

IMAGEN Y OFICIOS DE YUCATÁN

Una aproximación desde la antropología visual

Abel Rodríguez Carrillo



IMAGEN Y OFICIOS DE YUCATÁN

Una aproximación desde la antropología visual

Abel Rodríguez Carrillo



Juntos transformemos
Yucatán
GOBIERNO ESTATAL 2016 - 2024

SEDECULTA
SECRETARÍA DE LA CULTURA
Y LAS ARTES

GOBIERNO DEL ESTADO DE YUCATÁN

MAURICIO VILA DOSAL
GOBERNADOR CONSTITUCIONAL

SECRETARÍA DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE YUCATÁN

LORETO NOEM VILLANUEVA TRUJILLO
SECRETARIA DE LA CULTURA Y LAS ARTES

ANA ISABEL CEBALLOS NOVELO
DIRECTORA DE DESARROLLO ARTÍSTICO Y GESTIÓN CULTURAL

ROSELY ELIZABETH QUIJANO LEÓN
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE FOMENTO LITERARIO Y PROMOCIÓN EDITORIAL

FORMACIÓN Y DISEÑO DE CUBIERTA: KARLA CRUZ PEREZ
REVISIÓN Y CORRECCIONES: JOSÉ JUAN CERVERA FERNÁNDEZ

1ª. EDICIÓN 2022

D. R. © ABEL RODRÍGUEZ CARRILLO

D. R. © SECRETARÍA DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE YUCATÁN

D. R. © SECRETARÍA DE CULTURA

ISBN VERSIÓN DIGITAL: 978-607-8515-44-8

DOMICILIO DE LA SEDECULTA: CALLE 18 No. 204 x 23 y 25, COL.
GARCÍA GINER S, C.P. 97070, MÉRIDA, YUCATÁN.

ESTE LIBRO NO PUEDE SER REPRODUCIDO PARCIAL O TOTALMENTE SIN LA
AUTORIZACIÓN ESCRITA DE LOS TITULARES DEL COPYRIGHT.

HECHO EN MÉXICO
PRINTED IN MEXICO

IMAGEN Y OFICIOS DE YUCATÁN

Una aproximación desde la antropología visual

Abel Rodríguez Carrillo

Las cosas no vienen ni van. Las cosas no se mueven. Las cosas duermen. Somos nosotros los que vamos a ellas. Por esto la memoria no es un arma del espíritu dispuesta para evocar el pasado. Es más bien una facultad que nos permite, en un instante, ver lo que es, en su esencia, fuera del tiempo. La memoria nos permite subir a un estadio, inexplicable para nuestra conciencia, en el cual todo está presente. Esto que les digo me lo explicaba con razones y palabras buenas mi padrino, que era hombre de mucho saber y de pocos libros. Es cosa que nunca entendí, pero que me agrada recordar aquí dentro mi corazón.

ERMILO ABREU GÓMEZ. CANEK
(1940)

ÍNDICE

PRÓLOGO	13
INTRODUCCIÓN	16
CAPÍTULO I: LA FOTOGRAFÍA EN YUCATÁN Y LOS OFICIOS EN LA LENTE DE PEDRO GUERRA JORDÁN	29
LLEGADA DE LA FOTOGRAFÍA A YUCATÁN	29
PRIMEROS REGISTROS FOTOGRÁFICOS SOBRE ASPECTOS DE LA VIDA COTIDIANA	35
PEDRO GUERRA JORDÁN	42
• ¿Cómo inicia Pedro Guerra Jordán en el oficio de la fotografía?	42
• Tipos de fotografía realizada por Guerra	45
MEMORIA Y PATRIMONIO VISUAL. LA FOTOTECA PEDRO GUERRA	48
CAPÍTULO II: REPRESENTACIONES GRÁFICAS DE LA MESTIZA Y LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE UN OFICIO EN YUCATÁN	53
LAS MUJERES TORTEADORAS EN EL SIGLO XIX	53
LAS MOLENDERAS DE MAÍZ. DEL ESTUDIO HUERTAS Y COMPAÑÍA AL MUSEO PEABODY	55
EL ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES Y SUS PARTICULARIDADES	61
• Lo denotativo	61
• Lo connotativo	65
• Consideraciones generales de los registros	72
MUJERES MESTIZAS EN MÉRIDA. LA VISIÓN DE WALDECK	73
MUJERES TORTEADORAS POR LE PLONGEON	76
MUJERES TORTEADORAS REGISTRADAS POR EDWARD THOMPSON	81
• La mujer torteadora y la arqueología (aspectos connotativos)	82
• Escena “cotidiana” en las haciendas	83
• Ante la obligación de posar	84
RECAPITULANDO. LAS MUJERES TORTEADORAS EN EL SIGLO XIX E INICIOS DEL XX	85
LA OMISIÓN EN EL RETRATO DE MUJERES TORTEADORAS	86

“LA MUJER MAYA COCINA EN SU VIVIENDA”. LA PINTURA COSTUMBRISTA EN MÉRIDA Y LA MIRADA DE NACHO LÓPEZ	89
LA MUJER TORTEADORA EN EL PRESENTE. CONDICIONES DE TRABAJO EN LOS RESTAURANTES.....	93
LEOCADIA, MUJER TORTILLERA EN MÉRIDA	94
OFICIO E IMÁGENES. EXPERIENCIA Y REFLEXIÓN DE LEOCADIA SOBRE LA FOTOGRAFÍA ..	99
CAPÍTULO III: EL OFICIO DEL PELUQUERO - BARBERO EN YUCATÁN	
FOTOGRAFÍAS E HISTORIAS DE VIDA	101
LA PELUQUERÍA. UN OFICIO EN LA MEMORIA VISUAL DE YUCATÁN	103
ANTECEDENTES ¿CUÁLES SON LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS QUE PARTE ESTA INVESTIGACIÓN?	104
• La peluquería en un contexto rural	105
• Peluquería retratada por Pedro Guerra	106
• Primeros registros relacionados con la peluquería en Yucatán.....	108
LAS PELUQUERÍAS MÁS IMPORTANTES DURANTE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX	113
CONSIDERACIONES ACERCA DEL RETRATO REALIZADO POR PEDRO GUERRA	119
ETNOGRAFÍA E HISTORIAS DE VIDA DE PELUQUEROS EN YUCATÁN	120
• La peluquería en Mérida desde la experiencia de la familia Pech	125
• Experiencias de los descendientes Pech Pat y Santana	126
• Peluquería en el ámbito rural. Ejercer el oficio en Izamal	128
• Fernando Esquivel, el último figaro en Izamal	129
SER PELUQUERO EN MÉRIDA	134
• Lo connotativo en la fotografía de Pedro Guerra.....	134
• Oficio y la jerarquía en el álbum personal	135
• El “Chícharo” en la peluquería	138
• Otros elementos que componen la imagen	140
• Los sillones de barbero “Koken”	143
• El pie de foto y los sillones de barbería en 1939	146
SITUACIÓN ACTUAL DE LA PELUQUERÍA EN YUCATÁN	147
• Nuevas generaciones de peluqueros en Mérida	148

CAPÍTULO IV: LOS ALPARGATEROS Y TALABARTEROS. MEMORIA	
COMPARTIDA DE DOS OFICIOS ARTESANALES	153
LA TALABARTERÍA EN MÉXICO	155
TALABARTERÍA EN YUCATÁN	158
MERCADO, CUERO Y ALPARGATAS EN EL CENTRO DE LA CIUDAD.	
SIGLO XIX Y XX	165
LA INDUMENTARIA DEL MESTIZO Y EL RETRATO	172
LA TALABARTERÍA Y LA HECHURA DE ALPARGATAS EN MÉRIDA	175
• Hacer alpargatas en Mérida	176
• Experiencias en torno a la adquisición del oficio	177
TRANSMISIÓN DE SABERES Y EL USO DE LA ALPARGATA EN LAS FIESTAS	180
CONDICIONES ECONÓMICAS DE LOS TALLERES	184
LAS ALPARGATAS CHILLONAS DE LUIS CACHÓN	187
SITUACIÓN ACTUAL DEL TRABAJO CON LA PIEL EN MÉRIDA	190
CONCLUSIONES	195
LA INVESTIGACIÓN EN IMÁGENES. BONDADES Y DIFICULTADES	195
LOS OFICIOS COMO PARTE DE UNA MEMORIA VISUAL DE LA CULTURA YUCATECA	197
BIBLIOGRAFÍA	203
HEMEROGRAFÍA	213
MATERIAL AUDIOVISUAL	214
ARTÍCULOS DE INTERNET	215
OTRAS FUENTES Y BASES DE DATOS	216

PRÓLOGO¹

POR VICTORIA NOVELO OPPENHEIM

Como directora del proyecto Memoria Visual de Yucatán, del cual es producto el presente libro, me complace presentar *Imagen y oficios de Yucatán, una aproximación desde la antropología visual*, como una investigación rigurosa sobre un tema que no es común dentro de la antropología y la historia mexicanas. La antropología visual, si bien no es nueva como herramienta de investigación en México y ha sido utilizada tanto en la etnografía como en la arqueología, si es novedosa como tema de reflexión, de crítica y de propuesta metodológica y, más aún, como investigación. Abel hizo un trabajo muy disciplinado donde su curiosidad antropológica resultó central para poder resolver una investigación original. Sus preguntas de investigación fueron las pertinentes así como la metodología y las técnicas utilizadas tanto en un trabajo de campo que realizó en Yucatán como en el trabajo de archivo. Asimismo, hizo un buen recorrido por el estado de la cuestión, definió bien sus conceptos y objetivos y redactó en un estilo sencillo, correcto y ágil el proceso mediante el cual fue obteniendo y analizando la información requerida y el conocimiento alcanzado.

En su investigación combinó una exhaustiva lectura de textos sobre el tema de las imágenes como fuentes documentales de primera mano, la

¹ Adaptación de la carta escrita por la Dra. Victoria Novelo Oppenheim dirigida al Comité de Titulación de la Licenciatura en Antropología, Universidad de Guadalajara, el 17 de octubre de 2014.

historia de la fotografía y las condiciones del trabajo artesanal en México; realizó entrevista a los protagonistas de oficios artesanos que seleccionó para ser investigados y utilizó la observación, la entrevista y la historia oral en sus indagaciones. Con una buena información de primera mano que confrontó con los conocimientos de las fuentes secundarias, construyó los resultados de su investigación y análisis de los materiales con una narrativa etnográfica bien estructurada a lo largo del presente libro.

Abel Rodríguez ha redactado un texto muy interesante y propositivo en el que a partir de una perspectiva teórica producto de su experiencia, sus lecturas y las discusiones en seminarios, utilizó y desarrolló una metodología que, nacida del análisis de las fotografías de varios bancos y colecciones de imágenes referidos a la vida cotidiana y de trabajo en el Yucatán de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, reconstruyó las respuestas a las preguntas que surgieron de su observación fotográfica, de manera que logró narrar el contexto de las imágenes a la vez que tejía las condiciones materiales y espirituales que rodearon y rodean el trabajo de los artesanos de tres oficios así como las condiciones en las que los fotógrafos hicieron sus tomas en lo que se refiere a las secuencias cronológicas, las técnicas utilizadas, la estética contenida en las imágenes y la iconografía a que dieron lugar, en algunos casos convertidos en estereotipos culturales. Podría decirse que el autor ha hecho la biografía de las imágenes tanto como la de quienes fueron fotografiados en un constante diálogo con el entorno sociocultural.

En conclusión, me parece que los méritos del libro *Imagen y oficios de Yucatán, una aproximación desde la antropología visual*, puede considerarse un aporte al estudio del uso de las imágenes, en este caso fijas, como documentos visuales de primer orden y, por tanto, de indudable valor en el trabajo antropológico una vez que se las construye como fuentes de información y como productos culturales en sí mismos. En concreto, sus hallazgos, al posibilitar el diálogo entre imagen y vida cotidiana y de trabajo de los artesanos, recrea y discute el quehacer de los artesanos de Yucatán en diversas épocas analizando procesos de continuidad y ruptura tanto en términos del trabajo y las destrezas artesanales como de la cultura que rodea su producción y el consumo de los productos.

INTRODUCCIÓN

El presente libro es producto de mi tesis de licenciatura,¹ la cual realicé entre el mes de septiembre de 2013 a octubre de 2014, periodo en que comencé una estrecha relación entre la investigación social y los archivos fotográficos. En aquel momento tuve la fortuna de ser parte de una generación de estudiantes auspiciados por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, unidad Distrito Federal, institución donde se llevaba a cabo –entre diversas líneas de investigación– el proyecto Memoria Visual de Yucatán, el cual estuvo a cargo de la investigadora emérito Victoria Novelo Oppenheim desde el año 2007, hasta su consolidación en el año 2015. Dentro del objetivo general en el que se adscribió mi propuesta, se organizó un banco de imágenes con documentación gráfica producida en Yucatán por locales y foráneos, en la que existen escenas de la vida cotidiana de esta latitud del país.

Cabe mencionar que Memoria Visual de Yucatán irrumpió en distintos escenarios en los ámbitos local, regional y nacional; siendo prueba de ello libros, tesis y artículos producidos por becarios del proyecto, así como por la doctora Novelo desde sus inicios hasta la actualidad. Así se forjaron los cimientos de este quehacer sobre el pasado a partir de la imagen, labor en la que historiadores, comunicólogos, sociólogos, fotógrafos, cineastas, antropólogos e interesados en general, estamos involucrados cuando nos damos a la tarea de (re)construir nuevas lecturas a la historia de esta región, a partir de la revisión crítica del patrimonio visual que se constituye en el día a día en Yucatán.

