

# EL SER Y EL PARECER

Alfonso Sánchez Arteché\*

## I

Así como la palabra miente, la imagen engaña. La tan deslumbrante máxima, atribuida a la sabiduría oriental, de que "una imagen dice más que mil palabras" sería cierta si pudiera ser expuesta por medio de una sola imagen capaz de decir cuando menos lo mismo que esas siete palabras. Ello es imposible, porque si bien la imagen puede expresar cosas distintas de las contenidas en las palabras, este decir las cosas no puede ser comunicado sino a través de palabras. La imagen transmite, en cambio, un efecto de realidad que las palabras son incapaces de producir, y esto es particularmente cierto en los mensajes visuales propios de la época contemporánea: fotografía, cine, televisión e informática parecerían haberse liberado del viejo imperio de la palabra, pero aún así la exigen para darle sentido a su expresión. Lo cierto es que ambas, imagen y palabra, se necesitan mutuamente. Como la palabra tiene fama de mentir, requiere de la imagen para que certifique sus verdades, y como la imagen suele mover a engaño, solicita el aval de las palabras para aclarar su contenido.

Como prueba de lo anterior, examinemos el conjunto de fotografías antiguas que ilustran este artículo como si, descubiertas por casualidad, careciéramos de mayores datos acerca de las personas que posaron para ellas. Hagamos que hablen por sí solas. Al golpe de la vista, se advierte que son cinco retratos femeninos, dos en formato rectangular y tres en óvalo, y que las damas fotografiadas comparten un aire de época, indicado por el ambiente,

el vestuario y las actitudes. Sorprende, si acaso, la carencia de afeites y una seriedad poco común en gente joven, pues incluso la de mayor edad no aparenta haber rebasado la madurez. ¿Cómo "leer" estas imágenes para que puedan comunicar algo más que el registro visual de una presencia? ¿Qué método seguir con el propósito de descifrarlas y hallarles algún sentido?

La primera vía posible nos la ofrece la época, pues resulta evidente que todas estas mujeres han sido puestas a posar, y que la pose de cuatro de ellas se sujeta a los principios del retrato académico dominante en el siglo XIX, en una especie de "sintaxis" visual. La postura del cuerpo, la colocación de las manos, el perfil de las ropas y hasta algunos objetos accesorios, señalan claras líneas de composición que denuncian, no sólo los antecedentes del fotógrafo como artista plástico, sino la marca de un estilo personal que reclama la disposición de un mueble, a la derecha del objetivo, para que apoye la mano o recargue el brazo cada modelo. Revelador es también que al fondo de estas cuatro fotografías se observen porciones de un lambrín que ornamenta la pared, además de que en las dos primeras el diseño del piso coincide, indicios de que fueron tomadas en el mismo sitio, con toda probabilidad el estudio de este fotógrafo con evidente oficio de pintor. La quinta fotografía es más directa y espontánea, tal vez no regida por los cánones de una "sintaxis académica", pero de mayor eficacia estética al lograr que resalte, mediante el claroscuro, la belleza de un rostro juvenil frente a un fondo neutro. Aquí se aprecia el estilo de un artista más sensible e intuitivo que el anterior.

\* Doctorante en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Un segundo método de "lectura" se relaciona con la apariencia que cada una de estas mujeres logra proyectar, algo que no depende totalmente de su voluntad; está sujeto a la calidad del vestido que se trae puesto, indicador de pertenencia a una clase social, y a diversas reacciones síquicas ante la cámara, reflejadas en la posición del cuerpo, los gestos faciales y la tensión de las manos. Podría pensarse en una "semántica" de la expresión. Si nos detenemos a observar la foto 1, vemos el aspecto de una mujer adulta mas no vieja, austeramente vestida con un traje oscuro de amplio vuelo y de una sola pieza, sin más contraste de color que el blanco del cuello y de la sombrilla que sostiene con actitud viril. La postura erguida, el ceño adusto, la mano derecha apoyada firmemente sobre el atril en forma de columna, todo en ella está dirigido a representar autoridad y energía. En cambio, la foto 2 muestra a una mujer sin duda más joven, también de pie, con vestido igualmente largo pero blanco y estampado con pequeña cuadrícula, abotonado al frente y abultado en su parte posterior por el poli-són. La coquetería de la flor inserta en su cuidadoso peinado, el cairel que desciende sobre su frente, la pañoleta que se desliza de entre sus dedos para cubrir la parte alta de un mueble trípode abalaustrado y un pequeño objeto en la mano izquierda, puesta a la altura del vientre, buscan crear un efecto de mundana feminidad que, sin embargo, se contradice con la dura expresión del rostro. Por lo que se ve, estas dos damas ostentan mayor elegancia que las otras.

