lo cual indicaría que la asistencia al cine se volvió un hábito nuevo entre los poblanos, con lo que los ritmos urbanos evolucionaron, desde entonces ligados a la tecnología.

De hecho, la luz sigue siendo un espectáculo que se usa en múltiples sitios y momentos, ya sea en una fiesta cívica, como el 15 de septiembre y la celebración del inicio de la Independencia en México, o en año nuevo, etc. Por su parte, en la actualidad es más frecuente que las personas asistan al cine que al teatro, un hábito que se empezó a forjar desde fines del siglo XIX. Finalmente, cabe mencionar que los estudios sobre la electrificación se han multiplicado desde hace dos décadas en México, sin embargo, no solo cada ciudad tiene sus características particulares que merecen ser analizadas, sino que dentro del espacio urbano hay múltiples sitios en los que la tecnología penetró, desde el espacio público, las casas, los ferrocarriles, las tiendas de novedades, los hoteles y restaurantes, y claro, también los teatros y salones. Por lo mismo, fue correcto afirmar que la entrada de los aparatos y la convivencia con esos por parte de los poblanos, y los mexicanos en general, llevaron a transformaciones sociales, las que pueden ser descubiertas a través de la prensa, que ofreció la posibilidad de conocer el nuevo mercado



eléctrico, y, por ende, las nuevas costumbres que a la vez forjaron ritmos urbanos distintos.

## **Referencias**

### **Fuente primaria**

Archivo Histórico Municipal de Puebla (AHMP), Puebla-México, Sección de Expedientes 1, Fondo Expedientes de Época Antigua: Diversiones, Policía, Paseos.

### **Publicaciones periódicas.**

#### **Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.**

*El Día*, “La gran ópera inglesa”, 29 de marzo 1884.

*La Gaceta de Puebla*, “Salvini”, 6 de octubre de 1887.

*La Gaceta de Puebla*, 12 de septiembre de 1888.

*El Clarín de Oriente*, 15 de julio de 1900.

*La Semana de Puebla*, 22 de septiembre de 1910.

*Águilas y Estrellas*, julio de 1915.

*Águilas y Estrellas*, enero de 1916.

*Águilas y Estrellas*, marzo de 1917.

*El Eco Estudiantil*, 31 de octubre de 1918.

*Musa Puber*, 19 de julio de 1919.

*Musa Puber*, 19 de septiembre de 1920.

*Alerta*, 16 de septiembre de 1920.

*El Sol*, 15 de marzo de 1921.

*Cultura*, octubre de 1921.

*Ars*, “Foros y pantallas”, 2 de agosto de 1921.

*Ser*, 14 de mayo de 1922.

*Ser*, 9 de septiembre de 1922.

#### **Archivo Histórico Municipal de Puebla.**

*El Centenario*, 20 de septiembre de 1910.

*El Centenario*, 16 de septiembre de 1910.

### **Bibliografía.**



- Arizpe, R. Rafael. *Estadística de las Aplicaciones de la Electricidad en la República Mexicana*. México: Comisión Mexicana para la Exposición Universal e Internacional de París, 1900.
- Castrillo Dávila, Fernando Gaudencio. “La luz eléctrica en el imaginario de la modernidad durante las fiestas del Centenario en la ciudad de México, 1910”. Tesis de Licenciatura: BUAP, 2009.
- Cruz, Salvador. *Historia de la educación pública en Puebla, 1790-1982*. Tomo I. Puebla: BUAP, 1995.
- Collado, María del Carmen. “En torno a la historia de la vida cotidiana”. *Revista Universidad de México*, No. 615, septiembre, (2002): pp. 5-7.
- Cardoso, José. *Puebla y sus alrededores en el 1er Centenario de la Constitución de la Independencia Nacional Mexicana, 1821-1921*. Facsimilar. Puebla: BUAP, 2010.
- De Rojas, Francisco. *La luz eléctrica y sus aplicaciones*. Barcelona: Biblioteca Ilustrada de Espasa Hermanos, S/A.
- De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Fenochio, Alfredo. *Noticia sobre la enseñanza y aplicaciones de la electricidad en el estado de Puebla, México*. Puebla: Imprenta Artística, 1899.
- Estrada Urroz, Rosalina. *Sociabilidad y diversión en Puebla: del Imperio al Porfiriato*. Puebla: BUAP-EEC, 2010.
- Hernández, Edna. “Espacio urbano y la modernización del alumbrado público en la ciudad de Puebla entre 1888 y 1910”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, no. 29, (2015). Disponible en: <http://alhim.revues.org/5223>
- Montero Pantoja, Carlos. *Arquitectura y urbanismo: de la Independencia a la Revolución*. Puebla: BUAP, 2010.
- Márquez, Rosendo. *Puebla en el Centenario de la Independencia*. Puebla: Sin editorial, 1910.



Pérez Muñoz, José Edgar. “Urbanización y modernidad en la ciudad de Puebla. La introducción del alumbrado público eléctrico, 1888-1910”. Tesis de Licenciatura: BUAP, 2021.

Pérez Zapico, Daniel. “Electricidad, sociabilidad y prácticas nocturnas. Asturias (1880-1936)”. Ponencia. Simposio Internacional Historia de la electrificación. Estrategias y cambios en el territorio y en la sociedad. Ciudad de México, México, 17 de marzo de 2015.

Rodríguez Martín, Nuria. “ ¡Embellezca su hogar! ¡Hágalo más confortable y risueño mediante un alumbrado racional! ´. La electrificación de los hogares españoles, 1900-1936”. Ponencia. Simposio Internacional Electricidad, ciudades y cotidianidad. La electricidad y la transformación de la vida urbana y social. Evora, Portugal, 7 de mayo de 2019.

## Referencias de Imágenes utilizadas

Imagen 1. *El Centenario*, 1910, 20 de septiembre, p. 1. Digitalizado por Archivo Histórico Municipal de Puebla. Consultado 12 febrero de 2022. Disponible en AHMP. Expedientes, comisión de Festividades, vol. 496, f. 227.

Imagen 2. *El Sol*, 1921, 15 de marzo, p. 3. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 10 de febrero de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Imagen 3. *Ser*, 1922, 9 de septiembre, s/p. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 19 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Imagen 4. *Águilas y Estrellas*, 1915, julio, p. 71. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 20 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Imagen 5. *Águilas y Estrellas*, 1917, marzo, p. 12. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 23 de marzo de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Imagen 6. *Águilas y Estrellas*, 1916, enero, p. 6. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 23 de marzo de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Imagen 7. Fotografía del autor.

Imagen 8. *Musa Puber*, 1920, 19 de septiembre, s/p. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 20 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Imagen 9. *El Eco Estudiantil*, 1918, 31 de octubre, s/p. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 20 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Imagen 10. *Musa Puber*, 1920, 19 de septiembre, s/p. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 20 de abril de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Imagen 11. *El Sol*, 1921, 15 de marzo, p. 3. Digitalizada por Fernando Quintanar Salinas. Consultado 10 de febrero de 2022. Biblioteca José María Lafragua de la BUAP.

Imagen 11. Fotografía del autor.

Imagen 12. Fotografía del autor.

Imagen 13. Fotografía del autor.

Imagen 14. Fotografía del autor.

Imagen 15. Fotografía del autor.