¹ Abel Rodríguez Carrillo, Imagen y oficios de Yucatán. Una aproximación desde la antropología visual. (tesis de licenciatura, Universidad de Guadalajara, 2014)

La primer decisión fue elegir tres oficios que representaron para mí una forma de conocer y mostrar, desde tres perspectivas, trabajos que pese al tiempo continúan siendo socialmente necesarios entre la población meridana. En este sentido, elegí indagar acerca de las mujeres torteadoras, los peluqueros y los talabarteros que estaban retratados en el banco de imágenes, y comenzar así este diálogo entre el pasado y el presente de dichos oficios.

Una vez seleccionadas algunas fotografías, surgieron ciertas interrogantes para abrir el dialogo con la imagen, entre ellas la principal fue ¿cómo abordar a las fotografías desde la antropología? El inicio lo había marcado a partir de conocer los factores históricos, sociales, económicos y culturales que habían posibilitado la creación de estos registros; con ello que la lectura de lo que se había escrito del tema y oficios elegidos fue algo imprescindible para aproximarme y comprender el ámbito social que dio marco a la creación y la difusión de aquellas instantáneas en Yucatán, atendiendo a sus distintas etapas históricas hasta la actualidad.

En este orden de ideas es que devino una serie de preguntas, por ejemplo: ¿quiénes hicieron aquellos registros visuales?, ¿qué técnicas habían utilizado?, ¿cuál era el contexto histórico bajo el cual se desarrolló con cierto auge la fotografía en esta región?; asimismo ¿quiénes eran aquellos personajes que habían sido retratados?, ¿cómo vivían su cotidianidad en la Mérida de fines del siglo XIX e inicios del XX?, ¿qué papel tenían las maestras y maestros en estos oficios, más allá de sus representaciones?, ¿qué rol jugaron estas fotografías en la conformación de identidades e imaginarios en Yucatán?; dar respuesta a estas incógnitas me llevó a reflexionar en la necesidad de conocer más acerca de aspectos técnicos de este arte, así como la historia de la fotografía,² de los oficios y de esta entidad.

Las anteriores cuestiones constituyen en lo general el trasfondo del objetivo del presente libro, pues en ellas se concentra el interés que me motivó al análisis crítico de las fuentes visuales, escritas y orales en aras de construir una memoria visual sobre oficios en Yucatán, a partir del análisis y de la interpretación sistemática de registros fotográficos de mujeres torteadoras,

2 Siendo esto una tarea obligatoria para comprender la historia de la fotografía no solo en México, sino en América por las incursiones de viajeros y primeros daguerrotipistas que llegaron a nuestro país apenas a unos meses de la patente en Francia de este invento.

peluqueros y talabarteros en Mérida, en relación con sus respectivos contextos que enmarcan a los retratados. En este sentido, fue necesario buscar fotografías sobre los oficios escogidos en archivos privados y públicos, con la finalidad de comparar los elementos que componían cada representación, así como cotejar la información que se tenía de cada imagen.

Si bien en la actualidad existen importantes investigaciones respecto a los oficios y artesanos en Yucatán, este libro constituye un aporte que actualiza estas discusiones, a partir de la conjunción de metodologías empleadas por diferentes disciplinas, y aplicadas a un nuevo contexto político y económico que pretende –y muchas veces logra– la invisibilidad de las personas, de sus voces y de sus modos de vida; es por ello que resulta oportuna una mirada acuciosa donde la investigación social pueda dar cuenta de las formas en que se han presentado los procesos de cambio sociocultural que enmarcan la cotidianidad de estos sectores de la población. ¿Pero cómo explicar las particularidades de estos oficios tan distantes entre sí?

Inicié este camino con la etnografía, concebida por lo general como una metodología de investigación relacionada con disciplinas antropológicas, la cual tiene entre sus técnicas y herramientas distintivas el trabajo de campo, la entrevista y la observación. En conjunto busca construir, de forma narrativa, los aspectos sociales que se estudian, haciendo explícitas las estructuras que articulan y dan sentido a las relaciones sociales de un grupo.

En este tenor, me aproximé a la vida cotidiana de aquellas mestizas que pasan jornadas enteras elaborando las tortillas para los comensales en decenas de restaurantes en Mérida; por otra parte, conocí cómo transcurre el día del barbero tras el sillón, entre periódicos, clientes y memorias de un oficio que ha pasado su época de oro décadas atrás. Similares características encontré en los maestros alpargateros del Mercado Lucas de Gálvez, lugar donde las imágenes sonoras y olfativas se imponen y muestran cuán deficiente es la percepción visual, pues no se alcanza a captar la diversidad de este espacio cultural.

Además, utilicé la historia oral y de vida como una metodología que me permitiría comprender aspectos a profundidad de la vida de aquellos maestros en el oficio, personajes que más allá de ser informantes ideales que tendrían todo lo que necesitaba saber, fueron personas que se interesaron

en compartirme sus experiencias y, con ello, me permitieron irrumpir en sus memorias para dar cuenta de la forma en que se heredan los medios para ganarse la vida.

En este sentido, la búsqueda de información que se lleva a cabo mediante la historia oral y sus técnicas ha permitido ahondar en procesos históricos en los que ha sido parte el individuo; su visión, así como sus recuerdos, constituyen representaciones subjetivas con las cuales se construye la memoria sobre determinado suceso. Estos testimonios se presentan bajo la motivación de una visión particular pero a la vez original que permite concebir un suceso a través de la reconstrucción y configuración de la memoria y con ella, de los recuerdos que han marcado al individuo por su participación activa o pasiva en un hecho histórico.

Si bien los riesgos son muchos en cuanto a que la información proporcionada constituye un modo de ver y (re)conocer el pasado a través de su forma narrativa, de la misma manera, al confrontarse la información escrita resulta importante cotejar y sistematizar las “fuentes orales” que pretendemos incorporar en nuestras investigaciones, con el objetivo de construir nuevas fuentes para la comprensión del pasado (Aceves 2012, 24).

La historia oral reivindica el papel del sujeto ante la narrativa y/o el discurso hegemónico que han marcado las formas de hacer y reconstruir historias regionales en nuestro país, así pues:

Los relatos de vida nos dan la posibilidad de entender en otra dimensión y en otros ritmos los acontecimientos más generales ocurridos en torno a la vida de los individuos; proporcionan voces con calidad y verosimilitud sobre los acontecimientos, pero sobre todo la visión y versión propia de los actores involucrados e inmersos en el mundo de lo cotidiano (*Ibíd.*; 30).

Por ende, para la realización del presente texto se llevaron a cabo más de treinta entrevistas a profundidad, aplicadas a maestros en los oficios tales como barberos, talabarteros y/o alpargateros, así como a mujeres torteadoras de la ciudad de Mérida. Además cabe mencionar que de igual forma como se hicieron las entrevistas con los artífices, se efectuaron entrevistas con investigadores y fotógrafos en la península; entre ellos aludo a manera

de agradecimiento a los maestros Humberto Suaste, Christian Rasmussen, Silvia Terán, Waldemaro Concha, María de la Luz Medina, Edward Montañez y Kandy Ruiz, con quienes estoy en deuda por el conocimiento que me aportaron respecto a la reflexión entre la imagen, oficios e investigación social.

Varias aportaciones de los entrevistados no aparecen explícitamente en el libro, debido a que sobresalen sólo los casos que permitieron tejer una serie de conceptos y/o momentos de continuidad y ruptura relevantes para la comprensión y estudio de los oficios a través de la imagen; los testimonios, en conjunto, proyectaron una diversidad de variables dignas de considerar a futuro una vez que se requiera profundizar en un oficio en particular.

Por otra parte, la diversidad actual de medios audiovisuales y su uso en la investigación social han impactado en las formas de aproximación al universo de estudio, múltiples disciplinas sociales día a día incorporan el uso de la imagen y la historia oral, con lo cual se han enriquecido las formas de concebir y procesar información recopilada en campo, en aras de construir un aparato metodológico *ad hoc* en la investigación.

Por esta razón recurrí al uso de fotografías como fuentes principales en mi pesquisa, la cual ha sido una práctica constante dentro de la antropología desde sus inicios (a diferencia de la disciplina historiográfica); pese a que ha transcurrido más de un siglo de la aparición de fotografías que muestran la diversidad sociocultural alrededor del mundo; la reflexión en torno a las formas de aproximarse a la imagen como fuente de investigación constituye una labor que ha sido revalorada hasta décadas recientes.

El estudio de las imágenes constituye una metodología propicia para indagar acerca de costumbres, modos de vida, entornos socioculturales y, en particular, a nuestro universo de estudio; a partir de contextualizar las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales que han posibilitado el circuito social de las imágenes (producción, circulación y consumo) en tanto objetos culturales de determinada sociedad (Poole 2000); y de la misma forma, al considerar las condiciones y ambiente social de lo retratado, abre progresivamente una veta de conocimiento en donde tienen lugar las múltiples reflexiones realizadas desde la antropología social en distintas partes del mundo.

Uno de los ejes que ha desarrollado la antropología visual está en función de la descripción detallada de materiales de esta índole, que a partir de ver una fotografía un número ilimitado de veces, permite reconocer elementos de la cultura que no vuelven a repetirse (Edwards 1992, 7), validando de esta manera el uso de la imagen visual como elemento digno de ser revisado e incorporado en el quehacer científico (Collier 1967).

En el desarrollo de las investigaciones a partir del uso de imágenes nos encontramos de forma reiterada con el trabajo de Susan Sontag (2006),³ pero ¿cuál es la importancia o propuesta de la autora al respecto? En su libro *Sobre la fotografía* podemos ubicar dos puntos principales que ameritan ser enunciados: el primero es el cruce de información, donde no sólo se exalta la imagen por sí misma sino se pone en contexto para dar cuenta del segundo punto al que hay que referirse: la memoria, entendida como un proceso –en primera instancia, individual– que posibilita el recuerdo de sucesos que han marcado a un sujeto y por tanto, si resulta colectivo, a una sociedad, en aras de perpetuar la imágenes visuales como un recuerdo contra el olvido.⁴

Cabe señalar que una de las discusiones más asiduas en la investigación se encuentra relacionada con el elemento de verdad que puede contener una fotografía; encontramos también esta reflexión en la obra de Sontag al referirse al imaginario colectivo presente en la prensa de los años treinta en Europa, respecto a los alcances de las imágenes fijas, ya que en ese momento histórico consideraban que: “Las fotografías ejercen en la actualidad la misma suerte de autoridad en la imaginación que la ejercida por la palabra impresa antaño, y por la palabra hablada antes. Parecen absolutamente reales” (*Ibíd.*, 35). Con esto podemos advertir una sobrevaloración de la fotografía en relación con el texto; de acuerdo con la postura de la autora,

3 Hoy día, entre las referencias teóricas que respaldan la mayoría de investigaciones que se han venido desarrollando, además de Sontag son Peter Burke (2001) y Freund (2010); aunque para el caso de México encontramos obras importantes como Salazar (1997), Coradini (2000), Novelo (2011), Villela (1989, 1990, 2006, 2010) y Zamorano (2012).

4 Es una obra donde, a pesar de no utilizar una fotografía en su texto, las descripciones de las fuentes así como el cruce de esta información con la generada por los medios de comunicación, tales como periódicos o revistas, enriquecen el contexto que enmarca e invita a la reflexión del uso de la imagen como parte de una memoria de masacres cometidas en distintos espacios y etapas del siglo XX.

desde esos años (1930) lo visual va adquiriendo una preeminencia sobre lo escrito, motivo por el cual el virar hacia una reflexión crítica de la imagen posibilitaría un conocimiento más amplio sobre un hecho social, más que “dejar hablar la fotografía por sí misma”, tomando en cuenta que la fotografía no es la “mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir” (p. 57).

Por otra parte, Bourdieu en su obra *Un arte medio* abona a la discusión respecto a la elección de lo fotografiable, pero esta vez alude a una cuestión que se encuentra más allá del automatismo de la máquina,⁵ en donde el fotógrafo parte de una infinidad de fotografías técnicamente posibles; no obstante, “selecciona una gama finita y definida de sujetos, géneros y composiciones” (p. 43). La cuestión anterior nos llevaría a preguntarnos: ¿Cómo se configura el gusto de lo que es para un individuo o un grupo algo digno de ser fotografiado? Pierre Bourdieu reflexiona acerca de la imagen a partir de un estudio sobre el uso social de la fotografía entre campesinos y, asimismo, en lo general desde la clase media y alta, y en ese contexto define que:

Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición de lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico, respecto del cual la estética fotográfica no es más que un aspecto aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía (Bourdieu 2003, 44).

De esta manera podemos advertir que existen normas implícitas de lo que “es digno de ser fotografiado”, normas que articulan convenciones sobre el ejercicio del fotógrafo como productor de imágenes fijas en determinada sociedad. Hoy día existe una vigencia muy fuerte acerca de estos planteamientos, a partir de que con la práctica de la fotografía han surgido cánones y, con ello, es común poder distinguir estilos y épocas de grupos de fotógrafos profesionales y aficionados, que en su trabajo reflejan las convenciones –que van más allá de aspectos técnicos y estéticos– utilizadas

⁵ Característica que podría enmarcar las fotografías de fines del siglo XIX y principalmente la fotografía de estudio, debido a las particularidades técnicas y mecánicas de los equipos utilizados.

en determinadas etapas del desarrollo de la fotografía, acorde, en última instancia, espacios geográficos e históricos de una colectividad.