De clase social más humilde parece ser la joven de la foto 3, porque en lugar de un "retrato de salón" que la exhibiera de cuerpo entero, tuvo que conformarse con uno de óvalo, que la muestra sentada con su modesto vestido de tela negra con bordados en el cuello, los hombros y las mangas. Su mirada es de una fiereza casi felina; ve directamen-

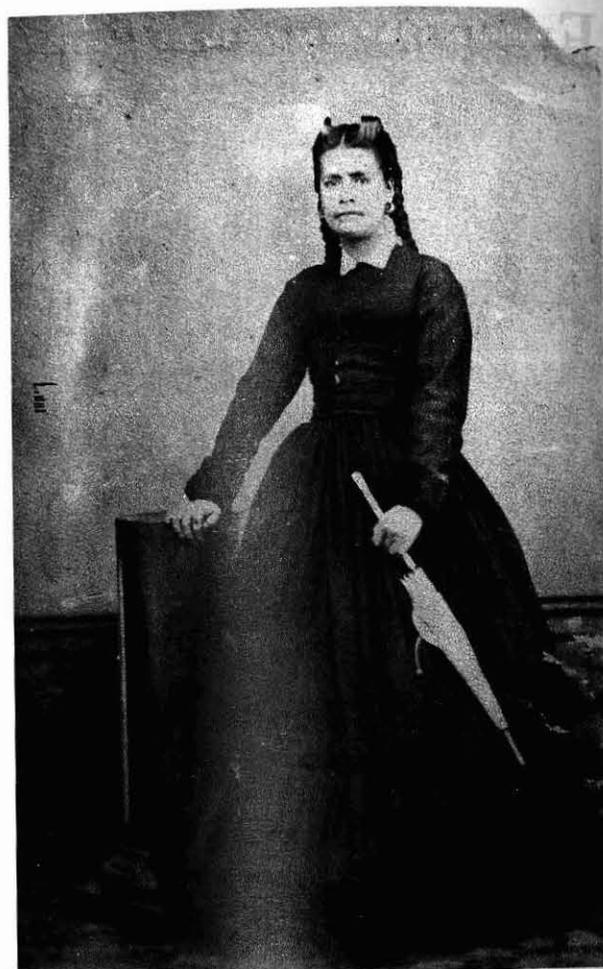


foto 1

te a la cámara con las cejas en alto y las mandíbulas contraídas, mientras apoya el brazo en un atril y sujeta fuertemente con la mano izquierda una especie de libreta; sus manos nervudas, de dedos largos y maltratados, permiten suponer que las ha empleado en tareas serviles. La foto 4 presenta, de pie frente a un paisaje pintado, a una adolescente escuálida, que viste un traje blanco corriente, casi un camión tejido, de dos piezas y casi recto; lleva una gargantilla y un chal que cubre sus hombros para quedar sujeto al frente. De apariencia frágil y enfermiza, apresa con la mano derecha el remate de una base de lámpara abalaustrada, mientras que la izquierda, con los dedos plegados, pende a un lado de su cuerpo; ella arquea la comisura de los

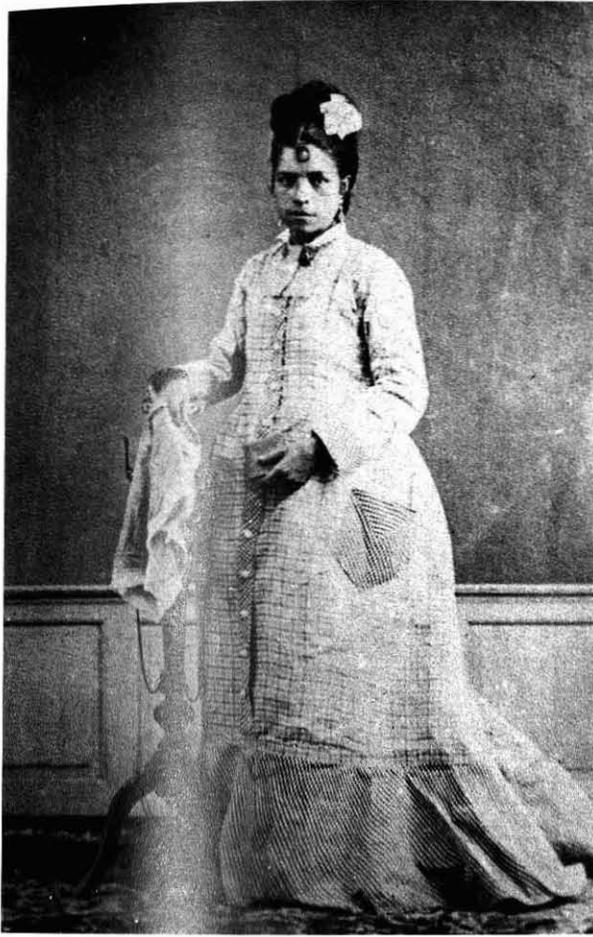


foto 2

labios y mira asustada a la cámara. Finalmente la foto 5, un retrato de busto y en óvalo, nos muestra la serena expresión de un rostro juvenil, al que enmarca el cabello cuidadosamente distribuido en dos copas asimétricas, con un rulo al frente y un par de trenzas cayendo sobre los hombros. Lo previsible sería un vestido acorde con esta imagen de atractiva feminidad, pero uno se lleva la sorpresa de constatar que la mujer lleva puesta una chaqueta masculina, que además le queda grande. La pañoleta, cruzada al frente, no alcanza a disimular semejante contrasentido. Al menos esta foto exige una aclaración.