## **Leopoldo Varela en Aguascalientes a inicios del siglo XX, evolución de un fotógrafo**

*Leopoldo Varela in Aguascalientes at the beginning of the 20<sup>th</sup> century,  
evolution of a photographer*

Paola Daniela Ibarra Villa

*Universidad Autónoma de Zacatecas*

*Cursando la Maestría en Historia*

**RESUMEN:** El texto aborda la labor realizada por el fotógrafo Leopoldo Varela, quien oriundo del estado de Zacatecas, se trasladó a Aguascalientes a inicios del siglo XX, insertándose en un ambiente de progreso. Pocas décadas antes había comenzado la construcción del tendido de las vías férreas y por su estratégica posición geográfica, el estado se convirtió en uno de los centros de mayor trascendencia para el traslado de mercancías, personas, ideas y costumbres. Ahí, el fotógrafo instaló su estudio, realizó retratos de la élite y fotografía de paisaje, a la par que se fue actualizando en cuanto a técnicas y perspectivas que permitieron tener una lectura de esa época.

**PALABRAS CLAVE:** Fotografía; estudio; Aguascalientes; paisaje; retrato.

---

**ABSTRACT:** This text deals with work of the photographer Leopoldo Varela, who was originally from the state of Zacatecas, and moved to Aguascalientes at the beginning of the 20th century, introducing himself in an environment of progress. A few decades before, the construction of the railway lines had begun and due to its strategic position, the state became one of the most important centers for commerce, people, ideas and manners. There, the photographer set up his studio, took portraits of the elite, landscape photography, and at the same time kept up-to-date with a number of techniques and perspectives that allowed him to have a reading of that time.

**KEYWORDS:** Photography; studio; Aguascalientes; landscape; portrait



En la década de 1880 comenzó la construcción del tendido de las vías férreas en las cercanías de Aguascalientes, y por su estratégica posición geográfica, logró una comunicación vital entre el Norte y el Sur de país, convirtiendo al estado en uno de los centros de mayor trascendencia para el traslado de mercancías, personas, ideas y costumbres.

La aparición del primer tren en la ciudad de Aguascalientes en 1884 fomentó que las autoridades locales emprendieran labores para su embellecimiento, por lo que se repararon banquetas y empedrados, se mejoró el alumbrado público y se arreglaron los jardines y lugares de paseo, entre otros avances. A su vez, la llegada de las locomotoras se tradujo en el aumento de la demanda de mano de obra y en la expansión mercantil. Con el afán de dotar de espacios que estuvieran a la altura de las grandes urbes y de contar con un sitio destinado a la élite. En 1885 se inauguró el Teatro Morelos, ubicado dentro del primer plano del núcleo urbano. En ese mismo año también arribaron grandes inversionistas extranjeros como los Guggenheim, quienes construyeron una enorme fundidora de metales. A partir de entonces la ciudad comenzó a crecer, “se abrieron fábricas, se continuó con las mejoras en los servicios públicos y se formaron, a expensas de las antiguas huertas, las primeras colonias”<sup>1</sup> en las periferias.

El objetivo será aproximar a la lente de Leopoldo Varela, la cual representa una ventana para interpretar los cambios estructurales de finales del siglo XIX y principios del XX en la ciudad de Aguascalientes. El fotógrafo a través de su oficio legó imágenes irrepetibles de quienes han antecedido y han forjado el patrimonio actual.

Leopoldo Varela había nacido en el rancho de San Antonio, localizado en Pánuco, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1883. Fue hijo de Anselmo Varela y Julia Escobedo, y hermano de Rafael Varela. Tras haber quedado bajo la tutela de sus tíos, en la ciudad de Chihuahua desarrolló un interés por la fotografía y desde pequeño fungió como ayudante del fotógrafo Carlos C. Harris, quien se estableció en diversos sitios de la entidad registrando “eventos políticos importantes y de lugares emblemáticos”.<sup>2</sup>

Siendo aún adolescente, entre 14 y 15 años, Leopoldo Varela tuvo acceso al invento recién llegado a nuestro país y la posibilidad de descubrir la realidad a través del

---

<sup>1</sup> Jesús Gómez Serrano, “Una ciudad pujante. Aguascalientes durante el Porfiriato”, en Anne Staples (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo IV, Bienes y vivencias. El siglo XIX*, (México: Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005): 257.

<sup>2</sup> Bertha Cristina Ayala Pérez, *Fotografía Antigua Chihuahua. Siglo XIX*, (Chihuahua: Gobierno Municipal de Chihuahua, Instituto de Cultura de Municipio, Coordinación de Fomento a la Lectura y Programa Editorial Municipal, 2019): 7.



lente.<sup>3</sup> La fotografía había arribado a México en 1839 a través del puerto de Veracruz, bajo la técnica del daguerrotipo, meses después de que el invento se presentó en París,<sup>4</sup> pero fue hasta la década de 1860, durante el Imperio de Maximiliano cuando se le dio gran uso al estrenarse como un medio de información visual, por el que él y Carlota difundieron su imagen.<sup>5</sup> En gran parte esto fue posible gracias a la aparición de la tarjeta fotográfica o *carte de visite*, que abarató los costos, haciendo más accesible el duplicado fotográfico y el conocimiento de lugares o personas.



**Fotografía 1.** Leopoldo Varela, *Niño Delgado*, febrero de 1903.<sup>6</sup>

Después de concluir su estadía con el afamado fotógrafo, y con el ánimo de progresar, en el año de 1903 ya se anunciaba individualmente como *Leopoldo Varela*, a juzgar por el sello en la cara posterior de una fotografía, en la que se retrata en formato oval, a un infante de pie, con botas y traje claro, ubicado frente a lo que simula ser un pequeño arbusto, probablemente parte de la utilería del estudio, desconociendo si fue tomada en Aguascalientes, Chihuahua, u otro lugar del país, pues se intuye que su recorrido como

<sup>3</sup> José Luis Engel, *Diccionario General de Aguascalientes*, (Aguascalientes: ICA, 1997): 422.

<sup>4</sup> Louis Prelier, Puerto de Veracruz México, Eastman Museum. Consultada el: 6 de abril del 2022. Disponible en: <https://collections.eastman.org/objects/7308/port-of-veracruz-mexico?ctx=733e30eb-5486-4f5d-953f-b09bdc89c09a&idx=6>

<sup>5</sup> Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, (México, UNAM, 1996): 16.

<sup>6</sup> Museo Regional de Historia de Aguascalientes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, (MRHA-INAH), 10-436496, Niño Delgado, Fotógrafo Leopoldo Varela, febrero de 1903.



profesional de la fotografía fue acompañado por una senda de búsqueda de oportunidades, técnicas y contactos favorecidos por el nuevo sistema de transporte.

En 1904 Leopoldo Varela llegó a Aguascalientes y comenzó a vivir en la casa con el número 13 de la calle Independencia, como se informó en la presentación de su matrimonio con Ana María de Luna Medina, con fecha del 8 de enero de 1919, recibiendo el sacramento a los 36 años de edad. Instaló un estudio fotográfico en la calle Morelos,<sup>7</sup> el cual posiblemente habilitó con la utilería necesaria para desempeñar la labor de manera profesional y seguir los cánones estéticos de acuerdo al gusto de la época. Ejemplo de ello, es la siguiente imagen que nos muestra el que probablemente fuera su estudio, equipado con fondo, cortinas, tapetes de dos presentaciones y en la que destaca el equipo fotográfico compuesto por una cámara de fuelle con trípode, usualmente empleadas a finales del siglo XIX e inicios del XX.



**Fotografía 2.** Leopoldo Varela en su estudio.<sup>8</sup>

Varela fue desarrollando la técnica del retoque y “se actualizaba mediante la importación de revistas especializadas como *Proceso fotográfico*, editada en España”<sup>9</sup> para mantenerse al día en cuanto a técnicas y perspectivas. Su principal fuente de ingreso la obtuvo mediante el retrato de familias adineradas interesadas en dar a conocer su

<sup>7</sup>Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez, *Memoria e imágenes: El estudio fotográfico de Luna en Aguascalientes, 1948 a 2008*, (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021): 104.