Hasta este momento nos hemos referido a la pertinencia que existe de profundizar en el estudio de las imágenes en correspondencia con el contexto de creación, pero ¿qué hay de la función social? y ¿cuál es la relación que existe entre la antropología y la imagen?

Uno de los campos más prolíficos dentro de la antropología visual en México es aquel denominado por algunos antropólogos “antropología de lo visual”, es decir, el trabajo a partir de imágenes, donde la fotografía –fija o en movimiento– constituye la fuente principal de investigación;⁶ en este campo han trabajado diversos estudiosos, y sus aportaciones a la historia social, cultural y gráfica, así como de la antropología en general, constituyen un ejemplo muy importante para la (re)construcción de la memoria colectiva sobre el pasado. En los últimos años no es fortuito encontrarlos ante nuevos personajes y/o sucesos históricos e historias regionales, así como narrativas en torno a momentos coyunturales del país o región y, de la misma forma, de modos de ver propios de una década o un pueblo en particular.⁷

Las imágenes hoy día son una ventana –si bien es cierto– parcial del pasado, representan algo más que un registro visual sobre un suceso, se conciben como medio y/o artefacto que estimula la memoria individual y colectiva, sobre la que se indaga en busca del conocimiento y reconocimiento de lo que fue y lo que se es.

En este sentido, el trabajo de Carlos Antaramián [2012] sobre la diáspora armenia en México es un ejemplo que enmarca el uso de la imagen en la investigación antropológica y su relación directa con la construcción

6 Sobre la Antropología Visual Mexicana. Entrevista con Antonio Zirión por Gastón Carreño http://www.rchav.cl/entrevistas_22.html (Consultada el 4 Febrero de 2014)

7 Algunos trabajos que se han desarrollado dentro del Seminario inter-institucional “La Mirada Documental” fundado por Rebeca Monroy Nasr (DEH, INAH) y Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora), así como el trabajo desarrollado por el Laboratorio Audiovisual de Investigaciones Sociales del Instituto Mora, constituyen en la actualidad un ejemplo de lo que Antonio Zirión denomina Antropología de lo visual; aunque para el caso del Instituto Mora, Lourdes Roca no se adscribe a esta línea de trabajo (Conversación personal).

de la memoria colectiva de un grupo: los armenios que migraron a nuestro país, antes, durante y después del genocidio cometido por los turcos entre 1915 – 1918. Uno de los ejes rectores de este trabajo nos brinda conocimiento acerca de la forma en que las imágenes evocan la construcción y (re) construcción de la memoria histórica de una comunidad, al indagar sobre el pasado a través de la fotografía, en relación directa con historias de vida de los descendientes de aquellos 350 armenios que llegaron desde 1904 (Antaramián 2014, 37). El lugar o refugio: la Merced, barrio emblemático de la Ciudad de México que se caracterizó, desde inicios del siglo XX, por el arribo de cientos de extranjeros provenientes de diversos países del medio oriente (Siria, Turquía, Líbano, Armenia, etc.); y con ellos, modos de vida que contribuyeron a la diversidad sociocultural que enmarcaba a la Ciudad de México desde esos años; ejemplo de esto fueron los comercios de telas, comida, calzado, ropa, representando con ello oficios y ocupaciones en general de extranjeros en la ciudad que constituyeron una forma particular de apropiación del espacio e interacción social.⁸

Así pues, la fotografía representa, para una comunidad un puente entre el pasado y el presente, motivado por la conjunción de imágenes-recuerdos acerca de acontecimientos que han marcado a un individuo o un colectivo; pues en cada retrato se proyectan prácticas sociales, así como formas de hacer y vivir lo cotidiano sobre su pasado, recreando de forma intersubjetiva la memoria social (Rivaud 2010, 96).

El desarrollo de este libro presenta más allá de las reflexiones del uso social de la fotografía, una relación íntima entre las categorías: trabajo e imagen, dando como resultado un texto en el cual se articula la etnografía acerca de la vida de personas que ejercen oficios (mujeres torteadoras, peluqueros y/o barberos, talabarteros y alpargateros), las historias de vida, el análisis e interpretación de imágenes registradas desde la irrupción de la fotografía en la península hasta la actualidad; además de una extensa

⁸ Las imágenes que estimularon el desarrollo de la investigación llevada a cabo por Carlos Antaramián han propiciado el análisis cada vez más detallado acerca de los personajes históricos y claves para la comprensión de la vida de armenios en México. Una de ellas, la vida de “Jacobó Harootian, un armenio en la Revolución”, historia peculiar de la cual poco se había escrito a pesar de la cantidad de imágenes donde aparece retratado a lado de personajes importantes de la Revolución.

investigación documental realizada en diversos sitios físicos y digitales, entre ellos la Biblioteca Yucatanense, lugar que sirvió de manera esencial por la gran cantidad de materiales hemerográficos correspondientes al periodo estudiado.

Por otra lado, nada desdeñable fueron las consultas en la Hemeroteca Nacional, pues los materiales revisados sirvieron para cotejar e iniciar una búsqueda a profundidad de elementos que me permitieron contextualizar la vida de aquellos fotógrafos viajeros; de igual manera los sitios de fototecas digitales como la del *Smithsonian Institute*, o bien del Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard. Sin dejar de lado la consulta del valioso sitio de la Fototeca Pedro Guerra, el cual me sirvió para revisar aspectos de la vida cotidiana en Mérida, al igual que la prensa local y, con ello, sus archivos que dieron luz a esta mirada que comprende un viaje a través de los últimos siglos.

Antes de abordar cada uno de los oficios en estudio, debemos informar acerca de aquellos elementos que los distinguen como tales, es decir como oficios y/o trabajos artesanales. Comencemos por indagar en su raíz etimológica, ya que resulta una tarea pertinente para la comprensión de futuras definiciones. De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española (RAE), la palabra oficio proviene del latín *officium*, el cual hace referencia a tres aspectos principales: ocupación habitual, cargo o ministerio y profesión de algún arte mecánica.⁹

En otra fuente encontramos que oficio hace alusión –además de las anteriores características–, al “término que suele utilizarse para hacer referencia a aquella actividad laboral que no requiere de estudios formales.”¹⁰ Es importante destacar esto ya que, en efecto, la denominación oficio se encuentra relacionada con habilidades adquiridas por experiencia y hábito, más que por estudios universitarios y, con ello, con títulos formales.

Por otra parte, encontramos que Novelo (2005) nos define oficios como: “Especialidades del trabajo que implican un conjunto de habilidades y técnicas, muchas veces artesanales y que su desarrollo tiene que ver con la

9 Definición de oficio en el sitio de la Real Academia Española <http://lema.rae.es/drae/?val=OFICIO> (Consultada el 3 de Abril del 2014).

10 *Ídem*.

situación local de la industria y los requerimientos y prácticas culturales de la sociedad en un momento dado”.

Es pues esta última definición la que abarca aspectos enunciados en las anteriores y que nos permite comprender su significado desde una perspectiva más amplia, es decir, en donde oficio implica saberes y/o conocimientos sobre algún trabajo específico, y que responde a necesidades de la sociedad en determinado tiempo y espacio. Es preciso advertir que del concepto oficio en esta definición se deriva técnica, la cual puede ser definida como “el conjunto indisociable de un medio de trabajo, o de una herramienta y de un obrero, formado en su utilización por aprendizaje y hábito. La técnica es esencialmente individual, incluso si la organización del trabajo es colectiva” (Novelo 1976, 44).

Con esta exposición nos aproximamos a un segundo concepto que es necesario referir: el trabajo artesanal, el cual se desprende del anterior, con la distinción de que: “El trabajo artesanal es la puesta en práctica de varias técnicas que configuran un oficio que, al contrario del trabajo fabril donde los grupos de obreros hacen una fracción del proceso total del trabajo, el artesano conoce y puede practicar todas las fases de elaboración de un producto” (Novelo 2005, X).

A partir de esta explicación podemos señalar una íntima relación entre oficio – técnica y un personaje que anteriormente no habíamos enunciado: artesano, entendido como el actor principal que ejecuta técnicas y conocimientos durante el desarrollo de su trabajo, en aras de la elaboración de productos artesanales en clara oposición de los productos derivados de procesos fabriles. No obstante, cabe señalar que no todas las personas que ejercen un oficio realizan un trabajo artesanal (músicos, fotógrafos, peluqueros y barberos, etc.) y asimismo, no todo trabajo artesanal produce “artesañías” (sastrería, plomería, encuadernación, soldadura, herrería) (Novelo 2008).

Es gracias a la articulación de estos conceptos claves como iniciamos una primera aproximación en torno a los oficios seleccionados, sin embargo, a partir de las anteriores conjeturas ¿podemos categorizar si son artesanales o no lo son? Pues bien, existe una distinción muy clara en dos

de los oficios: en primer lugar los peluqueros y/o barberos,¹¹ y por otra parte, los talabarteros y/o alpargateros,¹² ya que los primeros, en términos generales, no desarrollan un trabajo artesanal, pese a que su trabajo involucra habilidades y conocimientos que ejecutan con cierta maestría cuando utilizan herramientas y máquinas para la realización de sus actividades. En segundo lugar, los talabarteros y/o alpargateros podemos ubicarlos con facilidad dentro del trabajo artesanal, por su relación con las características que enunciamos con anterioridad, ya que ponen en práctica diversas técnicas en aras de la elaboración de un producto.

No obstante, si nos detenemos a analizar con atención el trabajo que desempeñan las mujeres torteadoras, podemos sugerir que es un oficio artesanal, debido a que las mujeres mestizas aplican técnicas y saberes de la vida cotidiana para la elaboración de productos artesanales: las tortillas; sin embargo, las mestizas no son llamadas artesanas de forma cotidiana, como si es el caso para los alpargateros y talabarteros. En conjunto, llama nuestra atención que este oficio no ha sido abordado desde la antropología del trabajo –al igual que los anteriores oficios, tampoco desde la antropología visual–, quizás esto se deba a su “reciente aparición”¹³ e incorporación dentro del sector de servicios en Yucatán.

Este libro está organizado en cinco capítulos. El primero de ellos muestra al lector un recorrido histórico acerca de la fotografía en Yucatán, desde su llegada hasta la obra que realizara Pedro Guerra Jordán, personaje que representa un referente obligatorio para comprender la historia visual de la península; asimismo, se contextualiza la forma en que inició el registro de lo cotidiano desde mediados del siglo XIX, así como una semblanza acerca de los principales fotógrafos meridanos y extranjeros de este periodo. En ese orden de ideas tiene lugar una reflexión en torno a la Fototeca Pedro

11 Los presento de esta manera, ya que no todos los peluqueros en la actualidad desarrollan ambas funciones y, sobre todo, porque en los registros de fines del siglo XIX e inicios del XX, esta actividad era más conocida como barbería.

12 Cabe señalar que existe cierta distinción entre la forma en que se agrupan dichos oficios, ya que hay una ambivalencia al nombrar el oficio de acuerdo con el producto que más elabora.

13 En el capítulo correspondiente a este oficio profundizaremos en la razón de poner entre comillas esta afirmación.

Guerra y la pertinencia del trabajo sobre este acervo desde la antropología. En su conjunto este capítulo servirá de antesala para posteriormente abordar no sólo las formas de representación de los oficios seleccionados, sino además conocer el circuito social de las imágenes y, con ello, de imaginarios e identidades en la península.

El capítulo II es motivado por una serie de registros acerca de las mujeres molenderas de maíz. ¿Quién realizó estos registros?, ¿dónde y cuándo se realizaron?, ¿quiénes aparecen en las imágenes?, ¿cómo circularon estos retratos?, ¿de qué manera influyeron estos retratos en la forma de representación de la mujer mestiza en Yucatán? son algunas de las interrogantes que de manera paulatina van enlazando las narrativas decimonónicas referentes a las mujeres de la península, ligadas a otras imágenes que devinieron en años posteriores. En este contexto se realizaron biografías de retratos y, con ello, presentamos el inicio de las tarjetas de visita en la península, fenómeno que hizo eco de lo que sucedía en el centro del país, como el trabajo de los socios Antíoco Cruces y Luis Campa.

Esta sección se desarrolla a partir de dos componentes básicos para el análisis de imágenes, es decir: lo denotativo y connotativo, elementos con los cuales se revisa cada fotografía. Además se complementa este apartado con la incorporación de registros visuales más recientes –entre ellos la pintura– donde comienzan a aparecer elementos de la vida cotidiana de las mujeres torteadoras que en un inicio habían sido omitidos, hasta poner en relación dichas narrativas con la historia de vida de Leocadia, una mujer torteadora de Mérida.

El capítulo III inicia con una aproximación histórica al oficio del barbero/peluquero, a partir de una revisión hemerográfica que dará luz en temas distintivos de las barberías meridanas de fines del siglo XIX. En este apartado se abordan dos fotografías, una alude a un retrato realizado en una localidad rural y la otra es un registro de Pedro Guerra Jordán; ambos retratos estimularon una revisión a dos formas de ejercer el oficio. Es por ello que se presenta una historia de vida registrada en Izamal, y por otra parte, el caso de una familia de peluqueros provenientes de Huhí, localidad

cercana a Mérida; narrativa con la cual indagamos en el contexto socioeconómico que llevó a los Pech Pat y Pech Santana a migrar a la capital del Estado.

Las anteriores historias de vida en conjunto, aunadas a los retratos, nos permiten hacer un comparativo en las formas en que se hereda y practica el oficio entre lo rural y lo urbano, además de dilucidar algunos elementos de las fotografías, pues se integran las memorias y registros de los maestros peluqueros en la región.