Pero ha llegado el momento de aclararlas todas. Si desde un principio hubiéramos informado al

lector que estas damas tienen un oficio en común, y que este oficio es el "más antiguo del mundo", seguramente habría sacado conclusiones antes de tiempo. La opinión que más frecuentemente hemos oído es que, si son prostitutas "no lo parecen", ya que se trata de hacerlas caber en un estereotipo actual de la meretriz, y la carga simbólica asociada a ese término habría distorsionado la "lectura" objetiva de las imágenes. Era necesario, pues, ponerlas a salvo de una palabra tan insolvente. Parezcan o no, estas mujeres lo son, o mejor dicho lo fueron, porque todas ellas operaron en la ciudad de Toluca, de manera continua o por periodos más o menos largos, durante la década 1877-1886. Contar con sus fotografías se debe a que están incluidas en un libro de registro que abrió el Ayuntamiento de ese municipio para tener un control sanitario sobre las "mujeres públicas", de acuerdo con el reglamento que entró en vigor el primero de esos años.



foto 3

En los términos de un enfoque "pragmático", la fotografía era un simple medio de identificación que cada mujer debía entregar, por duplicado, en el momento de inscribirse para poder desempeñar su actividad en el municipio. Una copia se adhería a la hoja de registro donde se anotaban los datos de filiación, los reportes médicos, los pagos de cuotas anuales y mensuales, así como los cambios de domicilio o de burdel, salidas de la ciudad, retiros del oficio o cualquier otro movimiento del que tuviera que ser notificada la autoridad. La otra copia era anexada a la libreta que cada mujer debía llevar consigo, principalmente cuando asistía al reconocimiento médico quincenal, porque en ella se apuntaba su estado de salud; cualquiera podía solicitar la exhibición de este documento, aunque los más interesados eran los posibles clientes, pues verificando las notas sanitarias podían saberse relativamente a salvo de contraer alguna enfermedad venérea, sobre todo la entonces incurable sífilis. La libreta, un documento oficial de identificación, se renovaba cada año.

Con este antecedente ya es posible explicar las fotografías. O sea, poner palabras a lo que las imágenes no son capaces de decir por sí mismas. Los datos contenidos en el propio libro y en otros expedientes del mismo ramo proporcionan información suficiente para identificar a cada una de las retratadas. La foto 1 corresponde a Justa Palacios, originaria de Pachuca, una emprendedora mujer que en abril de 1872 ya había abierto el primer burdel del que se tenga noticia en esa ciudad. Lo hizo en una zona marginal, habitada por artesanos y asalariados, el segundo callejón del Compositor (que casi un siglo después se amplió para formar la céntrica y troncal avenida Morelos), donde había varias casas desocupadas. Debió tener mucha clientela y muy escandalosa, porque no tardaron los habitantes del barrio en quejarse ante la autoridad; ésta citó a la matrona, quien seguramente hizo valer sus dere-



foto 4

chos para operar en ese inmueble, por no tener vecindario inmediato, así es que se le dejó proseguir, y lo hizo con tal éxito que meses después ya tenía competencia en el siguiente callejón. Así surgió la primera zona de tolerancia en Toluca.

Doña Justa decía ser soltera y tener treinta años en marzo de 1877 cuando, en virtud del primer reglamento local en la materia, solicitó patente para abrir un burdel con cuatro mujeres en el callejón del Vidriero (hoy avenida Rayón). Ahora se entiende por qué razón ella decidió posar con un vestido tan sobrio y asumir ese gesto de enérgica autoridad, que el fotógrafo remarcó al hacer que se apoyara en un atril en forma de media columna, tal vez para simbolizar que fungía como representante de la ley en la casa que regentaba.



foto 5

Y ya que se alude a él, ha llegado el momento de reconocer también al artista-fotógrafo responsable de las primeras tomas examinadas. No pudo haber sido otro que Daniel Alva, quien a partir de 1848 había sido discípulo del pintor Felipe S. Gutiérrez en la Academia de Dibujo y Pintura del Instituto Literario de Toluca. Desde 1872, Alva aparece con la profesión de fotógrafo en los padrones de habitantes de Toluca, y hacia abril de 1877—cuando se hizo el retrato de la Palacios— tenía su estudio en el número 3 de la calle de la Ley (hoy Avenida Villada). En ese local, donde a lo largo de cinco generaciones abrió sus puertas la Fotografía Alva, deben haberse realizado las cuatro tomas que, para que no quede la menor duda, siguen el sistema de composición académica que aplicaba en sus retratos el maestro Gutiérrez.

Pasando a la joven con pretensiones de elegancia que aparece en la foto 2, se trata de Herlinda Riverol, originaria de la ciudad de México. Declaraba veinte años (aunque probablemente se quitaba cinco, según se advierte en el padrón de ese año).