<sup>8</sup> Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA), Fondo Adquisiciones y Donaciones. Serie Leopoldo Varela. C. 3, Exp. 10.

<sup>9</sup> José Luis Engel, *Diccionario General de Aguascalientes*, (Aguascalientes: ICA, 1997): 423.



prestigio. Estas imágenes algunas veces las realizó dentro de su estudio apoyándose de la utilería convencional y en ocasiones prescindió de ello para contextualizar la fotografía.



**Fotografía 3.** Leopoldo Varela, *El gabilan [sic] del Sur*<sup>10</sup>

En la parte posterior tiene una dedicatoria:

*El gabilan del sur, B.*

*El gabilan del sur José Femat Samarripa*

*A nuestro distinguido y muy estimado amigo*

*el Sr. Lic. Alberto Rueda y la Sra. Enriqueta Salinas de Rueda.*

*Un recuerdo de sincero afecto*

*Rúbricas: Aguascalientes, octubre de 1917*

Manuales y revistas de finales del siglo XIX empezaron a proponer el uso de fondos sobrios para no perder la presencia del retratado; se puede suponer que debido a ello el autor dejó de emplear los aditamentos previamente popularizados para la realización de algunos retratos. Lo anterior se visualiza en la fotografía anterior fechada en 1917, de una pareja sentada sobre una banca, en lo que quizá sea una terraza, la cual deja ver un jardín y construcciones. En la imagen también se distingue el follaje de los árboles, las macetas,

<sup>10</sup> MRHA-INAH, 10-437710, El gabilan del Sur, Leopoldo Varela, octubre de 1917, Aguascalientes.



la alfombra, el perro en un espacio confortable, tal vez de una casa particular. A juzgar por la vestimenta y las alhajas que llevan puestas, es posible deducir que pertenecían a la clase adinerada y/o política de la época, así como pensar que fueron ellos quienes invitaron al fotógrafo a retratarlos en su casa. En ella, la vista hacia una parte de la ciudad de Aguascalientes le sirvió al fotógrafo para dar perspectiva, aunque siguió presente la arquitectura y el plasmar parte del entorno, influencia de la pintura renacentista.



**Fotografía 4.** Leopoldo Varela, *Niño en primera comunión*<sup>11</sup>

No se alejó totalmente de los manuales pasados, ya que en la fotografía conmemorativa de primeras comuniones y bodas continuó realizando representaciones tradicionales, haciendo uso de un poco de utilería para denotar lo que ahí se celebraba. Para las primeras comuniones los niños vestían saco, pantalón, camisa y corbata blancos la mayoría de las veces, o también podrían ser de color en ocasiones. En su brazo izquierdo llevaban un “listón con flecos y dibujos alusivos al día”,<sup>12</sup> y al igual que las niñas cargaban su Biblia, guantes, rosario y vela. Además, el fotógrafo colocó una mesita con una figura religiosa

<sup>11</sup> MRHA-INAH, MRHA-569, *Niño en primera comunión*, Leopoldo Varela, ca. 1920, Aguascalientes.

<sup>12</sup> Valentina Torres Septién, “Una familia de tantas. La celebración de fiestas familiares católicas (1940-1960)”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México V, Siglo XX, Campo y ciudad, Volumen 1*, (México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2006): 190.



del Sagrado Corazón a quien posiblemente se consagraba dicho sacramento. Para dar prioridad a la escultura y al infante eligió un fondo liso de un tono y un tapete a juego.



**Fotografía 5.** Leopoldo Varela, *Niña en primera comunión*<sup>13</sup>

En otra fotografía fechada en 1916, se observa a una niña que es retratada en su primera comunión y se hace acompañar de una mesa que lleva encima un cuadro de una mujer, con toda seguridad, significativa para la familia, pues la eligieron para ser captada en un día tan especial. El fondo es neutro y maneja la alfombra a juego, que hace presente la influencia de la pintura renacentista. Sin embargo, debido al deterioro conocido como espejo de plata, en el que la plata formadora de la imagen pasa a ubicarse en la superficie, generando una capa reflectora que dificulta la apreciación a detalle la imagen. Sin embargo, podemos observar la elegancia del vestido, los guantes, el tocado y el velo, la vela y el exquisito acabado de la mesa.

Sobre las escenas de novios, se ubica una de ellas con fecha de 1912, efectuada con la técnica de plata sobre gelatina, a manera de retrato, con formato rectangular y de cuerpo entero. En ella se exhibe a un grupo de personas en una boda, en cuya escena se distingue la implementación de un fondo oscuro liso y una alfombra a juego; también la presencia de un telón y una silla para la protagonista de tan relevante fecha. Las personas se organizaron rodeando a la novia, detrás el novio y a los lados, dos parejas que pudieran

<sup>13</sup> Colección fotográfica del Museo del Pueblo de Aguascalientes, domicilio particular, sin clasificación. Probablemente tomada en Aguascalientes.



ser sus padres, sus testigos o sus padrinos; en apariencia el contrayente no es tan joven en relación a la dama consorte. Todos los presentes están elegantemente vestidos para la gran ocasión. El fotógrafo crea la ilusión de perspectiva situando a la novia en el centro y a sus acompañantes alrededor, dando la apariencia de una media luna, organizando una especie de *ciclorama*.<sup>14</sup>



**Fotografía 6.** Donación de Carlos Ávila Pardo en Fondo Papeles de Familia<sup>15</sup>

Igualmente incursionó en la fotografía de paisaje y periodística como las que se cree que tomó en 1914, durante la Convención Revolucionaria que se realizó en Aguascalientes, cuando se estima que ofreció “su laboratorio a otros fotógrafos como Casasola”,<sup>16</sup> agencia que actualmente se presume como una de las que más capturó escenas de la gesta revolucionaria y cuyo acervo actualmente forma parte de la Fototeca Nacional del INAH.

Sobre dicha empresa fotográfica, se han comentado diversas teorías relacionadas el *modus operandi* por la que logró conformar un compendio tan vasto, por ejemplo, se dice que Agustín Víctor Casasola más que autor de las fotografías, era un “compilador de imágenes”,<sup>17</sup> que adquiriría el trabajo de otros fotógrafos. Sin embargo, existe la posibilidad de que Varela haya trabajado directamente para su agencia y de esta forma entender por qué la inexistencia de imágenes de su autoría que correspondan a este tipo de

<sup>14</sup> Entendiendo al *ciclorama* como un fondo continuo, liso y redondeado, usualmente de color blanco. Sirve para incrementar el efecto de profundidad, cubriendo la parte de atrás del modelo y tapando también, el suelo, generando un efecto progresivo entre el sujeto y el fondo.

<sup>15</sup> AHEA, Fototeca, Fondo Papeles de Familia, Donación de Carlos Ávila Pardo. Fotografía consultada en el año 2018.

<sup>16</sup> José Luis Engel, *Diccionario General de Aguascalientes*, (Aguascalientes: ICA, 1997): 423.

<sup>17</sup> Marion Gautreau, “La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana”, *Cuicuilco*, 14, núm. 41, (Septiembre-Diciembre, 2007): 114. Consultado el 16 de abril de 2022. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/351/35112370005.pdf>.



eventos y que se ubiquen en los distintos repositorios de la ciudad, pues incluso son escasas las representaciones gráficas de la reunión suscitada entre las facciones revolucionarias.