En el capítulo IV tiene lugar la revisión de uno de los oficios que no fue registrado por Pedro Guerra Jordán; sin embargo, al igual que el oficio del barbero, se muestra un esbozo histórico de la talabartería en México y en Yucatán, para posteriormente indagar en el papel que desempeñaba este sector en la sociedad meridana a fines del siglo XIX e inicios del XX. En el oficio del talabartero/alpargatero decidimos trabajar con aquellos registros que hacían alusión a sus labores, es decir tomando en cuenta que la alpargata constituye uno de los elementos primordiales en la indumentaria del mestizo en la península; comenzamos por abordar la información contenida en retratos que nos permitían conocer y reconstruir el ámbito social en el que se desenvolvían los maestros, pasando revista a las formas de autorepresentación, hasta conectar los testimonios con el presente a partir del diálogo con los maestros alpargateros del Mercado Lucas de Gálvez en Mérida.

En conclusión en el último capítulo, se exponen los aciertos y dificultades que se presentaron durante la realización de la presente investigación, así como las principales reflexiones acerca del quehacer antropológico sobre los oficios, sobre la fotografía y sus usos sociales, así como la relevancia de los testimonios orales en aras de la construcción y/o reconstrucción de una memoria visual de la cultura yucateca.

CAPÍTULO I

LA FOTOGRAFÍA EN YUCATÁN Y LOS OFICIOS EN LALENTE DE PEDRO GUERRA JORDÁN

LLEGADA DE LA FOTOGRAFÍA A YUCATÁN

La fotografía en Yucatán constituye un capítulo imprescindible en la historia de la fotografía en México, pues indagar en ella es hablar del papel que desempeñaron diversos exploradores que arribaron a la península de Yucatán, apenas un año después de que Louis Jacques Daguerre patentara su invento en Francia en el año de 1839; por esta razón, resulta una tarea ineludible abordar en primer lugar el papel que desempeñaron los primeros fotógrafos en la región, y por otra parte, enunciar las formas de representación –y medios técnicos– que enmarcaron el trabajo realizado por estos fotógrafos extranjeros y locales en Yucatán desde el siglo XIX. Si bien es cierto que los primeros registros de la península que circularon alrededor del mundo estaban relacionados con los vestigios arqueológicos, símbolos por excelencia del mundo maya, de manera paulatina devinieron los registros visuales realizados en estudio y fuera del mismo, constituyendo la fotografía un medio propicio para enfocar y aprehender aspectos socioculturales que enmarcaban la cotidianidad de la población peninsular desde aquellos años.

El arribo de la fotografía en la península se encuentra ligado a la creación del imaginario sobre México desde el siglo XIX, y asimismo, al impulso, difusión e investigación del patrimonio arqueológico en el país; dicho esto a partir de que las primeras imágenes que circularon sobre el área maya están relacionadas directamente con los sitios arqueológicos, de los cuales comienzan a difundirse registros visuales a partir del trabajo del primer daguerrotipista en México, Emmanuel Von Friedrichstahl (1809 – 1842) austriaco que llegó a la península en el año 1840 e instaló un estudio en la ciudad de Mérida en aquellos años.¹⁴

El barón Friedrichstahl realizó registros de Uxmal y Chichén Itzá, y esto se puede corroborar – a pesar de que no existen las fotografías – a través de un documento fechado el 21 de abril de 1841 que tuvo como destinatario al doctor Justo Sierra, en donde expresaba que “sus planchas y diseños de las ruinas servirían para el estudio y administración de los sabios de Europa” (Ramírez 1991, 10). En esta referencia podemos advertir dos ejes por medio de los que se desarrollaría el conocimiento arqueológico de fines del siglo XIX; por un lado, tenemos una puesta en valor de la fotografía como elemento de verdad, y de igual forma, la necesidad de poner las imágenes recopiladas por Friedrichstahl en manos de un sector culto europeo, que daría cuenta a través de la interpretación y análisis del material fotográfico, del conocimiento implícito y explícito contenido en las ruinas retratadas. Además de que, con la difusión de dicha obra, se alentaría la llegada de extranjeros a la península en busca de aquellos lugares inhóspitos de los

14 De acuerdo con las referencias hechas por Gabriel Ramírez (1991) se tiene registro de este viajero en el periódico *El Museo Yucateco* para el año de 1841, donde cita que: “sus horas de trabajo eran de las 7 a las 9 de la mañana y de las 4 a las 6 de la tarde. Los medios colores son los más propios para retratarse en esta máquina, y los señores y señoras que gusten, pueden evitar el amarillo, negro y blanco (...)”. Asimismo, Villela (1998) retoma un texto proveniente del mismo diario en donde se hace la siguiente referencia: “El Barón Fridrichsshal, cuyas maneras sociales acreditan a un caballero fino y de instrucción no común, llegó a esta ciudad hace muy pocos días, trayendo consigo un Daguerrotipo, con el cual ha logrado formar una hermosa colección de las vistas que ofrecen las más celebradas ruinas de Yucatán. Muy pronto estos preciosos tesoros serán debidamente estimados en la Europa, y es muy seguro que excitarán la curiosidad universal, provocando a los sabios el examen de objetos de tal importancia” (pág. 108).

que se hablaba en Europa, gracias a las primeras fotografías de México realizadas a mediados del siglo XIX.¹⁵

Asimismo, en el año de 1840 arribaron a la península de Yucatán el explorador y escritor John Lloyd Stephens (1805 – 1852), y el dibujante y fotógrafo Frederick Catherwood (1799 – 1854); ambos realizarían sus registros en medio de una serie de complicaciones, entre ellas “el precario manejo del aparato y las dificultades técnicas en el control de luz”, por lo cual “Catherwood se resignó a tomar sus vistas sólo en la medida en que apoyaban la fidelidad de sus grabados” (Villela 1997, 71). De esta manera, las imágenes producidas por ambos abonaron al conocimiento no sólo del área maya, sino también de otros estados de la república, como ejemplo Chiapas y Oaxaca, así como parte de Centroamérica, en donde el eje rector de su trabajo estaba en torno a vestigios arqueológicos de estas regiones.¹⁶

Años más tarde, en 1859 llegaría a Yucatán uno de los viajeros más reconocidos por sus admirables registros de Izamal, Chichén Itzá y Uxmal: hablamos de Claude Désiré Charnay (1828 - 1915), fotógrafo y arqueólogo francés que realizaría su labor en medio de la situación de inestabilidad política en Yucatán;¹⁷ contexto que propició diversas incursiones de Charnay

15 También es necesario enunciar que la fotografía en sus primeras décadas sólo alimentó el imaginario que existía en Europa sobre México, como parte de un continente exótico a la luz de muchas descripciones realizadas desde el siglo XVI. Aunque debemos considerar que estos registros complementaron las descripciones y grabados realizados por el capitán Antonio del Río, quién difundiera las primeras noticias de monumentos arqueológicos por medio de una publicación acerca de Palenque hacia 1822. Consultar Rosa Casanova (2005).

16 Cabe mencionar que la razón de la escasa información respecto a las fotografías realizadas por Catherwood con la técnica del daguerrotipo se encuentra en función de que, en primer lugar, la práctica fotográfica sólo fue una estrategia utilizada para el retrato de personas en la ciudad y, con ello, ganarse la confianza de la élite meridana (Casanova 2005, 4). También es importante señalar que esto se debió en gran parte por las dificultades técnicas del daguerrotipo en campo, las cuales fueron condiciones determinantes para optar por las litografías reproducidas en sus obras posteriores, tales como *Incidentes de viajes a Centroamérica, Chiapas y Yucatán* (1841), *Incidentes de viajes a Yucatán* (1843) y finalmente, *Vistas de antiguos monumentos de América Central, Chiapas y Yucatán* (1844).

17 Debemos considerar que para el año de 1857 sucede la Guerra de los Tres Años, así pues, la situación política de la península de Yucatán como otras regiones del país se encontraba insegura, no obstante, en lo que compete a la región, este periodo comprendía una etapa de insurrecciones mayas en torno a la “Guerra de Castas”; contexto en el cual también

en la península, ya que de acuerdo con Medina (2003, 62) “Este explorador y fotógrafo visitó México en tres periodos: 1857 – 1860, 1880 – 1882, y 1886, y durante cada uno de ellos logró capturar una gran cantidad de imágenes de diversos sitios arqueológicos, sobre todo del sureste mexicano”; aunque es preciso señalar que Villela (1998) y Debroise (2005, 141) hacen referencia a cuatro expediciones realizadas entre 1857 y 1886, e incluso se señala que una de sus incursiones fue en calidad de “agente secreto durante la intervención francesa” (*ibíd.*;142), nada difícil de imaginar tomando en cuenta el contexto político y colonialista del imperio francés, el cual para 1862 llevaría a cabo la segunda intervención en México.

Con un equipo fotográfico de 180 kilos, Charnay inició el registro de sitios arqueológicos y además realizó algunas fotografías sobre lacandones y vida cotidiana de personas en Tabasco, lo cual hace de Charnay un precursor en el uso de la fotografía para el registro de aspectos etnográficos (*ibíd.*;111). Posteriormente, algunas de las imágenes realizadas por Charnay fueron puestas en valor a partir de la exposición de su obra: “*Cites et Ruines du nouveau monde americaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itzá, Uxmal*”.

A fines del siglo XIX aparecen en escena los trabajos de Teoberto Maler (1842 – 1917) y sus registros de las zonas arqueológicas de Yucatán –y en otras latitudes del país–; es preciso señalar que a Maler se le ha considerado como uno de los descubridores más importantes de asentamientos prehispánicos gracias a su labor realizada a partir de 1884 en la península,¹⁸ obra en la que destaca de otros viajeros gracias al trabajo prolijo que realizó en cada una de las zonas arqueológicas para obtener fotografías de alta calidad, tomando en cuenta las dificultades tecnológicas de fines del siglo XIX, que a decir de Charnay en su artículo “Les explorations de Teobert Maler au Yucatán” expresa:

se presentarían conflictos que apuntaban al separatismo de la península en el marco de desigualdad social que darían sustento a la creación movimientos de reivindicación regional.

18 Es importante contextualizar el arribo de Teoberto Maler a México desde 1865, ya que su llegada no fue como fotógrafo y explorador como en el caso de los anteriores viajeros, sino más bien, venía en calidad de cadete de la Primera Compañía de Pioneros del Cuerpo del Ejército Imperial Mexicano, bajo las ordenes de Maximiliano (Medina 2003, 43).

Yo también he explorado esta ciudad, mucho antes que Maler, he visitado edificios, he fotografiado sus principales ruinas y he calcado sus más bellos bajo-relieves; pero me eclipsó ante mi colega, quién dotado de una extraordinaria perseverancia, lo ha desenterrado todo, lo ha fotografiado todo, lo ha recogido todo, desde el más insignificante fragmento de estas ruinas destruidas hasta los bajo-relieves más perfectos (Citado en Medina 2003, 54).

Posteriormente, en julio de 1873 llega a Yucatán el explorador y fotógrafo de origen francés Augustus Le Plongeon (1825 – 1908) en compañía de su esposa Alice Dixon; ellos, como los demás exploradores, habían sido atraídos a México a partir de las descripciones y grabados realizados por Catherwood desde mediados del siglo XIX; los registros más importantes realizados por los esposos Le Plongeon, o al menos de los que encontramos con mayor facilidad por la difusión que se ha logrado, son los correspondientes al descubrimiento del *chac mool* en Chichén Itzá, donde a pesar de sólo haber laborado durante un espacio de tres meses, este periodo resultó ser de lo más prolífico de acuerdo con los hallazgos realizados (Ramírez 2009, 37); la serie de fotografías respecto a la exhumación del monolito da cuenta de la pertinencia del registro visual en el ámbito científico, debido a que en estas imágenes “se encuentra, prefigurado, uno de los principios nodales de la arqueología: el registro de las excavaciones como proceso, como una secuencia donde lo que más interesa es dejar constancia gráfica de momentos irrepetibles” (Villela 1997, 73).

Finalmente, incluir a Edward H. Thompson (1857 – 1935) en este breve pase de lista de los principales exploradores, arqueólogos y fotógrafos extranjeros en la península, resulta una tarea pertinente de acuerdo con el trabajo que llevó a cabo como “cónsul norteamericano en Yucatán y que desde 1888 estuvo comisionado por el Museo Peabody para realizar exploraciones” (Medina, *Ibíd.*; 74).

Cabe señalar que sus incursiones en el ámbito arqueológico fueron muy criticadas por el mismo Teoberto Maler tras conocer a detalle el trabajo que realizaba en Chichén. Para el año de 1909 Maler ya lo había denunciado en

más de una ocasión, acusándolo de saqueador;¹⁹ sin embargo, para el Museo Peabody de la Universidad de Harvard, el apoyo otorgado a Thompson resultó más fructífero en comparación con el trabajo realizado por Maler.²⁰ Así pues, fue uno de los personajes que dejaron una profunda huella en la historia de la península, desafortunadamente no por sus incursiones hacia lugares comprendidos en ella, que se distinguen por su evidencia arqueológica y por sus respectivos “hallazgos,” sino por su presencia en Yucatán que lo hizo ver como corsario, así lo corroboraron la prensa y otros medios de la época donde se le describía como uno de “los pseudo – arqueólogos de Yanquilandia” o bien como:

[Uno de los] viles extranjeros ayudados por malos hijos del país (...) que renunciando, pues, el consabido Thompson al fingimiento de toda empresa agrícola, se lanzó de lleno al saqueo gigantesco y a la destrucción de aquellas grandiosas ruinas (...) para producirlas en moldes de papel o en malísimas fotografías para su proyectada “gran obra” sobre Chichen que tenía que ser publicada por el Peabody Museum, según promesas de Bowditch y Putman, amigos y proyectores especiales de Thompson.²¹

En la misma fuente podemos localizar una serie de descripciones en torno a las acciones realizadas por Thompson en Chichén y, de igual forma,

19 Como un hecho fortuito, una serie de imágenes adjudicadas a Thompson refieren precisamente al dragado del Cenote en Chichén Itzá (1904 - 1907); hecho que confirmaba, para Maler, las pretensiones de saqueo, más que científicas por parte de Thompson (Ramírez 2009, 32).