Tenía ojos “garzos” o azules y era “pecosa”. Inscrita el 23 de junio de 1877, durante nueve años consecutivos sacó libreta en el Ayuntamiento, pagó sus cuotas mensuales y asistió con relativa regularidad al reconocimiento médico quincenal. En un principio estuvo de planta en la casa de la toluqueña Jesusita González, apodada La Verónica, competidora de la Palacios desde 1872, cuando ambas matronas operaban en los dos callejones del Compositor. Como indica la dureza de su expresión, Herlinda no era de trato dulce y apacible; hay un informe de que en noviembre de 1877 estaba “en la cárcel por heridas”, sin que se conozca al detalle este suceso, aunque tampoco se tiene noticia de que la Riverol se haya visto envuelta en nuevos hechos de sangre durante su dilatada trayectoria profesional en esa ciudad.

La mujer cuyo aspecto montaraz hemos advertido en la foto 3 era Vicenta Rojo, toluqueña de diecinueve años, quien operaba en una de las cuatro accesorias habilitadas como “lupanar” frente a la plazuela del Puente de Alba (hoy Jardín Zaragoza). Se inscribió el 24 de marzo de 1877 en calidad de “aislada”, aunque es muy posible que ese conjunto de locales fuesen administrados por la lenona Feliciano Domínguez. Vicenta, quien estuvo en activo por ocho años, tal vez haya sido sirvienta o lavandera antes de iniciarse en el oficio. Lo maltratado de sus manos así parece indicarlo, y es incluso probable que haya sido la necesidad lo que la orilló a probar suerte como meretriz en la propia ciudad de la que era originaria, no en un burdel de cierta categoría sino en un antro cuya ínfima clientela, además de pagar poco por sus servicios, debió reforzar en ella la actitud defensiva que se observa en el retrato.

El de María Alatorre, la adolescente desmebrada de la foto 4, es un caso patético. Se inscribió el 15 de noviembre de 1881, un día después que

Elena Alatorre, tal vez su hermana o prima, aunque la primera decía ser del Distrito Federal y la segunda de Guadalajara. Después de una etapa de estancamiento en la ciudad, el comercio sexual se estaba reorganizando y es comprensible que la más experimentada Elena, de veintiún años, haya encontrado colocación en el acreditado negocio de Jesusita González, alias La Verónica, mientras que María, quien declaraba dieciocho (aunque da la impresión de ser menor), fuese admitida en otro prostíbulo recientemente formado por Clara Montecinos. A pesar de su frágil condición física y aparentemente escaso potencial erótico, María se desempeñó con regularidad hasta marzo de 1883, se ausentó por seis meses, volvió al burdel en septiembre y en febrero de 1884 el médico recomendó su ingreso al hospital porque había contraído la sífilis.

En la fotografía adherida al libro de registro, se advierte la huella de un dedo ligeramente manchado de tinta que hizo presión sobre la cara de María Alatorre. Probablemente haya sido el pulgar de Román Navarrete, casi septuagenario secretario del Ayuntamiento que tenía a su cargo la tarea de inscribir a las "mujeres públicas", tomar sus datos, recibir las fotografías y, luego de comprobar el parecido, adherirlas tanto en la hoja de registro como en la libreta de control. Padre de cinco hijas solteras, a Navarrete debió conmovérle la presencia de una criatura tan delicada que se iniciaba en esa actividad, socialmente considerada deshonrosa. Tal vez el manchón de tinta podría no ser evidencia de esa reacción anímica, como sin duda lo era la nota con que el buen hombre, tiempo después, remitió al hospital "a la joven pública María Alatorre", categoría desde luego inexistente en el reglamento. Por si ello fuera poco, el secretario hizo saber, en su informe mensual al cabildo, que había sido dada de baja y reducida para su curación "la joven María Alatorre".

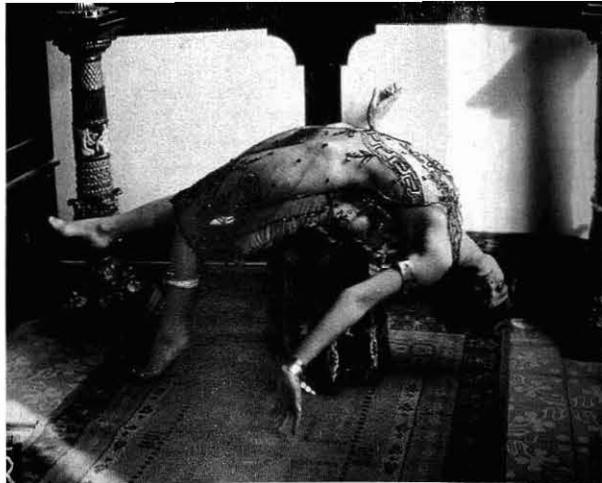


Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsiváis. CONACULTA-Grijalbo, 1991

Resta por identificar a la mujer de la foto 5, misteriosamente vestida con una prenda masculina. Se trata de la moreliana Soledad Ramírez, quien se inscribió dos veces para operar en Toluca, la primera en abril de 1878 y la segunda en septiembre de 1882. Por cierto que el secretario Navarrete, a quien seguramente le fallaba la vista, no advirtió que esta mujer ya estaba registrada cuando volvió a asentar su filiación, pero si cuatro años antes la vio de "color rosado, pelo castaño oscuro, ojos negros", ahora le parecía de "color trigueño, pelo negro, ojos pardos". Esta prostituta estuvo la primera vez por seis meses en el burdel del Vidriero, que Justa Palacios había dejado a cargo de Soledad Guarte. Durante su segunda estancia en la ciudad, Soledad Ramírez volvió a la casa de su tocaya y antigua patrona, luego pasó al establecimiento de Antonia Sánchez, en marzo de 1884 vino a la ciudad de México y un mes más tarde devolvió su libreta al Ayuntamiento por hallarse grávida.