A pesar de ello, su ambición y dedicación por destacarse en el ámbito fotográfico lo llevaron a participar en certámenes internacionales, como lo atestigua un certificado de admisión, fechado el 17 de junio de 1911, el cual hace constar que Varela se inscribió en una competencia, para la exhibición número 1,129, de la Exposición Internacional, con temática en torno a la invención moderna, llevada a cabo en Roma.<sup>18</sup>

Encontramos en él una noción temprana de lo que son los derechos de autor o la propiedad intelectual, pues tenemos memoria que el 7 de julio de 1919, el secretario del departamento de Constitución y Reformas hizo de su conocimiento la propiedad artística de Leopoldo Varela, de dos fotografías (tamaño busto y de cuerpo entero) del Ilustrísimo Obispo de Sonora, por lo que el Sr. Dr. Don Juan Navarrete y el mismo C. Presidente, dispusieron la publicación de dicha declaración en el “Diario Oficial”.<sup>19</sup> Igualmente, en el año posterior, en un documento con número 4,020 y con fecha en 23 de marzo de 1920, destinado al Sr. Julio C. F. Delauney y firmado por el Rector de la Universidad Nacional, se da a conocer la reserva de derecho de propiedad artística de Leopoldo Varela, sobre una fotografía de la imagen de “Nuestra Señora de Aguascalientes”.<sup>20</sup>

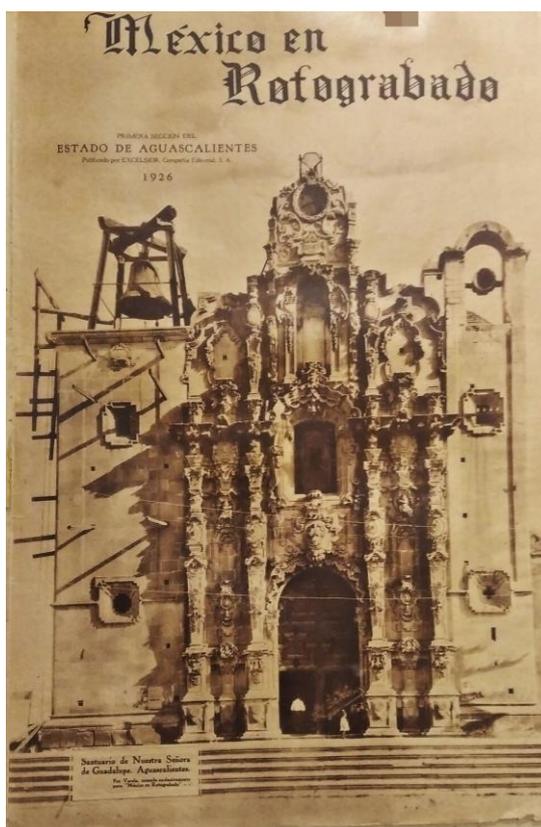
También ha quedado muestra de su labor periodística en 1920, ya que al parecer trabajó y envió imágenes de sitios representativos de Aguascalientes para la revista *México en Rotograbado*, medio ilustrado que se caracterizó por el empleo de medios de producción fotomecánica para su impresión, como fue el *Rotograbado*, permitiendo realizar grandes tirajes y plasmar imágenes de más de un tercio de la superficie de la hoja, así como el uso de papel económico, lo cual lo hacía ideal para la prensa. Este método “confirió a *Revista de Revistas* y a los suplementos de *Excélsior* sus tonos distintivos en sepia y azul”,<sup>21</sup> y permitió integrar una nueva forma de comunicación al conjuntar texto e imagen.

<sup>18</sup> AHEA, Fondo Adquisiciones y Donaciones. Serie Leopoldo Varela. C. 3, Exp. 10.

<sup>19</sup> AHEA, Fondo Adquisiciones y Donaciones. Serie Leopoldo Varela. C. 3, Exp. 10.

<sup>20</sup> AHEA, Fondo Adquisiciones y Donaciones. Serie Leopoldo Varela. Caja 3, Exp. 10.

<sup>21</sup> Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, (México, UNAM, 2003): 58.



Fotografía 7. Leopoldo Varela, *Templo de Guadalupe*<sup>22</sup>

Leopoldo Varela además de retratar a la élite, se encargó de capturar y difundir la riqueza del paisaje urbano de la ciudad, representando algunos de los sitios construidos e intervenidos por el arquitecto autodidacta Refugio Reyes, quien al igual que él era de origen zacatecano y se había instalado en Aguascalientes en la época porfiriana, a finales del siglo XIX. Con su habilidad y conocimiento estético, el alarife dotó a la ciudad de una atractiva fisonomía, reflejo de la sociedad aguascalentense de la época, la cual cautivó al fotógrafo para publicar imágenes del templo de Guadalupe, el pórtico del templo del Encino, o de su obra más insigne, el templo de San Antonio.

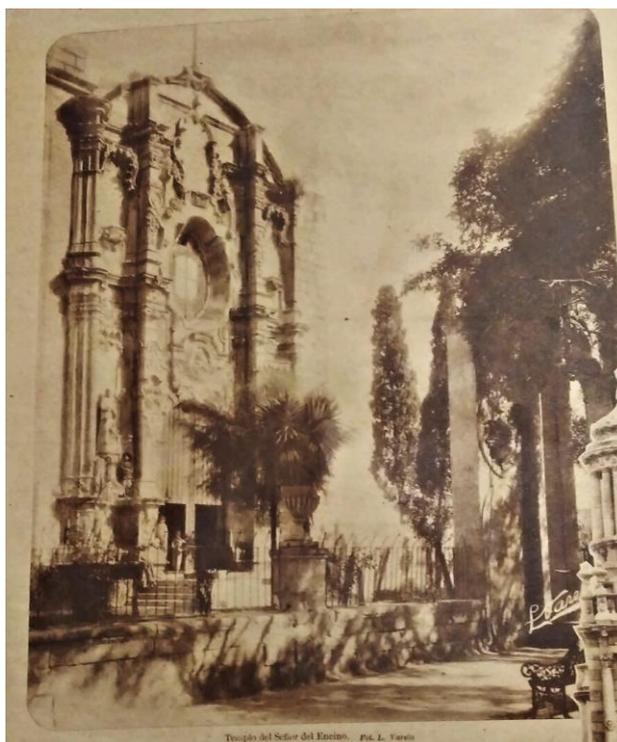
Sobre el primero de ellos ubicado en el barrio de Guadalupe, puede comentarse que dicho espacio urbano fue famoso por el trabajo de alfarería que se realizaba allí y donde la construcción de su recinto religioso fue iniciada desde el siglo XVIII gracias a las gestiones de “varios curas, clero y pueblo en general”.<sup>23</sup> Este santuario mucho tiempo permaneció incompleto como se muestra en la imagen anterior, ya que fue hasta 1907 cuando Refugio Reyes realizó, firmó y fechó un *Proyecto para las torres de Santuario de*

<sup>22</sup> MRHA-INAH, *México en Rotograbado*, Primera sección del Estado de Aguascalientes, 1926.

<sup>23</sup> Víctor Manuel Solís Medina y Leonor Elena Méndez Martínez, *Rescatando nuestros Barrios mágicos*, (México: H. Ayuntamiento de Aguascalientes 2017-2019, 2018):176.



*Nuestra Señora de Guadalupe*, el cual no se llevó a cabo, sin embargo, poco más de una década después. En mayo de 1919 diseñó otro plano-proyecto para las torres del Santuario, el cual comenzó a ejecutarse a mediados de 1920, dotando al templo de más naves y sus torres.