20 A pesar de que el trabajo de registro visual y las excavaciones realizadas por Teoberto Maler habían alcanzado el reconocimiento de muchos viajeros y arqueólogos de la época, la misma institución que le había proporcionado fondos (el Museo Peabody de la Universidad de Harvard), retiró el apoyo a Maler; no obstante, el financiamiento para llevar a cabo expediciones en el área maya continuó, pero esta vez para beneficio de Edward Thompson.

21 *Relación de arbitrariedades cometidas en Chichén Itzá por Edward H. Thompson, 1911.* Biblioteca Yucatanense. <http://www.bibliotecavirtualdeyucatan.com.mx/> (Consultado el 5 de Julio de 2014) Cabe destacar que este texto lleva la firma o pseudónimo de *Adonai, Ángel rebelde*; de acuerdo con lo detallado de las descripciones de las distintas tareas que llevó a cabo Edward H. Thompson en Chichén Itzá, se puede sugerir que la persona que lo escribe tuviera un conocimiento muy cercano a dichas actividades, entre la fotografía y la arqueología, pues en constantes párrafos se hace referencia al trabajo realizado previamente por Teoberto Maler con cierta superioridad y ética; lo cual nos puede deducir que lo escribió alguien muy cercano a Maler o bien, él mismo escribiendo bajo este seudónimo.

se hacen manifiestas las rivalidades que tenía con Teoberto Maler, por ello son una constante citas como la siguiente:

Las destrucciones que caen en esta categoría tuvieron un origen en el odio implacable que el desequilibrado Thompson profesa a Teoberto Maler a causa de sus numerosos descubrimientos hechos en la Península de Yucatán, y sobre todo por las magníficas fotografías y los planos arquitectónicos con que da a conocer al mundo científico los resultados de sus arriesgadas expediciones (*ibíd.*).

No obstante, en años posteriores procedieron las demandas hacia Thompson “por el delito de robo consistente en haber extraído del «Cenote Sagrado», enclavado en la ciudad arqueológica denominada «Chichén Itzá», objetos arqueológicos pertenecientes a la Nación, habiéndolos exportado para los Estados Unidos de Norte América”.²² Un delito del que en la actualidad podemos conocer a través de una revisión hemerográfica y, asimismo, de manera paradójica gracias a los retratos realizados por Thompson sobre el dragado del cenote.

PRIMEROS REGISTROS FOTOGRÁFICOS SOBRE ASPECTOS DE LA VIDA COTIDIANA

Hasta este momento hemos mencionado parte del trabajo realizado por los principales fotógrafos que dieron a conocer imágenes de Yucatán en el extranjero, pero ¿qué sabemos de lo cotidiano en las primeras décadas posteriores a la llegada del daguerrotipo a la península? cabe señalar que esta labor la desarrollarían personajes de la región, imprimiendo un estilo muy particular en sus registros, aunque también reproduciendo las vistas más comercializadas: las que plasman lo arqueológico.

Con la llegada de la fotografía a la península, no solo se empleó en el registro relacionado con vestigios mayas, aunque así lo pareciera por la difusión y comercialización de imágenes con esta categoría, que prácticamente

22 (Romero Fuentes 1927). Notificaciones Juzgado Numerario de Distrito. POE de Yucatán Diario Oficial, 3-6.

comprendería un gran porcentaje de los acervos de la retratística yucateca desarrollada por viajeros en el siglo XIX; sino que también se fue presentando de manera paulatina la práctica del retrato en estudio, entre los que se distinguen los trabajos pioneros realizados por extranjeros que residían en Mérida a mediados del siglo XIX, por un lado el cubano Antonio Pallás, fundador del primer estudio fotográfico en la ciudad y a quien se le adjudica la primera vista de la Catedral de Mérida,²³ y por otra parte, el trabajo del inglés Richard Carr; los dos iniciaron labores a partir de 1845 y 1847, respectivamente (Concha, *et. al.* 2007, 12), siendo una etapa muy temprana tomando en cuenta que no había pasado ni una década de la invención del daguerrotipo, aunque cabe señalar que Richard Carr sólo se desempeñó por un tiempo en dicha actividad, a diferencia de Pallás.

De acuerdo con la prensa de aquellos años, los meridianos se congratulaban de saber que Antonio Pallás se establecía en la ciudad, hecho que no había pasado con los anteriores daguerrotipistas que sólo radicaban por una corta temporada, así lo describe *El Registro Yucateco*:

Varias veces nos hemos aprovechado en el país de las ventajas que ofrece este célebre descubrimiento, que ha inmortalizado el nombre de su inventor Mr. Daguerre; pero ha sido temporalmente, y como de paso a la llegada de algunos curiosos viajeros, o por pura especulación. Ahora será otra cosa, pues el Sr. Don Antonio Pallás, casado y establecido entre nosotros después de un viaje a los Estados Unidos, ha empezado a hacer retratos por aquel procedimiento tan sencillo cuanto admirable, en que la luz es el único agente; y como hemos tenido algunas obras suyas en la mano, podemos afirmar que reúnen toda la perfección de que son susceptibles, agregando que la operación es obra tan sólo de treinta segundos, que es hasta donde ha podido alcanzar el arte (citado en Concha, *et. al.*, 2010, 64)

23 Así lo refiere la nota “Más sobre la litografía en México”, la cual apareció el 15 de julio de 1957 en el periódico de Campeche *El Espíritu Público*, donde se menciona: “no fue sino hasta agosto de 1846, cuando apareció (...) una vista de la Catedral de Mérida y viene ilustrando un artículo de José Turrisa, conocido anagrama del Dr. Justo Sierra O’Reilly. El original bien pudo ser tomado por Pallás al daguerrotipo, pero la plancha aparece impresa en La Habana, Cuba”. Este último elemento confronta al que escribe la nota, pues no comprende la razón de esta impresión en La Habana; pero de acuerdo con lo que sabemos del daguerrotipista, este hecho nos permite confirmar la información.

Es sumamente importante detenernos en lo que respecta al tiempo de exposición que nos refiere la anterior cita, ya que implícitamente encontramos que en 1845 el señor Pallás tenía uno de los últimos equipos para la creación de daguerrotipos, esto lo podemos deducir debido a que apenas unos años atrás, el tiempo de exposición era de 15 a 30 minutos (*ibíd.*, p.65).

Para el año de 1850 aparece en escena el primer daguerrotipista yucateco: Gabriel Vicente Gahona “Picheta” (Concha, *ibíd.*, 15), (Casanova 2005, 7), quien anunciaba en el periódico local:

Retratos al Daguerrotipo

El que suscribe ofrece sacar retratos de cadáveres, por la suma de diez y seis pesos, llamándosele tan pronto como haya fallecido la persona. Mérida. 13 de septiembre de 1850. Gabriel V. Gahona (Citado en Concha, *et al.* 2010, 70).

Con esto inauguró el retrato de difuntos como práctica fotográfica, que años más tarde devendría en una destreza y un servicio compartido entre los fotógrafos de la sociedad meridana desde mediados del siglo XIX; no obstante, es importante señalar un elemento que nos presenta el anterior anuncio, pues en lo que respecta al costo de la producción de un daguerrotipo, se hace mención de que su precio era de 16 pesos, ¿cuánto dinero representaba esta cantidad para un meridano en aquella época?, ¿quién podía pagar esto?. Una referencia que nos sirve a manera de comparativo es la que refiere Debrouse (2005) pues alude a que:

“Madame Calderón de la Barca informa a su madre, en una carta que le envía desde México, que en 1840 un cocinero francés percibe (al mes) unos 30 pesos; una ama de llaves, de 12 a 15; un mayordomo, cerca de 20 o más; un lacayo, 6 o 7; las galopinas y las recamareras, de 5 a 6, y un jardinero, 12 o 15” (p. 39).

Con esto brinda un contexto social y económico de las personas que tenían acceso a ser retratados por la técnica del daguerrotipo.

De tal forma, “Picheta” desarrolló sus actividades entre el grabado y el retrato, aunque en el segundo caso su incursión fue breve, pues para el año de 1859 anunciaba a través del periódico *El Constitucional*:

El que suscribe desea enajenar, entre otros objetos de gusto, tres máquinas de daguerrotipo, cuyo uso ofrece enseñar en pocos días por un precio convencional. El que guste entrar en arreglos puede ocurrir a su gabinete de estudio, plazuela del Jesús.

G. GAONA. 14 DE FEBRERO 1859

Posteriormente se adhieren a la lista de la retratística meridana los trabajos del yucateco Rogerio G. Cantón y Cámara, y para el año de 1864, con el desarrollo de nuevas técnicas como “ferrotipos y Ambrotipos iluminados” –técnicas recién llegadas de Europa para estas fechas– aparece el estudio “Espinosa y Compañía” el cual estaba a cargo de los hermanos Manuel y José Dolores Espinosa Rendón.²⁴

El desarrollo de la fotografía desde fines del siglo XIX y, con ella, de las técnicas y equipos empleados en la creación de retratos de estudio y de campo, propició la aparición de un número importante de fotógrafos en diversas ciudades del mundo; el caso de Yucatán no quedó exento de esto, y debido a la distancia (política y económica) que existía entre el centro del país y la capital yucateca, el intercambio comercial y cultural fue más constante entre Yucatán y otros países como Cuba, Estados Unidos y algunos más de Europa. Por ello, muchos fotógrafos meridanos salieron a Estados Unidos principalmente, para adquirir mejores conocimientos, nuevas técnicas, así como óptimos equipos con los cuales realizar un trabajo a la altura de los retratos de las principales ciudades del mundo; este hecho sería parte del eslogan de muchos estudios fotográficos en la ciudad de Mérida, en aras de atraer la atención de la exigente clientela, entendida como aquella que por distinción de clase imitaba cánones europeos en los modos de representación, puesta en escena en los estudios fotográficos.

En este contexto aparecerían diversos estudios fotográficos en Mérida. De manera cronológica podemos dar cuenta de que en 1874 se da a conocer el trabajo de Antonio Parés; tres años después, en enero de 1877 iniciaría

24 En el texto *Fotógrafos, imágenes y sociedad en Yucatán 1841 – 1900* (Concha, et al, 2010), se dedica un gran apartado a esta familia de fotógrafos, pues su presencia en la prensa de la época la hace notablemente distinguida entre otros maestros en el oficio de este período.

la “Fotografía Artística Huertas” y Compañía,²⁵ lugar donde se instruiría Pedro Guerra Jordán²⁶; después, en 1881 surgiría el “Nuevo Taller Fotográfico” a cargo de José Pichardo; más tarde, los estudios “Gamboa Guzmán y Cía.” (1883) a cargo de Juan Gamboa Guzmán. Posteriormente, para el año de 1884 aparecería “Fotografía Artística de Pastor I. Millán Sucesor”, estudio que para 1890 cambiaría de denominación a “Fotografía Artística Carlos Bolio y Cía.”; asimismo en 1885 iniciaría labores “Fotografía Parisiense”, la cual cambiaría de denominación en dos ocasiones, una como “Fotografía Artística y Científica”, en la cual presumían de contar “gran número vistas arqueológicas tomadas por el distinguido viajero y arqueólogo Teoberto Maler, en su última expedición a las ruinas del país” y para 1889 a “Nelaton y O. Cantón y Cía”.²⁷

Otro de los estudios fotográficos que emergieron durante la última década del siglo XIX fue el de la “Fotografía Alemana” a cargo de Laurence Meinhardt de Figueroa, donde “para comodidad de la futura clientela, se hablaba inglés, francés y alemán”, dando cuenta con esto de que Mérida figuraba como una ciudad cosmopolita desde aquella época.

25 Cabe señalar que existen registros desde 1868 en el periódico *La Razón del Pueblo*, donde se anunciaba: “Los fotógrafos Huertas y Ca. (...) se hallan de paso en esta ciudad y tienen abierto un establecimiento en la calle del Aguacate (...) núm. 24, se avisa que dichos Sres. permanecerán en esta (dirección) todo el presente mes y seguirán sus trabajos durante dicho plazo a dónde podrán recurrir los que gusten honrar dicho establecimiento”, con lo cual podemos saber del ejercicio itinerante de esta familia española en Mérida desde casi una década atrás, antes del establecimiento que nos indican Gabriel Ramírez (1991) y Concha, Fuentes y Rosado (2010).

26 Debido a la importancia que tuvo el trabajo realizado por Pedro Guerra Jordán en Mérida desde la década de los setenta del siglo XIX, resultó una de las obras más prolíficas de la cual daremos cuenta más adelante.

27 Hubiese sido una tarea muy difícil dar cuenta de estos estudios fotográficos de no haber sido por un primer acercamiento al tema, gracias al texto de Gabriel Ramírez contenido en el suplemento cultural del periódico *Por Esto!* (I, II, III y IV partes) los cuales aparecieron los días domingos 5, 12, 19 y 26 de mayo de 1991. Dicho material es parte de los documentos con que cuenta el Proyecto Memoria Visual de Yucatán, CIESAS.