De la citada moreliana sólo se ha conservado la fotografía que se muestra, tomada en 1878, cuando dijo tener veintiún años. En el libro de registro hay varios retratos de factura semejante, en que importa más destacar las líneas del rostro y lograr la naturalidad de la expresión, que sujetarse a la preceptiva formal. Es probable que su autor haya sido un modesto competidor de Alva, Agustín Flores, soltero de treinta y ocho años—según el padrón de 1877—, quien tenía su estudio en el callejón de la Llave. La prenda masculina con que se cubre la mo-

delo pudo haber sido proporcionada por él o por un hipotético acompañante de ella, eso no tiene mayor importancia, lo que habría que preguntarse es por qué razón Soledad no se fotografió con la ropa que llevaba puesta. Acaso fuera demasiado provocativa y dejase ver más de la cuenta, apariencia que no habría sido admitida por la autoridad. La condición para registrarse como prostituta muy probablemente haya sido, entonces, no parecerlo... al menos en la fotografía.

Si se observa nuevamente el conjunto, todas estas mujeres están excesivamente cubiertas, demasiado si se considera su oficio, pero no han ido al fotógrafo por su gusto sino para satisfacer un requisito oficial. El señor Navarrete les debe haber advertido que irían a retratarse con un vestido decente, sin el menor afeitado en el rostro ni nada que hiciera notorio su oficio. Don Daniel Alva, un hombre de orden y buen gusto (fue dos veces regidor, además de maestro de dibujo y pintura en varios planteles educativos), sin duda era el más riguroso vigilante de esta disposición. Si una mujer se le presentase vestida de un modo "indecoroso", la regresaría de inmediato a su casa para cambiarse; pero alguien de temperamento más bohemio –Flores o quienquiera que haya sido el otro artista de la lente– buscaría la manera de salvar la situación, cubriendo aquello que el sentido decimonónico de la decencia exigía ocultar.

La conclusión a que nos conduce este razonamiento es que el sentido de tales imágenes estuvo condicionado por las exigencias de una autoridad orillada a mediar entre dos fuerzas contrarias, por una parte la imposibilidad de evitar el empuje de un mercado sexual ya implantado en la ciudad y, por otra, las normas morales de una sociedad tradicionalista. Fuera de su ambiente normal de actividad, constreñidas por el vestuario y a merced del fotógrafo que les impone ciertas posturas rígidas,

sólo Justa Palacios consigue demostrar lo que realmente es, una matrona de burdel, mientras que Soledad Ramírez luce más relajada que sus colegas por participar en un juego de simulación del cual es cómplice el fotógrafo. En las otras el malestar resulta visible; malestar físico y malestar simbólico, por la presencia de un representante del poder que las coacciona.

Así es que, como la palabra miente y la imagen engaña, la única forma de hacer que ambas digan la verdad es "leyéndolas" primero por separado para después confrontar sus respectivos discursos desde una perspectiva "pragmática".

## II

Ahora ofreceremos un ejemplo de la situación contraria: mujeres que parecían prostitutas sin que necesariamente lo fueran.

Se toma como referente, en este caso, una colección de fotografías descubiertas por el investigador Ava Vargas, quien las recuperó en dos series separadas; luego de tener acceso a un primer conjunto, lo publicó en inglés bajo el título *La casa de citas. Mexican Photographs* (London, Quartet Books, 1986) y, después de adquirir el segundo lote, lo dio a conocer, añadiendo algunas tomas del anterior, en *La casa de citas en el barrio galante* (México, Grijalbo, 1991). Dado su indiscutible conocimiento técnico, Vargas pudo establecer que se trataba de una sola colección de placas "estereoscópicas, es decir imágenes impresas en vidrio, que eran colocadas dentro de un visor y observadas a través de dos oculares, de manera que ambas reproducciones crearan una sola fotografía en tercera dimensión". Su mirada experta le hizo saber que eran "estereotipos en vidrio de la misma casa y de las mismas muchachas" que posaron desnudas para el mismo fotógrafo. Únicamente actuó de manera precipitada al concluir que "las foto-



Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsiváis. CONACULTA-Grijalbo, 1991

grafías fueron tomadas en un burdel [...], y muestran a las mujeres que ahí trabajaban”.

Si, como él mismo declara en la “Introducción” a la segunda de las obras citadas, “todo está por averiguarse”, hubiera sido necesario demostrar, por una parte, que las mujeres fotografiadas eran prostitutas y, por otra, que el lugar

donde fueron realizadas las tomas era un burdel. A menos que la citada afirmación se base en un sofisma cargado de prejuicios morales del tipo “a) Toda mujer que posa desnuda es una prostituta; b) Todo lugar donde hay prostitutas es un burdel; luego c) Toda mujer que posa desnuda lo hace en un burdel”, la tarea que se impone es una “lectura” objetiva de las imágenes para aclarar si de ellas se puede inferir el oficio de esas mujeres y el uso dado a esa locación.