**Fotografía 8.** Leopoldo Varela, *Templo del Encino*<sup>24</sup>

Igualmente realizó añadiduras en el templo ubicado en las inmediaciones del barrio de Triana, donde actualmente se venera al Cristo Negro del Encino y el cual también data del siglo XVIII. Ahí Refugio Reyes construyó la capilla lateral izquierda, dedicada a la Virgen del Refugio y un pórtico que da acceso al sitio, similar al que había construido en el Convento de Guadalupe en Zacatecas. Estas modificaciones las emprendió al mismo tiempo que estaba trabajando en su obra más conocida, el Templo de San Antonio. Construcción planeada desde el 4 de octubre de 1895, cuando se le colocó la primera piedra y de estilo ecléctico. Fue concluido en diciembre de 1908 y tuvo como benefactor a Antonio Morfin, propietario de la hacienda de La Cantera. En su interior contiene cuadros murales, obras de Candelario Rivas y mosaicos provenientes de la casa Quintana Hermanos, de la ciudad de México.

<sup>24</sup> MRHA-INAH, *México en Rotograbado*, Primera sección del Estado de Aguascalientes, 1926.



**Fotografía 9.** Leopoldo Varela, *Templo de San Antonio*<sup>25</sup>

En conjunto, estas intervenciones e invenciones terminaron por convertir a estos espacios en los más hermosos y emblemáticos de Aguascalientes. No obstante, también publicó imágenes de la élite hidrocálida, en cuya plana con encabezado *Damas de la sociedad de Aguascalientes*,<sup>26</sup> se encuentra la siguiente fotografía con autoría de Leopoldo Varela, que da muestra del cómo la sociedad estaba siendo partícipe de un periodo de modernización social y cultural, en donde la mujer se retrató portando los nuevos cánones estéticos, logrados a partir de la lucha por la emancipación y la igualdad de derechos, que se venía gestando desde décadas atrás. Durante la década de 1920 este movimiento cobró fuerza y el vestuario adquirió otras características, cambiando las largas faldas por vestidos cortos de tela lisa con estilos geométricos y accesorios, así como el cabello corto, al estilo *bob*.

<sup>25</sup> MRHA-INAH, *México en Rotograbado*, Primera sección del Estado de Aguascalientes, 1926.

<sup>26</sup> MRHA-INAH, *México en Rotograbado*, Primera sección del Estado de Aguascalientes, 1926.



**Fotografía 10.** Leopoldo Varela, Srta. Anita de la Mora<sup>27</sup>

Su incursión en los certámenes donde se mostraban las últimas innovaciones e inventos del momento continuó permitiéndole obtener medallas por su participación en diversas muestras, como fueron la *Exposición del Progreso Industrial*, en Roma en 1923 y la *Exposición Iberoamericana* de Sevilla, en 1930, en la que se le otorgó una medalla de oro.<sup>28</sup>

Para finalizar, hay que señalar que el fotógrafo falleció el 10 de marzo de 1945, a la edad de 62 años de edad, a causa de diabetes, siendo su esposa e hijas quienes “continuaron el trabajo del estudio fotográfico”,<sup>29</sup> sitio en el que también se formó y colaboró Antonio de Luna, hermano de su esposa, quien posteriormente abrió sus propios establecimientos con el nombre de “Estudio Fotográfico de Luna”.<sup>30</sup> El primero se ubicó en el Parián y otro más se localizó en la calle Rivero y Gutiérrez, el cual continúa en funcionamiento, siendo trabajado por sus descendientes.

<sup>27</sup> MRHA-INAH, *México en Rotograbado*, Suplemento de los Jueves de Excelsior, Atlas de la República Mexicana, Sección del Estado de Aguascalientes, ca. 1928.

<sup>28</sup> AHEA, Fondo Adquisiciones y Donaciones. Serie Leopoldo Varela. C. 3, Exp. 10.

<sup>29</sup> Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez, *Memoria e imágenes: El estudio fotográfico de Luna en Aguascalientes, 1948 a 2008*, (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021): 115.

<sup>30</sup> Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez, *Memoria e imágenes: El estudio fotográfico de Luna en Aguascalientes, 1948 a 2008*, (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021): 123.



El lente audaz de Leopoldo Varela capturó un período de cambios estructurales en distintos ámbitos como el cultural, político y económico, dejando para la posteridad imágenes del mundo cotidiano y paisajístico, así como de días relevantes e intereses de quienes buscaron sus servicios. La evolución individual y colectiva de la fotografía permitió plasmar formas de pensar y analizar los vínculos sociales y familiares. Así como el aspecto de la moda, donde los vestidos se acortaron y el cabello cambió su estética, como manifestación de profundas transformaciones en el devenir histórico.

## **Referencias**

### **Documentales**

Museo Regional de Historia de Aguascalientes (MRHA-INAH):

Colección fotográfica.

Colección hemerográfica.

*México en Rotograbado*, 1928.

*México en Rotograbado*, 1926.

Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA):

Fototeca. Fondo Papeles de Familia

Fondo Adquisiciones y Donaciones, Serie Leopoldo Varela, C. 3, Exp. 10.

Museo del Pueblo de Aguascalientes

Colección Fotográfica.

### **Bibliografía**

Aguilar Ochoa, Arturo, *La Fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México: UNAM, 1996.

Ayala Pérez, Bertha Cristina, *Fotografía Antigua Chihuahua. Siglo XIX*, Chihuahua: Gobierno Municipal de Chihuahua, Instituto de Cultura de Municipio, Coordinación de Fomento a la Lectura y Programa Editorial Municipal, 2019.

Engel, José Luis, *Diccionario General de Aguascalientes*, Aguascalientes: ICA, 1997.

Gómez Serrano, Jesús, “Una ciudad pujante. Aguascalientes durante el Porfiriato”, Staples, Anne (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México IV, Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México: Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005, pp.

Mendoza Sánchez, Gabriela Itzaguero, “Memoria e imágenes: El estudio fotográfico de Luna en Aguascalientes, 1948 a 2008”, Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021.

Ortiz Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México: UNAM, 2003.

Solís Medina, Víctor Manuel, Leonor Elena Méndez Martínez, *Rescatando nuestros Barrios mágicos*, México: H. Ayuntamiento de Aguascalientes 2017-2019, 2018.

### **Hemerografía**

Gautreau, Marion, “La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana”. *Cuicuilco*, 14, núm. 41, (Septiembre-Diciembre, 2007), 113-142. Consultado el 10 de abril de 2022. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/351/35112370005.pdf>

## Enseres incómodos

### *Uncomfortable belongings*

Eva Berenice Ramírez Velasco<sup>1</sup>

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

*Pasante de la Lic. En Historia*

Mientras la señorita Norma García escuchaba con una paciencia sobrehumana a la señora Hortensia Baños, a quien la exasperación le pintaba la frente y la nariz del mismo tono rojizo que se observaba en sus mejillas, lo que le hacía pensar que tenía en la cara dos enormes manzanas panocheras, como aquellas que se usan en la elaboración de los chiles en nogada, como trasfondo se escuchaba en la radio que la municipalidad organizó una función de cine, en la que se exhibiría la película *Macario*, a fin de recolectar fondos para la Beneficencia Pública. A pesar de su rápido tecleado, García apenas alcanzaba a seguir el compás de la denuncia de Doña Hortensia:

—¡Me han robado señorita! Una no es rica y me hiere la pérdida de unos objetos que tienen un gran valor sentimental. De buena fe se los di a mi prima Higinia, pues me inspira compasión su condición de loca. Le di la muñeca porque se comporta como una niña y el joyero para que se viera linda, pero es indignante que esa arribista de su media hermana, la cual nunca me ha dado un peso para la manutención de ella, se haya llevado la muñeca, el joyero y hasta la base de cama que le traje para que no tuviera que dormir con otra enferma.