1. Anuncio que apareció en el *Directorio de la Ciudad de Mérida* en 1896. Transcripción.

También se encontraba en funcionamiento “Fotografía Hispanoamericana” atendida por “los veracruzanos Elías Ibáñez y su hijo Juan” (Ramírez 1991, 14). Asimismo, entrarían en escena “J. P Díaz y Compañía” en 1897 y “Escalante e Hijos” en 1898; para 1895 iniciaría “Fotografía El Palacio de Artes”; más tarde, “Gran Fotografía Cabrera” de origen cubano; posteriormente aparece el taller fotográfico y pictórico “Bellas Artes” atendido por el español Francisco Gómez Rul, que con el paso de los años se consolidó como un fuerte competente en el ramo y esto le permitió adquirir el estudio “Gran Fotografía Cabrera”, al cual le cambiaría el nombre a “Fotografía Rul” una vez que Francisco Gómez estuvo al frente.

El hecho de que en Yucatán se localice el tercer mayor acervo fotográfico de México no es algo fortuito, ya que se encuentra en relación directa con lo que se describió anteriormente. De esta manera, resulta importante destacar el trabajo realizado por distintos fotógrafos en la región, en específico por Pedro Guerra Jordán, ya que en la actualidad podemos conocer múltiples aspectos de la vida cotidiana de los cuales se encargó este personaje desde fines del siglo XIX.

PEDRO GUERRA JORDÁN²⁸

“Resulta muy útil conocer al realizador de la imagen, no únicamente con fines biográficos, sino con el propósito de tener también el conocimiento de su ámbito social, político, económico e ideológico”

(Monroy 2004, 67)

Nació el 19 de octubre de 1856 en la ciudad de Mérida, Yucatán, hijo único del matrimonio entre Pedro Marcial Guerra Castillo y de Teodora Jordán Guerra,²⁹ ceremonia celebrada el día 17 de junio de 1854 en la misma ciudad. Su bisabuelo paterno -al igual que su tatarabuelo materno- Antonio Pérez Guerra Alonso, provenía de San Juan de Rambla, Tenerife, Islas Canarias; sin embargo, para el año de 1780 ya había llegado a Mérida, Yucatán;³⁰ lugar que sería la cuna de los Guerra durante las próximas generaciones.

Pedro Guerra Jordán tuvo dos matrimonios, el primero de ellos se celebró el 19 de febrero de 1882 con Mercedes Aguilar Rosas, esposa con la cual tuvo dos hijos: Pedro Guerra Aguilar y Mercedes Guerra Aguilar; en 1884, apenas dos años después del casamiento, fallece su esposa Mercedes. A sus 28 años vuelve a contraer matrimonio, ahora con Carolina Ruiz

28 Como dato curioso de la vida de este fotógrafo, cabe señalar que tenía por nombre de pila Pedro de Alcántara José María Sebastián de Aparicio Guerra Jordán.

29 Primer matrimonio de su padre, ya que años más tarde (1859) se casaría con Aurora Casares Galera, enlace del cual nacerían: José María, Manuel, Desideria, Ignacio, Aurora y Alonso Guerra Casares, medios hermanos de Pedro Guerra Jordán.

30 Encontramos información respecto a su boda realizada el 2 de octubre de 1780 en la península; no obstante, no existe referencia de la edad que tenía al llegar. En 1832, 52 años después de su arribo a Yucatán, acontece en Mérida su defunción

Osorio, enlace del que nacieron tres hijos: José María, María y Carolina Guerra Ruiz. Como podemos advertir es del primer matrimonio donde hereda el oficio y con ello, el estudio Guerra.

- **¿Cómo inicia Pedro Guerra Jordán en el oficio de la fotografía?**

Comenzó a trabajar a temprana edad en una imprenta durante una corta etapa de su juventud, pese a que su padre anhelaba que se convirtiese en abogado,³¹ sus intereses lo llevarían una tarde del año de 1877 a un establecimiento ubicado en la calle Iturbide, donde se encontraba “Fotografía Artística Huertas y Cía.” del fotógrafo español José Huertas y de Francisco Oliveras; es ahí donde Pedro Guerra Jordán, a sus 21 años de edad, inició como ayudante de fotografía y al paso de los años, con la práctica constante conforme a la demanda del trabajo innovador de la época, consolidaría su maestría en el oficio. Dos años más tarde, tras la ausencia de José Huertas, el estudio se pondría a la venta, para ese momento Pedro Guerra decidiría adquirir el estudio gracias a un crédito³² y tiempo más tarde dicho establecimiento cambiaría de denominación a Huertas y Guerra.

Para el año de 1881, Pedro Guerra Jordán se asociaría con el pintor y fotógrafo Antonio Moreno López, nombrando al fin su negocio como Fotografía Artística Guerra y Moreno. La empresa que había iniciado apenas unos años atrás se convertiría en uno de los estudios fotográficos más importantes de Mérida durante un largo periodo.

Pedro Guerra Jordán perteneció a la elite meridana de aquellos años; su especialidad, el retrato, le permitiría consolidarse como uno de los fotógrafos más reconocidos de la época. Para el año de 1887 fungió como único propietario del establecimiento fotográfico, debido al deceso del señor Moreno López que tuvo lugar en la Ciudad de México. Guerra estuvo al frente del negocio por un espacio de “tres décadas, durante las cuales se

31 Entrevista a Waldemaro Concha realizada el 28 de febrero de 2014 en Mérida, Yucatán.

32 Entrevista a Edward Montañez realizada el 21 de febrero de 2014 en Mérida, Yucatán.

preocupó por la profesionalización de la actividad fotográfica en Yucatán” (Concha, *Fotógrafos, imágenes y sociedad...*, 166). Mantenerse en el gusto de la gente no fue una tarea sencilla para Pedro Guerra, debido a que a finales del siglo XIX comenzaron a proliferar diversos establecimientos – como lo mencionábamos con anterioridad – en la ciudad de Mérida; no obstante, el uso constante de los últimos equipos, técnicas, diseños, mobiliario, escenografías y ante todo la calidad que ofrecía, así como las redes sociales que mantuvo e incrementó durante su práctica profesional, lo llevaron a relacionarse con el poder de la región, y fue entonces que Francisco Cantón Rosado, gobernador de Yucatán, le solicitaría acompañarlo durante su campaña, con la finalidad de realizar múltiples registros –ahora históricos–, como el trabajo realizado en Chan Santa Cruz, donde a través de sus imágenes daría cuenta del fin de la llamada “Guerra de Castas” en el año de 1901.³³ Entre el trabajo realizado por Pedro Guerra Jordán encontraríamos también retratos realizados en campañas de otros políticos en la entidad, entre ellos: Salvador Alvarado, Felipe Carrillo Puerto y Porfirio Díaz, por sólo citar algunos ejemplos.

Sin embargo, uno de los trabajos que enmarcó la obra de Pedro Guerra Jordán fue haber participado en la Exposición Universal de París en el año de 1889, con fotografías iconográficas de Yucatán, entre las que el henequén y la arqueología del Sureste mexicano daban muestra de aquellos lugares enigmáticos narrados y retratados por viajeros y fotógrafos en la península desde el año 1841. Asimismo, no menos relevante fue su participación, en 1893, como parte del catálogo de la sección mexicana en la *Exposición Histórico – Americana de Madrid*, en la cual fueron valorados parte de sus registros visuales arqueológicos y etnológicos, entre los que se encontraban diversos retratos de mujeres mestizas y familias mayas - yucatecas, que a decir de la introducción del texto, confirman la procedencia

33 Existe una serie de documentos que nos permiten contextualizar las imágenes realizadas por Pedro Guerra Jordán, las cuales se encuentran en el “Álbum fotográfico del Recuerdo de la excursión de Gobernador a Santa Cruz”, 1901. Fondo Audiovisual, Centro de Apoyo a la Investigación Histórica de Yucatán. Así como en textos acerca de la Guerra de Castas, un ejemplo es *Guerra de Castas: Actores postergados*, de Genny Negroe (Comp.) libro donde aparece una serie de fotografías de dicho álbum; si bien en este trabajo no se especifica el nombre del fotógrafo, este dato se puede corroborar con los registros localizados en la Fototeca Guerra.

de estas fotografías, pues menciona que “los tipos y edificios modernos de Yucatán se han hecho en la Fotografía Artística del Sr. Guerra” (pág. 273).

Fue sin duda uno de los personajes más importantes de la fotografía en Yucatán desde finales del siglo XIX hasta 1917, año en que falleció a los 61 años de edad. Su legado: una memoria visual de Yucatán, asimismo el oficio que heredó a su hijo Pedro Guerra Aguilar, quien también ejerció de manera excepcional el retrato en la ciudad de Mérida hasta el 23 de octubre de 1959, fecha en que tuvo lugar su deceso.³⁴

34 Así lo afirma Edward Montañez (2009, 31) al mencionar la cantidad y calidad de retratos realizados por Pedro Guerra Aguilar.

- Tipos de fotografía realizada por Guerra

Todos los retratos están ejecutados con buen gusto y maestría, son merecidos sobre todo nuestros parabienes para los grandes retratos, ya puramente fotográficos o bien, acompañados de creyón, que en nuestro sentir, están a la altura del arte en Europa.

FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA GUERRA
(LRM, JULIO 7 DE 1878, 3)

Para el año de 1877, Pedro Guerra Jordán comenzó a aprender los procesos fotográficos de la época, realizando sus primeros registros sobre la técnica de colodión húmedo, proceso fotográfico que permitía obtener imágenes en positivo en un espacio de 8 segundos, también denominado “Ambrotipo”. Esta técnica abarcaría poco más de dos décadas en Yucatán (1860 a 1885), plasmando sobre ellos cientos de retratos de la elite meridana; posteriormente, en 1883,³⁵ comenzó a realizar sus registros sobre placa seca – placa de gelatina, proceso mediante el cual se llevarían a cabo fotografías en menor tiempo –en comparación con los procesos anteriores, ya que podían quedar las imágenes fijas en la placa en un espacio de 1 o 2 segundos– y asimismo, la utilización de esta técnica en Mérida abarcaría hasta mediados de la segunda década del siglo XX. No obstante, durante el desarrollo de la última década del siglo XIX, Pedro Guerra Jordán desarrollaría aplicaciones de la fotografía muy novedosas para mantener e incrementar la preferencia de sus clientes, pues “presumía que su establecimiento era el único que imprimía retratos en pañuelos, porcelanas y sobre cualquier superficie” (Concha *Fotógrafos, imágenes y sociedad*, 201).

Más allá de los aspectos técnicos con los que desarrolló su trabajo Pedro Guerra Jordán, el retrato de estudio constituyó una parte importante de la producción de imágenes que él realizó desde su corta edad, pero ¿cuáles

35 De acuerdo con una entrevista con Waldemaro Concha, investigador de la Fototeca Guerra, es en este año que se puede apreciar el cambio técnico en la revisión del acervo fotográfico de Pedro Guerra Jordán.

eran algunas de las características de esos retratos? Principalmente el retrato artístico, aquel que tenía una composición sugerida por el fotógrafo (en un primer momento), ya que diseñaba previamente el estudio pensando en una escenografía en la cual tuviese un telón de fondo de corte fino –nada difícil de imaginar gracias a la importación de telas provenientes de Medio Oriente y Europa–, mobiliario acorde a los distintivos de clase de la época en el interior de las casas muy al estilo europeas, tales como algún sofá, sillas y mesas Luis XV, pilastras griegas –ya fuese estilo corintio, dórico o jónico; el punto era simular el interior de una casa de la élite meridana–, todo accesorio del retrato era premeditado, pues representaba códigos visuales que daban cuenta del contexto social del retratado. Asimismo, quedarían en manos de Pedro Guerra Jordán las poses y la distribución de los personajes frente a la lente, lo cual hablaría de una influencia decimonónica en las formas de representación del estatus social de un individuo.

De esta manera el estudio fotográfico se convertía en una especie de rito, al cual acudía la clase retratada para reafirmar sus valores, y con ello demostrar “quién se es, cuánto se tiene, cómo se vive, cómo se espera el halago social” (Monsiváis 2000, 11) y por tanto, Pedro Guerra Jordán fungiría detrás de la lente como aquel personaje que tendría en sus manos el objetivo de inmortalizar la imagen de una familia o de un personaje meridano desde fines del siglo XIX.



Anuncio que apareció en el Directorio clasificado de agencias... 1902. Transcripción.

Por otra parte, si bien es cierto que la fotografía de campo en el trabajo de Pedro Guerra Jordán no constituye las mismas dimensiones en comparación con el trabajo realizado en estudio, su importancia no puede ser demeritada ya que, a través de ella, podemos comprender el contexto social que enmarcaba la vida cotidiana en Yucatán más allá de las formas de representación en el estudio.