En cuanto al oficio, nada es más difícil de precisar a simple vista que la relación pecuniaria que se establece entre una prestadora de servicios sexuales y un cliente, lo cual constituye la esencia de ese modo de vida; también hay mujeres que se desnudan por una paga, sin necesidad de prostituirse, como lo puede atestiguar cualquier artista que —como se acostumbra desde el siglo XIX— emplee a modelos profesionales para desarrollar estudios de la figura humana al natural, e incluso se ha dado el caso de jóvenes formales, como la que posó para que el escultor Olaguíbel

modelara el original de la llamada Diana Cazadora, que acceden a desnudarse para contribuir a la realización de una obra de arte.

En segundo término, puesto que en la colección plausiblemente recuperada y estudiada por Vargas sólo aparecen cuerpos femeninos desnudos, no es posible concluir nada al respecto; queda, en cambio, la locación como único referente posible de que las fotografías fueron tomadas en un establecimiento de ese tipo. En el anterior inciso comenzamos por omitir el dato de que las mujeres retratadas eran prostitutas, para evitar que esa palabra mendaz distorsionara la “lectura” de las imágenes; ahora será conveniente hacer de cuenta que las engañosas figuras desnudas no aparecen en tres fotografías de *La casa de citas...*, aquí propuestas como objeto de análisis para determinar si realmente se trataba de un prostíbulo.

La foto 1 muestra un abigarrado conjunto de objetos decorativos, de los más diversos estilos, dispuestos por el fotógrafo contra toda “sintaxis académica”, más para crear un ambiente artificioso de lujo que para producir una composición equilibrada y naturalista. Lo más notable es que muchos de estos objetos están fuera de su sitio habitual, a menos que se trate de un bazar o una casa de empeños. Todo indica, en cambio, que es una estancia amplia y bien iluminada, de cuyo ajuar cotidiano deben haber formado parte sólo algunos de estos elementos: tal vez el sofá recto forrado de cuero, las pieles de animales usadas como tapetes y algunas de las estatuillas. El resto habrán sido tomados de otros espacios, como sería el biombo de alguna recámara, las sillas del comedor, el jarrón de alguna sala. Sin nada que sugiera intimidad y penumbra cómplices, esta habitación bien pudo haber formado parte de una mansión, quizás como despacho o salón de recepciones, pero nada —salvo la mujer desnuda— que la haga sospechosa de propiciar tratos venales.



foto 1 Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsivais. CONACULTA-Grijalbo, 1991

Si se pasa al examen de la foto 2, el contraste con la imagen anterior no puede ser más evidente. En medio del paisaje rural se abre paso una corriente de agua que forma, entre rocas, la cascada que anima el primer plano de la toma. Aquí el fotógrafo no ha añadido nada a la naturaleza, salvo el par de mujeres que, en pose forzada, miran a la cámara. Si se acepta que este sitio forma parte del mismo contexto del anterior, difícilmente podría demostrarse que un establecimiento tan típicamente urbano como la supuesta casa de citas pudiera estar enclavado en esa zona de ambiente bucólico. En cambio, la residencia campestre de un potentado sí podría combinar ambas características.

Estamos a un paso de demostrar que esta conjetura es la correcta. La foto 3 deja ver, a la izquierda de la cariátide tallada en el marco del espejo, una galería de fotografías domésticas sobrepuestas. Si se observa con atención, entre los alcatraces aparece una pareja de recién casados, más arriba un conjunto de retratos infantiles, como el de un niño con sombrero de charro y, en el extremo derecho, sendas imágenes de caballeros elegantemente vestidos. Uno de ellos, el de cabello y bigote blanco, puede ser reconocido como el hacendado e industrial Manuel Medina Garduño. Como prueba de ello se presenta la foto 4, un retrato al óleo del notable personaje, probablemente basado en esa fotografía, que forma parte de la galería de gobernadores



foto 2

Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsivais. CONACULTA-Grijalbo, 1991

del Estado de México, en el palacio del Ejecutivo de la capital estatal.

De acuerdo con las historiadoras Patricia Luna Marez y María Eugenia Romero Ibarra, el señor Medina Garduño era propietario de la hacienda y fábrica de casimires de San Pedro Tejalpa, o del Molino, en el municipio de Zinacantepec, Estado de México. Había nacido el 2 de junio de 1852 y se graduó como ingeniero topógrafo el 3 de noviembre de 1874. La finca fue adquirida por su padre en

1868 y una vez que Manuel la heredó, con el fin de convertirla en "Negociación Agrícola Industrial de San Pedro" emprendió el aprovechamiento de las aguas del río de ese nombre, que señalaba el lindero a su propiedad, tanto para el riego como para mover un molino y una máquina trilladora, mediante un motor hidráulico de treinta caballos de fuerza. Entre 1896-1897 –siguiendo la información publicada por las citadas investigadoras– el industrial hacendado instaló una planta de luz y fuerza mo-

triz que, “de día daba servicio a la hacienda y fábrica y en la noche alimentaba el alumbrado público y el servicio doméstico de la ciudad”. La cascada que formaba ese río pudo haber sido el escenario para que las dos modelos de la foto 2 –una de ellas la misma que aparece junto a la efigie del ingeniero en la foto 3– posaran desnudas en una vista de la colección de Vargas.