Estas palabras mellaron en el ánimo de García, quien sabía que el sanatorio de San Roque, desde hacía un siglo, había sufrido constantes periodos de precariedad y que los administradores hacían malabares para estirar el dinero, pues deseaban que las mujeres no sufrieran a causa de la carencia de provisiones además de que procuraban la sanidad del edificio, pues anteriormente eran constantes las enfermedades respiratorias y

---

<sup>1</sup> Pasante de la licenciatura de Historia. Su línea de investigación es la historia de las instituciones de salud mental. Publicó el artículo “Un acercamiento a la historia del hospital de San Roque en Puebla” en la revista *Cuetlaxcoapan. Enfoque al patrimonio histórico*, número 23 [Disponible en <https://centrohistorico.pueblacapital.gob.mx/otraspublicaciones/nuestras-publicaciones/revistas>]. También presentó el trabajo “El estudio de la enfermedad mental en la ciudad de Puebla. La profesionalización de la psiquiatría en los siglos XIX y XX” en el *Segundo Encuentro Estatal de Jóvenes Investigadores* organizado por el Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla (CONCYTEP) [Disponible en <http://www.facebook.com/concytep.ciencia/videos/540299087305672>].



gastrointestinales que padecían las internas a causa de la cercanía del edificio con el río de San Francisco. Sin embargo, este pensamiento no era el que inquietaba a Norma, sino el que hubiera permitido la salida de una paciente con una persona diferente a la que había solicitado su ingreso. Su irritación aumentó cuando Hortensia enfatizó la condición de “bastarda” de Higinia.

—De antemano le pido una disculpa — manifestó Norma—, pero cuando mi compañera escuchó que el padre biológico de Higinia había muerto y tras revisar el estatus económico del familiar que se presentó, sobre todo después de un año de no recibir visitas, autorizó la baja de la paciente pensando que era lo mejor. Aquí tratamos de que estuviera bien atendida y la queremos —García hizo una pausa para enderezarse y tras realizar una fuerte inhalación, colocó sus brazos sobre los múltiples expedientes que aún tenía que revisar y mirando a Hortensia le preguntó—. ¿Usted quiere volver a internar a Higinia o se la llevará a su casa?

—Con todo respeto—dijo Hortensia—, no me eche la culpa de su negligencia —y mirando fijamente a Norma, mientras procedía a arreglar su humilde, pero en cierta forma elegante manera de vestir, tal como lo hacían muchas personas que visitaban los domingos a las internas, le manifestó—. Quiero que permanezca aquí. La quiero mucho, pero es complicado lidiar con ella. Es una niña encaprichada que tiraba la comida cuando no era de su agrado y apenas me descuidaba, se salía a la calle por lo que tenía que ir a buscarla. Muchos de los vecinos no la toleraban, pues les pedía que le regalaran dulces o regalos y si no cumplían con sus demandas, los insultaba o realizaba desfiguros vergonzosos. Además, debe tener en cuenta que tengo hijos que cuidar, pues la mayor ya está en edad de tener novio. No puedo estar yendo a la comisaría a cada rato para sacarla y, a causa de mi trabajo, no tengo tiempo para visitarla.

—Lo entiendo Doña Hortensia, aunque dígame ¿Cómo es que su hermana se enteró de que Higinia estaba aquí y por qué no quiere que se haga cargo de ella? No se preocupe, en cuanto llegue el inspector y la señora Ofelia se aclarará el asunto de las pertenencias.

—¡No es su hermana, es una media hermana! Le pido que no me la ponga enfrente porque me la voy a sonar. Esa mona se da muchos baños de pureza porque dice ser la legítima hija de don Miguel. A ella le caería de perlas que a mi prima la atropellara un



camión, pero no voy a permitir que sufra a manos de esa familia de hipócritas. Como le digo, quiero a mi prima y ella no tiene la culpa de ser una bastarda.

» Dicen que es pecado hablar mal de los muertos, pero mi difunta tía Chayo causó problemas desde chiquita. Yo me imagino que la locura de Higinia es un castigo de Dios, aunque no dudaría que esa familia de fariseos la hayan embrujado. Mi mamá decía que a mi tía le daban unos cintarazos por vaga y coqueta y cuando le dijeron que ya no trabajara con don Miguel, ella nomás nos dio la vuelta y no le importó que estuviera casado. ¿Qué quería que hiciéramos? Mi mamá no podía dejarla panzona y en la calle. La escondió de mi abuela hasta que murió. Mi abuelo no dijo nada porque ya estaba medio ido. También pensamos que de él heredó lo loca mi prima. Mi abuela batallaba con mi abuelo porque no reconocía a nadie y se la pasaba soltando manotazos. Ella sospechaba que lo habían embrujado con quién sabe qué cochinadas por andar de coscolino, pero sólo lo dejaron loco. Ya ve, los hombres son así y una es la que anda haciendo corajes. Mi tía tuvo a la bebé y se turbó. Le dieron unas fiebres muy altas, empezó a hablar sola y a escaparse— En ese momento Hortensia se quedó en silencio por un momento y el enojo se transformó en una paulatina tristeza. Fijó su vista en el pliegue que formaba su falda entre sus muslos y continuó:

—Higinia casi no conoció a su madre, en una de esas ocasiones en que se fugó de la casa ya no regresó. Fuimos a buscarla con los vecinos, a la comisaría y a la morgue sin tener resultados. No se nos ocurrió buscarla aquí, pero pensamos que su desaparición había sido provocada por esa familia vengativa. La esposa debió embrujarla y después la desaparecieron —Una lágrima corrió por la mejilla de Hortensia y se escuchó un sollozo que se ahogó en un pañuelito que guardaba en su bolsa de mimbre. Tras recuperar el aliento, Hortensia prosiguió su relato—. Higinia nunca ha sido mala, sólo es traviesa. Fíjese que una vez casi nos quema la casa porque estaba platicando con la veladora. Decía que en ella veía a su mamá y le andaba enseñando los juguetes que fabricaba con la paja que recogía del corral. Por eso es que creo que el robo fue una venganza de esa familia de hipócritas. Cuando fuimos a buscar a don Miguel para preguntarle por mi tía, sus parientes nos corrieron con cubetazos de agua. Tuvimos que pedir la intervención de la policía para que nos recibiera y tuvimos que presionarlo para que se comprometiera a ver por su hija.



A García no le sorprendía el relato de Hortensia y se limitó a mirarla de manera compasiva. Su pelo ligeramente cano y las líneas de expresión de sus ojos enmarcaban su belleza. Con un poco de vergüenza recordaba que en su juventud había hecho nudos con un listón rojo y volteado a San Antonio para pedirle que le hiciera el milagro de conseguirle un novio. Pese a sus peticiones, ella no se había casado. En su cavilación, recordó que en el antiguo reglamento del hospital se estipulaba que la rectora debía ser soltera para desempeñar mejor su labor, pero en ese momento la realidad se presentó ante sus ojos y se acordó que era una simple trabajadora social. A ella le daban gracia las actitudes infantiles de Higinia, las que, en cierta forma, le recordaban algunas actitudes de miembros de su familia a los que no se les catalogaba como “locos”. También pensaba que parte del carácter de Higinia y de otras mujeres que habitaban el sanatorio era causado por el natural envejecimiento y algunas enfermeras opinaban lo mismo, no así algunos médicos que asumían una actitud arrogante cuando objetaban sus ideas.