Durante las primeras décadas del siglo XX, el auge del henequén trajo consigo uno de los mayores fenómenos sociales y económicos que han impactado en la vida cotidiana tanto en Mérida como en otras regiones al interior del estado de Yucatán: la migración. No es difícil en la actualidad, estudiar estos hechos a través de los registros de campo realizados por Pedro Guerra Jordán acerca de migrantes coreanos que habían llegado a Yucatán, mediante promesas de fortuna y prosperidad social por la siembra y cultivo del llamado “oro verde”.³⁶ Lo mismo podría decirse de los cientos de registros de haciendas henequeneras en su momento cúspide, así como las fotografías de visitas de extranjeros y políticos a la región, el más destacado para la época: el presidente Porfirio Díaz y su gira en febrero de 1906.³⁷

De igual forma, el trabajo que continuó Pedro Guerra Aguilar constituyó un referente muy importante en la fotografía para los meridianos, pues mantener las puertas abiertas del Estudio Guerra por más de un siglo, nos habla de la maestría con que esta familia ejerció el oficio, así como del vínculo que tuvieron los Guerra con la esfera política, sin demeritar la predilección de la gente por el trabajo que desarrollaban, entre otros fotógrafos residentes en Mérida, Yucatán.

36 Existe una bibliografía muy sugerente acerca de esta temática, entre los que figuran los textos: “La colonia Sirio – Libanesa en Mérida” escrito por Francisco Montejo Baqueiro; Victoria Novelo en su texto *Yucatecos en Cuba: Etnografía de una migración* (2009, 118 - 125); asimismo, Claudia Dávila Valdés (2010) “Historia comparada de dos experiencias migratorias: Coreanos y súbditos del Imperio Otomano en Yucatán (1880 - 1916)”.

37 *La Revista de la Revolución en Yucatán* dedicó, en septiembre de 2009, su número 4 al tema titulado “1906: El General Díaz en Yucatán” ejemplar en el que se detalla la agenda del entonces presidente de la república durante su visita a la península de Yucatán. Para para más información al respecto se sugiere consultar la obra coordinada por Bolio, *La Revolución en Yucatán. Nuevos ensayos*, 2012.

MEMORIA Y PATRIMONIO VISUAL. LA FOTOTECA PEDRO GUERRA

El patrimonio visual de los Guerra quedó bajo el resguardo de la Facultad de Antropología de la Universidad Autónoma de Yucatán, lugar que ocupa desde 1979, año en que fue comprado el acervo. La obra comprende alrededor de 500 mil imágenes, las cuales están en distintos soportes “colodión húmedo, placa seca, nitrato de celulosa, diacetatos de celulosa, triacetatos, así como modernas películas de poliéster y de color” (Montañez 2009, 20). Esto permite vislumbrar la diversidad de materiales visuales con los que ha tenido que trabajar un equipo de especialistas clasificando, catalogando, digitalizando, restaurando sus piezas, entre otras labores, durante la consolidación de la Fototeca Pedro Guerra.³⁸ La cual ha tenido un proceso muy difícil dadas las condiciones no sólo ambientales sino además políticas y económicas por las que pasa una institución de esta categoría en México, en cuanto a la gestión de recursos económicos para la conservación, restauración y difusión de los acervos visuales de Yucatán.

La Fototeca Pedro Guerra está constituida por diversas colecciones (Fondo Guerra, Fondo Salvador Badía, Fondo Raúl Cámara, Fondo Prensa UADY, Fondo Eduardo Arco, Fondo Valladolid, Fondo Ferrocarriles, Fondo Villamil – Erosa, Fondo Elizabeth Rosado y otras colecciones próximas a incorporarse). Entre los acervos es importante destacar el trabajo que se resguarda de Raúl Cámara Zavala, fotógrafo yucatanense formado en Chicago, que desde 1924 ejerció su oficio en el “Estudio Cámara” ubicado en un lugar emblemático de Mérida, en el teatro Peón Contreras,³⁹ y a quien se le adjudica la introducción de la cámara de 35 mm, así como ser el primer fotógrafo que realizó tomas aéreas de las zonas arqueológicas en Yucatán (Montañez 2009, 31). Asimismo, como fotógrafo de prensa produjo imágenes fijas sobre Chichen Itzá y otros sitios arqueológicos, que años más tarde

38 Cabe señalar que este equipo fue consolidándose a partir de la capacitación y el apoyo de instituciones privadas, así como por parte de la misma UADY; asimismo el ímpetu y entrega por parte de Waldemaro Concha y Edward Montañez resultó crucial para la consolidación de esta fototeca.

39 Datos obtenidos en entrevista con Edward Montañez.

serían utilizadas en las publicaciones de especialistas que trabajaron el sitio, entre ellos Sylvanus G. Morley, T. A. Willard y John H Boiles.

Sin embargo, cada uno de los fondos constituye una muestra relevante para la comprensión de procesos históricos, políticos, culturales y económicos en la región; de manera paulatina arriban a la sala de espera otras colecciones, como la que perteneció a Eduardo Arco, fotógrafo nacido en la Ciudad de México en 1949, conocido por los meridianos por ser creador del movimiento fotográfico “Abril, mes de la fotografía” desde 1985 a 1989,⁴⁰ en el que plasma una tendencia hacia lo artístico y estético, más allá del retrato de denuncia, el cual estaba de moda,⁴¹ quien acudió a la Fototeca Guerra debido al deterioro que comenzaba a presentar su colección, a causa del clima de la península; por este motivo, han ingresado diversas colecciones, entre ellas el Fondo de Ferrocarriles, el cual llegó de manos de un joven ferrocarrilero que había coleccionado artefactos relacionados con su trabajo, pero al ver que no podía conservar en buen estado su colección, decidió donarla a la fototeca.⁴² No menos afortunada resultó ser la adquisición de la colección Espinosa Alcalá, gracias a una donación que, de otra forma, pudo haber tenido como destino su destrucción y desmantelamiento, debido al desinterés de los familiares del fotógrafo que había generado miles de imágenes de Mérida.

La Fototeca Guerra constituye un banco de imágenes digno de ser analizado a detalle por cualquier disciplina en aras de conocer e indagar sobre la vida cotidiana y los procesos fotográficos en Yucatán desde la década de los setenta del siglo XIX, a través de la lente de Pedro Guerra Jordán y familia, y de la misma forma, por medio de los fondos que la constituyen. Resulta pertinente ir más allá de las imágenes representativas –ahora iconográficas– de Yucatán, entre las que destacan las miles de fotografías que se han (re) producido de Chichén Itzá y de la arqueología en la península, así como las imágenes de “La Jarana”, fiesta tradicional de los mestizos en Yucatán; ya que si bien es cierto, estas imágenes representan referencias obligatorias y

40 Dirección de Artes del Instituto de Cultura de Yucatán <http://www.artesvisualesyucatan.com.mx/eduardoarco.htm> (Consulta: 7 de mayo de 2014)

41 Sobre la conformación de la Fototeca. Entrevista con Edward Montañez.

42 *Ibidem*.

nada desdeñables para el conocimiento arqueológico e histórico de la tradición respectiva. Las posibilidades de comprensión en torno a los modos de representación y auto representación, así como de las formas de ser y hacer la vida cotidiana en la península, se encuentran aún en la sala de espera de esta memoria visual de Yucatán, a la expectativa de ser interrogadas por algún curioso del estudio del pasado para hablarnos del momento de su aparición hace más de un siglo algunas de ellas, las cuales quedaron registradas sobre fragmentos de cristal que en la actualidad constituyen pedazos de historia y de memoria.

Es así que este libro reivindica la importancia que tiene la (re)construcción de la memoria a partir de lo visual, para propios y ajenos, pero en particular para los meridianos, por ser parte del escenario donde tuvo lugar el nacimiento de muchas de estas imágenes; en lo general también de los yucatecos, debido a la vasta producción de fotografías desde distintas regiones que comprenden este espacio sociocultural tan distintivo de la república mexicana.

Las probabilidades de encuentro con el pasado son amplias y atestiguan el complejo y minucioso trabajo realizado por Pedro Guerra Jordán en aras de una catalogación – pareciera así – a través de sus registros de la vida cotidiana más allá del estudio fotográfico, lo cual deducimos a partir de la diversidad de imágenes que constituyen una ventana a sucesos que tuvieron lugar desde los albores del siglo XX, y que al asomarnos a ellas, podemos iniciar un diálogo en donde no sólo interroguemos a la imagen, sino asimismo, de manera paralela, nos mostremos abiertos a ser cuestionados sobre las formas en que han sido escritas nuestras historias regionales. Historias donde no tuvieron cabida sus opiniones, porque simplemente fungieron el papel secundario de ser acompañantes de las miles de palabras enaltecidas como verdades ante la construcción de una mirada miope hacia el pasado.

La tarea no ha sido nada sencilla, muestra de esto es la mínima producción de materiales a partir de las imágenes en Yucatán, en que la imagen constituya un elemento primordial en la investigación;⁴³ sin embargo, el

43 Para el año 2009, existían tres publicaciones principales en las que se había presentado material proveniente de la fototeca, entre las que se encuentran *Mérida el despertar de un siglo* (1992), *Haciendas benequeneras de Yucatán* (2004), *Zonas arqueológicas de Yucatán* (2005); no obstante, lo vasto en cuanto a temáticas ha sido consultado y utilizado

presente libro retoma el trabajo realizado por Pedro Guerra Jordán para dar cuenta, a través de los oficios registrados por él, como una forma de aproximarnos a una narrativa diferente en que podamos revalorar el trabajo tanto del fotógrafo, en un primer momento, como del fotografiado, este último en un diálogo con su presente, ejemplificado con la etnografía e historias de vida de los maestros en el oficio, en aras de la comprensión del contexto social que ha posibilitado su permanencia a través del tiempo en la Mérida actual.

por los mismos meridianos para publicaciones locales, ejemplo reciente es la obra del maestro Roldán Peniche *Mérida, reflejo de una historia*.

CAPÍTULO II

REPRESENTACIONES GRÁFICAS DE LA MESTIZA Y LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE UN OFICIO EN YUCATÁN.

Entre los mayas al nacer la criatura, si era “hembra” el cordón umbilical era enterrado en el fogón y si era varón era enterrado en el campo.

LA MUJER EN LA SOCIEDAD MAYA, UNA AYUDA IDÓNEA
(SANTANA 2001, 53)

LAS MUJERES TORTEADORAS EN EL SIGLO XIX

Se había mencionado con anterioridad que la llegada de la fotografía a la península está ligada a la creación del imaginario sobre lo que distinguía esta área geográfica del resto del país. Fueron Catherwood, John Lloyd Stephens, Le Plongeon, Teoberto Maler, Edward Thompson y Charnay, viajeros y fotógrafos que mostraron, a través de sus imágenes, la monumentalidad de las ruinas mayas existentes en tierras inhóspitas de las que poco se sabía en Europa, quizás sólo por algunas narraciones de los primeros colonizadores en la región. Sus registros más conocidos: los vestigios arqueológicos en la península, fueron el detonante de una serie

de conjeturas acerca del origen y fin de los pobladores que habían creado y posteriormente abandonado aquellos monumentos; no obstante, los mayas en Yucatán, ahora autodenominados “mestizos”, también fueron registrados al lado de su pasado petrificado, ya fuese como referencias dimensionales de aquellos monolitos registrados por Maler, o bien, para añadir un elemento que enriqueciera el contexto histórico – y/o exótico – de los sitios registrados, es decir, el hombre nativo y su pasado en un mismo lugar, en un solo registro visual.

Además de las imágenes de monumentos en la región, desde mediados del siglo XIX comenzaron a aparecer registros de lo cotidiano, entre ellos registros visuales que daban cuenta de la vida de mujeres y su relación con el maíz, ya fuese moliéndolo, o bien, haciendo tortillas en las cocinas de aquellos hogares mayas y asimismo en las haciendas. ¿Cómo inició el registro de las mujeres torteadoras?, ¿quiénes las fotografiaron?, ¿cuándo?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿por qué no optaron por otra imagen de la vida cotidiana de aquellas mujeres?, son sólo algunas de las interrogantes de las que parte esta entrevista con el pasado. Las mujeres torteadoras, así denominadas en la mayoría de las obras visuales que se exponen en Yucatán, han sido parte del catálogo fotográfico de diversos viajeros (Charnay y Thompson por ejemplo), así como de fotógrafos de la región, entre ellos Pedro Guerra Jordán, al cual se le adjudica uno de estos retratos. La primera pista para encontrarnos con las razones que motivaron la aparición de estas imágenes podría estar en función de las prácticas de producción y consumo (Velázquez 2010, 137) de las tarjetas de visita y tipos mexicanos, muy comunes desde fines del siglo XIX, esto constituye un elemento para iniciar el análisis de la imagen con el propósito de profundizar acerca del tiempo de creación (Kossov 2001).

LAS MOLENDERAS DE MAÍZ. DEL ESTUDIO HUERTAS Y COMPAÑÍA AL
MUSEO PEABODY



5. Retrato de estudio
“Molenderas de maíz”



6. Retrato cortesía del Museo Peabody de
Arqueología y Etnología, Universidad de
Harvard, 2004.29.8423

El retrato denominado “Molenderas de maíz”, realizado presumiblemente por Pedro Guerra Jordán en su estudio a fines del siglo XIX, da cuenta de dos mujeres, una aparentemente de 30 años o un poco más y la otra, una menor de 10 u 11 años, ambas ataviadas con un hipil y fustán, indumentaria “tradicional” de las mujeres mestizas de fines del siglo XIX; de esta imagen sólo se sabía que había sido tomada en Yucatán, más no existían elementos para confirmar el lugar de realización, más allá de que había sido producida en un estudio fotográfico, lo cual lo podemos advertir a partir del telón característico al fondo de la representación; sin embargo, hasta antes de encontrar la segunda imagen, en un primer momento suponíamos

que se había producido aproximadamente en la segunda década del siglo XX.⁴⁴ Además, cabe señalar que existía referencia a que esta fotografía había sido tomada por Teoberto Maler, ya que Luis Gutiérrez (1985) había encontrado en el Museo Peabody de la Universidad de Harvard⁴⁵ un ejemplar de la misma, entre las fotografías realizadas por Maler en Yucatán; no obstante, se descartó dicho supuesto a partir de que:

Las placas originales de dicha serie se encuentran resguardadas en la Fototeca Guerra de la UADY. Asimismo, presentan un patrón similar en cuanto al uso de elementos escenográficos al de los demás retratos realizados por José Huertas y Francisco Oliveras, antecesores de lo que después sería la Fotografía Artística Guerra (Concha, *Fotógrafos...*, 174).