En cuanto a las imágenes en interiores, se sabe –por las mismas autoras– que “la casa habitación del hacendado contaba con sala, despacho, cuatro recámaras, comedor [...] Al lado opuesto se encontraban: [...] cuatro recámaras para huéspedes, un despacho para la administración de la finca con antedespacho”. Algunas de estas habitaciones y despachos pudieron haber servido para ambientar la serie de desnudos descubierta por Vargas. El mobiliario, las pieles de animales usadas como tapetes y hasta piezas pictóricas, escultóricas y ornamentales, si bien representan a deidades del amor, denotan espacios de masculinidad, como se advierte en la foto 1.

Mas, ¿era el ingeniero Medina Garduño un libertino que ofreciese su negocio como locación para esta clase de puestas en escena? Difícilmente, pues a pesar de que hizo construir “un pequeño teatro, en cual se representaban obras escritas por el dueño”, y de que era “propietario del cine el Buen Tono”, no tenía edad para permitirse semejantes calaveradas. La fotografía delatora muestra los rasgos de un casi sexagenario, como casi lo era el hacendado e industrial cuando fue electo gobernador del Estado de México, en octubre de 1911, luego de lograr una mayoría absoluta de 70 mil 408 votos en un total de 136 mil 737 emitidos en los comicios locales de ese año. Pocos meses antes Francisco I. Madero había asumido el poder presidencial.

Personaje tan conspicuo de los negocios y de la política en el Valle de Toluca no debió tener tiem-

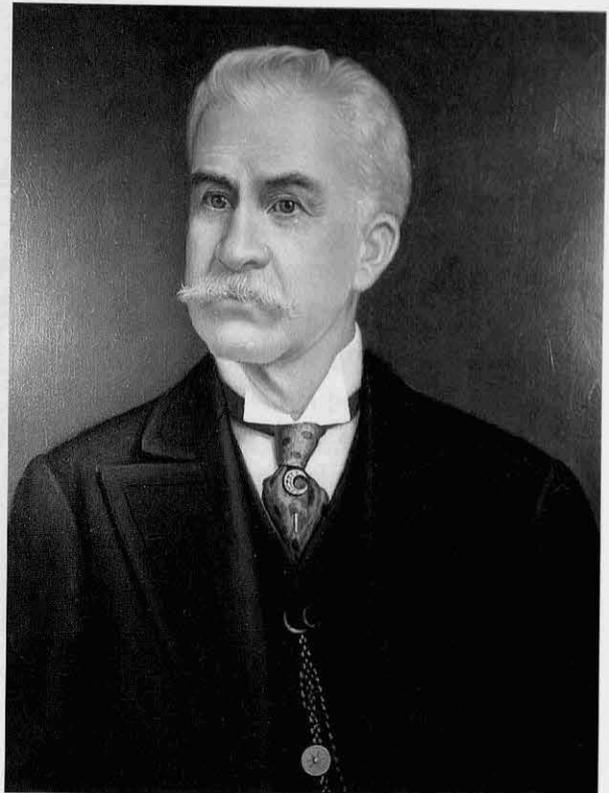


foto 4

po ni voluntad para arriesgar en esa forma su reputación y sus intereses económicos. En cambio su hijo Fernando sí estaba dispuesto a ello, pues como refieren dos amigos suyos, ambos cronistas del ayer toluqueño, Leopoldo Zincúnegui y Ramón Pérez (Rape), el heredero de esa fortuna se metió a productor cinematográfico.

Artista platónico y bohemio de corazón [...] –refiere Zincúnegui– Fernando, alegre y despreocupadamente, despilfarró los caudales que recibiera como herencia de su progenitor don Manuel Medina Garduño [...] Fernando costeó los gastos de la película *Llamas de rebelión* en la cual actuó como galán joven. Esta cinta si no tuvo todo el éxito que era de desearse, sí marcó una fecha en la historia de nuestra incipiente cinematografía nacional [...]

Rape abunda en la información sobre la que a su parecer fue "sin lugar a dudas la película precursora del cine nacional en aquel año de gracia de 1919." Recuerda:

El argumento se refería a la Revolución mexicana y, como era natural, se hacía destacar en ella, la vida de nuestros hombres del campo y la del aristocrático hijo de un hacendado de polendas, dado al vicio y a la perdición [...] Fernando Medina aparecía en su papel de galán joven, acompañado de la señorita Isabel Ordóñez, hermosa empleada de gobierno, que lucía con donaire y gentileza y con cierta ingenua sencillez tan apartada de la artificiosa actuación de nuestras primeras estrellas. Junto con Chabela Ordóñez aparecían igualmente las estimadas señoritas Carmen Gutiérrez y Josefina Zepeda que bien podían, por su esmerada actuación, estar al lado de tantas celebridades (?) que llenan en la actualidad los sets de nuestros estudios vernáculos.