Todavía evocaba lo que dijo una enfermera cuando fue reprendida por causa de Higinia, quien se escabulló a la cocina y se comió todos los chocolates que había en la alacena. «¡Pinche doctor! Más enfermedad debería ser tener la cara de palo que tiene y todavía se desquita con una». Este recuerdo casi deja escapar una sonrisa en Norma. También sabía que las monjas enfermeras eran las únicas que no sufrían la severidad de los médicos, quizá intimidados por su amparo en lo divino. Sin embargo, a ellas, las enfermeras y trabajadoras sociales les tocaba lidiar con los pleitos en los internamientos, en las bajas, en las visitas o cuando se tenían que resolver cuestiones económicas, lo cual le recordaba una película llamada *La tercera palabra*<sup>2</sup> que había sido protagonizada por Pedro Infante. Sus cavilaciones fueron interrumpidas por Hortensia que continuaba con su locuaz peroración:

—Pero salvo por esos tres, los demás salimos normales. A mi hermana, la mayor, cuando se iba a casar, le preguntaron si no había locos o deformes en su familia. Dios sabe porque hace las cosas y nosotros no lo heredamos, supongo que por mi madre que hasta el final se mantuvo cuerda.

Estas palabras le trajeron nuevos recuerdos a Norma, pues cuando iniciaba su carrera tuvo que rellenar algunos espacios en los expedientes que se referían a la raza, aspecto del que leyó en algún momento de su juventud en un libro llamado *La Raza*

---

<sup>2</sup>Película de 1955 dirigida por Julián Soler en cuyo argumento destaca el hecho de que se solicita la presencia de un psiquiatra para desposeer al protagonista (Pedro Infante) de una herencia.



*Cósmica* que decía que el Estado conjuntaría a los mexicanos para crear una nueva y fuerte familia posrevolucionaria, aunque en el futuro no sería la raza sino la ideología la que lograría la unión.

Si bien es cierto que Higinia y otros desorientados habían sido seleccionados en la comisaria para ser atendidos, de acuerdo con las posibilidades del Hospital, no se podía negar que otros “sanos” o “insanos” eran desoídos o escasamente servidos y que era más sencillo reprimirlos paternalmente a macanazos. Mientras Norma seguía embebida en sus cavilaciones, Hortensia continuaba con su discurso:

—Hace casi un mes murió Don Miguel, lo supe por el moño negro que pusieron en la zapatería que tienen allá por el mercado de la Victoria. Sabiendo que él había reconocido a mi prima como hija natural, fui a buscar a un abogado para que viera si podíamos subirla a pensionista. No pasó ni una semana cuando vine a verla y me recibe la superiora diciéndome que ya la sacaron y que se la llevaron con sus cosas. De verdad que no entiendo cómo es que dejaron que eso pasara. Está bien que no pueda pagar más para que la cuiden, pero me cobran impuestos. Soy humilde pero los pago. Y lo que más me molesta es que a esa mujer, que se supone su marido es licenciado y le da una buena vida, quiera agandallarse la herencia que le toca a Higinia, llevándose de paso las pocas cosas que le di.

Dejando atrás sus pensamientos, Norma le respondió:

—Nuevamente me disculpo por esa situación señora. En los últimos meses ha habido un aumento en el número de asiladas debido al cierre del Manicomio de la ciudad de México y aunque hemos aumentado el personal, gracias al dinero que entregó el gobierno, este incidente ha sido extraordinario. El día que Higinia salió, mi compañera se fío del permiso del médico practicante y fue entregada por una de las madres. Cuando me enteré ya habían venido dos chalanos a llevarse la base de la cama y de inmediato la contacté a usted. Pero le pido que considere si ella no estaría mejor atendida con su media hermana.

Aunque debía ser objetiva, Norma pensaba que para Hortensia valía más el orgullo y la propiedad que la misma Higinia. A ella le causaba pena observar que las pacientes huérfanas no recibían visitas o, por lo menos, una carta que alegrara sus días en el



encierro. En ese momento se oyeron tacones que anunciaban la inminente llegada de la otra declarante.

—Buenas tardes ¿la señorita Norma García? —dijo la joven mujer mientras Hortensia torcía la boca, inspiraba con fuerza y trataba de mirar hacia otro lado para mostrar indiferencia o “dignidad” ante la ladrona de sus enseres.

—Usted debe ser Ofelia Bravo. No debe tardar el licenciado Meléndez.

Casi al mismo tiempo entró un hombre delgado, vestido de traje y lentes polarizados que con galantería saludó a Norma y a las señoras presentes.

—Buenas tardes, señoras y señorita. Como saben ustedes, estamos aquí para llegar a un acuerdo en beneficio de la enferma Higinia Bravo y resolver la problemática de su sustracción ilegal de esta institución.

—Y de unos muebles Licenciado —enfaticó Hortensia para luego dirigir otro gesto de desprecio hacia Ofelia.

—A propósito de ello, debo informarles señoras que la ley de patrimonio no contempla pleitos por bienes de menor valía como un juguete, un joyero y una base de cama. Usted disculpe señora Hortensia, pero lo que si debe considerarse es la herencia que el señor Miguel Bravo Pérez dejó para sus hijos, entre quienes están la señora Ofelia Bravo Manrique y la señorita Higinia Bravo Ojeda. Como hija natural del señor Bravo, la señorita Higinia tiene derecho a acceder al mismo porcentaje que los hijos legítimos del difunto, cantidad que será administrada por un tutor, según lo dispuesto por el juicio de interdicción que se inició al ingresar a la referida, el cual deberá mantener comunicación con la trabajadora social Norma García. También se ha estipulado que la señora Ofelia deberá pagar una multa por la sustracción ilegal de su media hermana.

En ese momento, Hortensia interrumpió el discurso para preguntar:

—Disculpe Licenciado ¿y mis cosas? Esos objetos no sólo tienen valor sentimental, sino que me costaron muchos sacrificios y esta secuestradora nunca ha dado una limosna para su parienta. Yo desconfío de su interés surgido a partir de que ella es heredera y temo que vaya a poner en peligro a una mujer enferma de la mente. Esto no puede suceder en una institución que pagan mis impuestos. ¿No hay sanción para quienes la entregaron a esta señora?



Norma recibió este ataque con serenidad, pero le producía cierto gozo saber que la justicia aplacaría la ambición de ambas parientes.

—Doña Hortensia —dijo Ofelia sin aires de superioridad—, me disculpo por haber sacado a mi hermana así, pero debe confiar de mi buena fe pues quise llevar a mi hermana a mi casa para brindarle las atenciones que, por su condición, le fueron negadas. Mi papá nunca se atrevió a llevarla a la casa y mi mamá siempre mostró su rechazo. Sentí pena al escuchar cómo fueron tratadas cuando la llevaron. Al morir mi padre y enterarme de su demanda tuve interés en buscarla. Me causó mucha pena saber que se encontraba abandonada en el manicomio y vine a recogerla. Ella misma fue quien quiso llevarse sus objetos, pues es una niña pequeña en un cuerpo de mujer. Sin embargo, aunque mis intenciones eran buenas, no puedo tenerla en casa porque a veces es tosca con mi hija pequeña, lo cual disgusta a mi marido. También habla sola frente a las veladoras y hace tres días prendió accidentalmente fuego a la base de cama. La criada y yo tuvimos que jalonearla para sacarla, porque en medio del fuego ella bailaba y reía diciendo que su mamá estaba contenta. Por estas razones la tendré que volver a internar, pero créame que ahora sí estaré pendiente de ella.

—¿Y dónde está ahora Higinia, Doña Ofelia? —preguntó Norma con un brillo en la mirada que insinuaba esperanza de una vida mejor para la susodicha. Mientras Hortensia batallaba internamente, como se notaba en su ceño fruncido y cabeza agachada, sobre si permitir que la familia que había causado dolor y vergüenza a los suyos, ahora debía participar del cuidado de Higinia.

—Está en la portería con mi marido y un empleado. Le aseguro que no ha sido maltratada. Ella me inspira ternura y mi hija la quiere. No vino porque su padre pensó que es un lugar muy triste para una niña. Como es glotona, de camino pasaré a Santa Clara por dulces para que esté tranquila.