Este memorioso escritor anota también que la acción cinematográfica se desarrollaba en Zinacantan, en la Hacienda de San Pedro, propiedad de la familia Medina, en la Villa Ferrat por el rumbo del Paseo Colón, en la Hacienda de Atenco y en Metepec". No parece haber noticias de esta realización filmica en estudios sobre los orígenes del cine en México, pero Rape asegura que "se exhibió en Zitácuaro, Morelia, Zacatecas, Tampico, la ciudad de México y le produjo mucho dinero a un señor de apellido Martínez y que, aparte de recibir las ventajas del *film*, le cobró al bueno de Fernando algo más de cinco mil pesos.

Ésta bien pudo ser la ocasión para que, con el pretexto del rodaje, el joven hacendado-actor se deshiciera de sus familiares y de la servidumbre de la

hacienda, lo que habría facilitado la sesión fotográfica de "desnudos artísticos" con la entusiasta participación de las no tan candorosas aspirantes a estrellas de la pantalla. No hay manera de probar lo anterior sin una investigación más profunda, que implicaría localizar una copia de *Llamas de rebelión* para identificar las locaciones y los rostros de las actrices que formaron parte del elenco. ¿Serían algunas de ellas las que posaron desnudas, en la Hacienda de San Pedro, para la colección descubierta por Vargas? Hay, ciertamente, un indicio que permitiría identificar al fotógrafo. Apunta este avezado y —a pesar del deslizo que comentamos— atendible investigador:

El misterioso autor de este trabajo aparece furtivamente en un espejo; pero, como decía al principio, no contamos con ningún dato concreto que nos permita descubrir su identidad. Firmó algunas de las fotografías con las iniciales JB y JBG, pero no hay ningún registro de algún fotógrafo o estudio que trabajara profesionalmente bajo estas iniciales en el México de aquella época. Además, el formato usado para la serie entera no era popular entre los fotógrafos comerciales; la placa estereoscópica de 6 x 13 cm estaba más difundida entre los aficionados que tomaban muy en serio su pasatiempo.

Podemos eliminar, de entrada, a Ernesto y Eduardo Alva (hijos de Daniel, de quien se dieron referencias en el artículo anterior), fotógrafos profesionales establecidos por entonces en Toluca, aún siendo probable que realizaran por esa época trabajos del mismo tipo, pues sus iniciales no coinciden con las de este misterioso artista, como tampoco corresponden las de Luis Santa María, fotógrafo además de autor del argumento en que se basaba *Llamas de rebelión*. Pero uno de los actores se llama-



Foto tomada del libro: *La casa de citas en el barrio galante*, de Ava Vargas con prólogo de Carlos Monsiváis. CONACULTA-Grijalbo, 1991

ba Jesús Bravo, y Rape comenta la "estupenda fotografía en que Jesús Bravo en una parte de la película daba una vuelta completa con el caballo, en caída aparatosa, en la que nada había de truco ni artificio". La anécdota sólo nos da a conocer la habilidad de Bravo como jinete, y nada nos dice acerca de que fuese aficionado a la fotografía (es imposible que se hubiera fotografiado a sí mismo), pero sus iniciales empantan significativamente con las de la rúbrica.

No es propósito de este artículo ahondar en el estudio sobre *Llamas de rebelión*. Simplemente, la sospecha razonable de que los desnudos fotográficos descubiertos y reproducidos por Ava Vargas no hayan tenido como escenario un *prostíbulo* sino una hacienda-factoría, y de que las *prostitutas*, supuestas habitantes de esa "casa de citas en el barrio galante", fuesen simples aspirantes a actriz, pone de manifiesto las trampas que tiende al ojo contemporáneo un imaginario colectivo: el de la *prostitución*. Las cosas podrían no ser lo que parecen y aun miradas tan sagaces corren el peligro de sucumbir ante el engaño. Si las profesionales del comercio erótico no lo pare-

cían, las que sí lo parecían, ¿eran por fuerza representantes del *oficio más viejo del mundo*?

Quedaría por resolver una última cuestión, relativa a lo que quiso comunicar este estafalario fotógrafo aficionado, porque es indiscutible que en la foto 3 acumuló una serie de indicios reveladores. En primer lugar, el mismo espejo donde se refleja la espalda de la modelo nos devuelve la imagen del operador, oculto detrás de su aparato en el momento de accionar el mecanismo; en segundo término, ha hecho figurar en la toma un conjunto de fotografías que

harían reconocible el sitio para cualquiera que conociese a la familia Medina Garduño. Estos signos pueden ser considerados *interpretantes* para un cierto *intérprete* capaz de descifrar su contenido. Probablemente se haya querido probar varias cosas: a) que las tomas fueron hechas en la hacienda de San Pedro Tejalpa; b) que no era un montaje de laboratorio, puesto que el fotógrafo aparece en el espejo, y c) que el estilo de vida de los grandes terratenientes incluía esta clase de lujos.

Perdidas esas claves de interpretación con el paso del tiempo, las fotografías han pasado a ser "leídas" en un sentido distinto al que tenían cuando fueron producidas. Pero de ello no podría acusarse al artista de la lente sino al imaginario colectivo, aún persistente, de la *prostitución*. ♣