—Pues no la vaya a mal educar. Los niños necesitan mano firme —interrumpió Hortensia resignada—. Voy a saludar a mi prima y como dice una placa del cementerio “aquí terminan las ambiciones humanas”. Como aquí se entierran a los vivos, mis ambiciones terminarán con las cenizas de los enseres.

Fin.

## **Amor lavanda**

*Lavender love*

Aura Naibid Cisneros Ramos

*Universidad Autónoma de Aguascalientes*

*Lic. En Historia*

*7° semestre*

Ocho de la mañana en pleno domingo, me levanto de la cama apenas puedo hacerlo, pues sé por experiencia que quedarse en cama nunca es lo mejor en situaciones como la mía, Tomo una ducha rápida y me decido a ponerme mi mejor vestido floreado y esos botines de piel que tanto me gustan... O ¿te gustaban a ti? ¿A dónde voy? No lo sé, solamente sé que quiero conducir hasta perderme en el lugar más solitario que exista.

Después de acomodarme unos pasadores para que el fleco no me estorbe, bajo a la cocina y como todas las mañanas me hago ese café con dos de azúcar que solías hacerme tú, siempre acompañado de un pan tostado, espera... ¿no hay cajeta? Cierto, esa la comprabas tú los fines de semana, esa idea suena por mi mente todas las mañanas y me duele que sea así, en ocasiones siento que sigues aquí, que te mantengo aferrado a mi corazón y a todas las pequeñas cosas que solías hacer... a veces me rehúso a pensar que no estás más.

Por fin tomo el valor de salir de casa, caminando despacio hasta el auto con el fresco aroma de la mañana mientras bebo de mi termo para enjuagar los trozos de pan que quedaron atorados en mi garganta, Me cuesta pasar la comida desde que no estás a mi lado para compartir la hora del desayuno, desde que te fuiste las cosas más sencillas me parecen las más difíciles, Ya he intentado todo, cambiar de rutina, cambiar el desayuno, no desayunar, comer más o no comer nada en absoluto, viajar más o no salir de casa... Pero siempre, de una u otra forma, apareces en mis pensamientos.

¡Carajo, de verdad quiero sacarte de mi cabeza! Pero sé... que más que sacarte de mi memoria, lo que de verdad tengo que hacer, es sacarte de mi corazón.

Manejo en la primer dirección que me dicta mi mente y en menos de cinco minutos ya estoy en carretera, Siempre he pensado que la vista es impresionante y que



puede relajar o puede estresar a las personas, los vidrios abajo permiten que el olor a lluvia entre y me envuelva, Me recorre un ligero escalofrío gracias al viento, me pregunto porque no cargué con una chamarra, pero ni siquiera lo pensé en aquel momento, así que decido disfrutar esa brisa helada, A veces el aire frío en mis pulmones me hace recordar lo bien que se siente esta época del año para escuchar música melancólica viendo como el cielo llora.

Después de ver tanta maleza que toma un verde esmeralda exquisito, a mi izquierda veo una especie de cobertizo de madera vieja que llama mi atención, afuera hay un cartel con un signo de venta, y como la curiosidad me ha matado un millón de veces por sentirme gato, una más no estaría mal. Así que me dispongo a estacionarme a un costado de la carretera y bajar.

— ¿Hola? — Me dirijo a una mujer de pelo casi blanco como la nieve que aparece de la nada — ¿Se puede?

— Hola, cariño, adelante. — Su voz es tierna y amorosa, igual que la de mi madre y eso me hace extrañarla.

Camino por los dos pequeños pasillos de ese cobertizo y veo tapizado de macetas con hierbas que tienen aromatizado el lugar, Algunas a mí parecer huelen más rico que otras, pero para todo lo de la naturaleza soy muy tonta por lo que procedo a voltear, La anciana con cara de nostalgia se percata de mi cara de confusión.

— Te veo un poco perdida cariño, te explico, Estoy por irme de la ciudad y no puedo llevar conmigo mis plantas, todas tienen usos aromáticos, medicinales y herbolarios, te dejo tres por ciento cincuenta pesos. — Ella no lo sabe, pero su cara refleja la misma tristeza que la mía, toma entre las manos cada una de sus plantas con un suave roce, como si fueran su tesoro más preciado.

— ¿Por esa razón las vende? — Pregunto con total sinceridad.

— Si, me duele no llevarlas y lo único que quiero es alguien que les brinde amor y cariño, tal como lo hice yo.

Esas simples palabras me convencen de llevarlas, Nunca he sido una persona de plantas, considero que no soy la mejor para cuidarlas, pero en ese momento, siento que puedo hacerlo, Al final de cuentas en estos últimos meses me he dado cuenta de que



puedo hacer más de lo que me imagino, Lo mismo pensaba del amor y me sorprendí a mí misma amando con la misma fuerza de una tormenta, aunque ahora mismo, el dolor sea el equivalente a ese amor.

La tormenta empeora y tomo tres macetas, no me molesto en preguntar que plantas son, En realidad tampoco lo sabría, pero siento que ellas me escogen, como si me estuvieran buscando desde el inicio, Con cuidado las pongo en el asiento trasero del carro y le doy el dinero a la señora.

— Tomaste una buena decisión... lavanda, manzanilla y hierbabuena, son plantas con mucha energía, Espero que puedan ayudarte, como tú las ayudaste a ellas al tomarlas. — Mira a la parte trasera del carro y con nostalgia que la lleva a punto del llanto dice. — Cuidalas mucho y quíérelas, que si lo haces ellas te regalaran su energía, las plantas son un reflejo de la persona, por eso son hermosas, cuidalas como te cuidarías a ti misma.

— Lo tomare en cuenta, muchas gracias y que tenga un buen viaje

Emprendo mi camino de regreso a casa, la lluvia ha cedido un poco, pero no lo suficiente, Recuerdo cómo odiaba manejar en la lluvia y ahora mismo no me queda otra opción más que hacerlo, pero en realidad lo agradezco, Le he perdido un poco el miedo, no por completo, pero como dicen... paso a paso; Prendo la radio para sentir que el camino pasa rápido pero justo va inicia una canción, nuestra canción, El camino a casa se hace más rápido y entre sollozos y cólicos bajo rápidamente junto con mis macetas y me dispongo a hacerme un té con aquellas plantas que he traído, Como no sé de herbolaria, solamente tomo un poco de cada una y las pongo a hervir en lo que subo a ponerme algo cómodo para descansar.

En cuanto me cambio a un mameluco cómodo volteo a ver el librero, Entre los libros que me regaló mi madre antes de fallecer está uno de plantas medicinales de uso prehispánico, Me seco las lágrimas y le paso un trapo, pienso que tal vez pueda encontrar algo sobre lo que acabo de comprar, Todo está en orden alfabético, la búsqueda no es lenta.

Entre la descripción de cada uno, ciertas frases llaman mi atención: "La Hierbabuena ayuda a dejar un buen sabor de boca", "La lavanda es auxiliar para sentir calma", " La Manzanilla relaja y da felicidad.",



Inmediatamente recuerdo las palabras de la señora “*Las plantas son un reflejo de la persona, por eso son hermosas, cuídalas como te cuidarías a ti misma*” ...Creo que tenía razón, y si no, eso era justo lo que necesitaba escuchar.

Me sirvo la infusión en una taza emocionada de la maravilla que voy a tomar y agrego un poco de piloncillo para darle dulzor, Mientras lo bebo puedo sentir cada particularidad de esas hierbas y solamente me queda pensar en la resiliencia, Siento mi corazón latir en calma y escucho cómo me susurra, como un suspiro del alma y como una bocanada de aire fresco -*“Así debe ser el amor, lleno de paz y calma, partiendo sólo para dejarte un sutil buen sabor de boca ante su partida”*.