7. “Woman making tortillas” Cortesía del Museo Peabody de Arqueología y Etnología, Universidad de Harvard, 2004.29.8401

44 Así había sido ingresada esta imagen al proyecto Memoria Visual de Yucatán, después de ser donada por la Fototeca Pedro Guerra en el año 2009.

45 Recordemos que fue la Institución que financió las incursiones de Maler a fines del siglo XIX.

Así pues, la segunda imagen confirma las conjeturas a las que se aproximaron los anteriores autores, gracias a la leyenda impresa bajo la fotografía: “Huertas y Comp.” y “Mérida”, datos claves para coincidir con la información acerca de los realizadores del retrato,⁴⁶ así como con la fecha de creación “cercana a los años 1876 a 1880” (*ibíd.*; 175).

Dentro de las imágenes que fueron consultadas en los acervos del Museo Peabody se encuentra la imagen 3, la cual está titulada como “Molendera de maíz en el campo”, adjudicada a Emil Herbruger y datada en 1981, información doblemente equívoca, ¿Qué elementos tenemos, para tal afirmación? por un lado, podemos notar que la caligrafía corresponde exactamente a la que se encuentra en la imagen 1, de igual forma el telón de fondo, y por otra parte, la fecha es muy cuestionable, quizás corresponda más al día de registro y/o clasificación por parte del Museo Peabody; ya que una vez que se han cotejado ambas imágenes, podemos deducir que fueron realizadas en el mismo lugar y quizás en la misma fecha, así como por el mismo autor, de esta forma podemos advertir que estos elementos básicos nos permiten iniciar un cuestionamiento acerca de la veracidad de la información aportada por el Museo Peabody. Y aunque resulta importante e imprescindible ahondar en el contenido de la imagen, es necesario contextualizar la producción de estas imágenes y con ello, las reproducciones de las mismas.

Anteriormente, Javier Pérez (2011) había encontrado dos litografías de Passos, las cuales ilustraban un artículo acerca de Yucatán, incluido en la enciclopedia *México a través de los siglos*, de acuerdo a sus indagaciones sobre las motivaciones del artista gráfico, Passos fue inspirado en la obra de Frederick A. Ober (1885), y éste, a su vez en Charnay, ya que ambos realizaron registros visuales sobre aspectos de la vida cotidiana de mestizos en

46 Al menos el estudio fotográfico donde tuvo lugar dicho acontecimiento, ya que bien pudo haber sido realizada por Pedro Guerra Jordán, durante el lapso en que aprendió y ejerció el oficio, bajo la denominación del estudio Huertas y Cía.

Yucatán;⁴⁷ sin embargo, al revisar la imagen 4 podemos advertir que existía una fotografía más, en esa serie realizada en el estudio de Huertas y Cía.⁴⁸

¿Cómo justificar un planteamiento como el anterior? Sólo podemos entender una propuesta así a partir del análisis de esta serie de las litografías



8. “Echando tortillas”, 1884 por Passos



9. “Moliendo maíz en metate”, Passos

47 Una vez revisada la obra de Frederick A. Ober (1885) *Travels in México and Live among the Mexicans*, podemos saber que existen tres imágenes de mujeres haciendo tortillas, una corresponde a la imagen 1, otra a la imagen 4, y la tercera, fue modificada por el autor agregando una blusa para cubrir el pecho a la mujer que aparece en la fotografía 3 de nuestro apartado.

48 Desafortunadamente de esta sólo conocemos las litografías de Passos y la de Frederick A. Ober registrados en las anteriores obras.

realizadas por Passos y que ahora, gracias a una imagen más, nos dan la pauta para problematizar las representaciones litográficas, que juntas constituyen un mismo origen: el retrato o retratos realizados en el estudio donde laboraba Pedro Guerra Jordán.

Como podemos advertir, la imagen 5 es “inspirada” en la fotografía 3, sólo que se sustituyó el telón de fondo por una serie de plantas y palmeras que agregaban un grado de exotismo en la escena, (ya de por sí alejada de la realidad, por el simple hecho de haber sido previamente montada en el estudio), con el afán de imprimir una imagen “más acorde” de la vida cotidiana de estas mujeres, o bien, una escena afín a la mirada con que se les veía y representaba desde mediados del siglo XIX. Al igual que en la imagen 5, si observamos las litografías realizadas por Frederick A. Ober, podemos ver que existe esta tendencia en Passos por sustituir el fondo de las representaciones (¿acaso fue para imprimir originalidad en sus obras?) y no así el caso de Ober;⁴⁹ la imagen 6 resulta una imagen más contundente que nos hace retomar el planteamiento de que inicialmente fueron realizados tres registros en Fotografía Huertas y Cía. Estas imágenes constituyeron los primeros tipos yucatecos distribuidos entre 1877 y 1880; en cuanto a la autoría, existe la disputa sólo entre tres posibles autores: José Huertas, Francisco Oliveras y Pedro Guerra Jordán, pero respecto a la mujer mestiza, ¿qué podemos decir? En términos generales es difícil indagar acerca de la identidad de esta mujer, ya que por lo general, los “tipos yucatecos” fueron homogeneizados como sólo eso, identidades anónimas que formaron parte de un catálogo de imágenes para dar cuenta de la diversidad ocupacional y, con ello, sociocultural de una región o país; sin nombre con el cual identificar aquello que nuestra mirada –muy distante al momento de su creación– advierte cuando se busca una historia diferente a partir de la imagen.

49 Aunque llama la atención que, de acuerdo con el texto: *Otras ilusiones: d' après una pothographie* de José Antonio Rodríguez, la introducción de *Travels in Mexico...* menciona que sus dibujos están hechos a partir de retratos realizados por él, de la misma manera Rodríguez descarta tal aseveración, a partir de encontrar 20 grabados basados en la obra de Désiré Charnay. Consultado 5 Junio en:

http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/textos_sexta/JANTONIO.HTM



TORTILLA-SELLER.

10. "Tortilla Seller". Litografía realizada por Frederick A. Ober



Cortesía del Museo Peabody de Arqueología y Etnología, Universidad de Harvard, 2004.29.8402

EL ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES Y SUS PARTICULARIDADES

A continuación comenzaremos el análisis de imágenes a partir de los dos ejes que nos propone Aparici (1989), por un lado, el aspecto denotativo, entendido como aquel que describe los elementos que componen a la fotografía, evitando juicios de valor sobre personajes u objetos, o percepciones del observador sobre el registro visual; y por otro lado, indagar acerca de lo connotativo en la imagen, es decir, el tiempo de representación (Kossov 2001, 42) donde interviene la interpretación mediada por la subjetividad y el bagaje cultural del observador e investigador que analiza la imagen y los elementos que contiene; ya que podemos advertir que la interpretación estará en función del contexto social del que proviene, de esta manera, la decodificación de los elementos descritos de una fotografía, podrán resultar algunas veces diferentes –u otras distantes– a lo que la cultura o personaje retratado pueda decir (si fuese el caso) del registro visual a interpretar. No obstante, resulta una tarea pertinente para indagar acerca del conocimiento implícito en las imágenes, pese a que el resultado será mediado por los propios estereotipos y la particular forma de ver e interpretar la realidad del investigador (de Garay 2012, 61).

- **Lo denotativo.**

Ilustración “molenderas de maíz”

El retrato nos muestra dos personas de tez morena, ambas con el cabello recogido; una de ellas, la menor de aproximadamente 10 años, lleva un collar con una pequeña medalla, además se encuentra vestida con un hipil largo de tono claro. La mujer adulta de aproximadamente 33 años, está vestida con un hipil que lleva un detalle bordado en las extremidades, excepto en los brazos, y un fustán, ambas mujeres están descalzas.

La mujer adulta apoya ambas manos sobre el *k'ab ka'* (mano de metate en maya), simulando estar moliendo los granos de maíz que han sido depositados previamente sobre el *Ká* (metate de piedra); por su parte, la menor sostiene con su mano izquierda una bandeja de un material metálico, éste

apoyado sobre un *lek*, recipiente de calabazo (donde usualmente se vierte agua), y en él, la mujer menor vierte su mano derecha. Sobre la mesa hecha de madera, reforzada con dos maderos puestos en diagonal con vista hacia el fotógrafo, más no así la mesa, se encuentra un poco de maíz, un recipiente de tono más oscuro y de menor tamaño que el que sostiene la mujer menor, y asimismo, podemos ver un bulto de algún polvo blanco.

Frente a la mesa se localizan tres elementos principales: un banquillo de tres patas sobre el que reposa un “abanico”, una banqueta sobre la que reposa un pedazo de tela doblada; y al frente de la imagen se encuentran tres piedras de mediano tamaño (tenamaste o *k'óoben* en maya yucateco), colocadas de tal manera que se puede apoyar el *xamach* o comal, entre ellas se localiza un madero atravesado que deja ver ante el espectador un extremo de sí.

Ambas mujeres miran fijamente hacia la cámara. Detrás de ellas se encuentra un telón de fondo, en el cual está la imagen de un paraje compuesto a base de dos pequeños montes, divididos por un camino que se muestra en la parte derecha de la mujer menor y también aparece un fragmento del mismo, aunque más pequeño que el anterior, en forma de zigzag a espaldas de la mujer adulta. Se alcanzan a distinguir dos árboles de grandes dimensiones que dan profundidad a la imagen, así como en la parte superior derecha de la fotografía podemos advertir una fracción de un árbol y, del otro costado, un segmento de telón blanco como parte de la escenificación.

Ilustración. “Molendera de maíz en el campo”

En este retrato podemos ver una mujer de aproximadamente unos 35 años, de tez morena, vestida sólo de la cintura hacia abajo con una falda de color blanco, lo cual permite observar su complexión robusta. Tiene el cabello recogido y sus manos se apoyan sobre *k'ab ka'* (mano de metate en maya) y éste a su vez se encuentra sobre su base; sobre una mesa se encuentra un metate y, frente a él, tres recipientes que desde esta perspectiva podemos decir que son *lek*, vasijas de calabazo; uno de los *lek*, el mayor, contiene granos de maíz, los otros se muestran vacíos. La mesa tiene cuatro patas, y las dimensiones aproximadas son de altura 50 cm por 1.20 metros de largo;

la escena está ambientada con pasto y ramas sobre el piso, lo cual pareciera que son extensiones del telón de fondo, en el cual se aprecia la vegetación frondosa en el costado derecho, que poco a poco se diluye en el horizonte al virar hacia la izquierda del retrato. Al fondo vemos sólo un camino en zigzag, el cual pasa entre dos grandes árboles que dan profundidad a la escena. La mujer mira a la cámara.

Ilustración “Echando tortillas”

En ésta imagen podemos ver una mujer que mira al frente; ella, de aproximadamente unos 30 años, tiene el pelo recogido, lleva un arete en el oído derecho y se encuentra vestida con un hipil que tiene un detalle bordado alrededor del cuello; ella está sentada en una banqueta, con su mano izquierda sostiene un pequeño trapo y con la derecha toma un costado de una tortilla, la cual se encuentra sobre el *xamach* de dos orejas (o agarraderas). El *xamach* está apoyado sobre el *k'óoben* constituido a base de tres piedras medianas, y en el espacio entre las piedras podemos ver algunos maderos. Del lado izquierdo de la mujer se encuentra una banqueta, la cual le queda a la altura de sus rodillas, sobre éstas posa un pedazo de hoja; detrás de ella se encuentra una mesa de cuatro patas, reforzada con un palo que cruza su base diagonal. Sobre la misma se encuentran tres *lek* de diferentes tamaños, a un lado se halla un metate y también un montón de algún material de tono claro.

La escena esta complementada con una vegetación exuberante, podemos ver una palmera casi a la altura de la cabeza de la mujer, así como las hojas de un vástago de plátano y otras plantas tienen forma de pequeñas palmeras.

Ilustración “Moliendo maíz en el metate”

Se muestra una mujer al centro de la imagen vestida con falda larga que llega hasta el suelo; la parte superior de la mujer, de la cintura hacia arriba, se encuentra descubierta, su complexión es robusta, su rostro mira al frente, su cabello está recogido; sus manos descansan sobre *k'áb ká'* y este a su vez se apoya en el metate, el cual se encuentra sobre una mesa de madera apoyada sobre cuatro patas. La mesa está colocada de tal forma que podemos observar lo que hay sobre ella, ya que se encuentra en diagonal de la imagen; sobre la mesa están tres recipientes, dos de ellos casi del mismo tamaño y uno, el más grande, contiene un producto que no se alcanza a distinguir.

El paraje está compuesto por plantas grandes, entre ellas una de henequén, plantas medianas, pequeñas y pasto, así como dos palmeras; al fondo podemos advertir un par de montañas que dan profundidad a la imagen.

Ilustración “Tortilla-seller”

Una mujer de aproximadamente 30 años mira a la derecha de su postura, esta vez hacia la cámara, mientras está sentada en una banqueta; la mujer, de tez morena, está vestida por un hipil grande que la cubre desde el cuello hasta debajo de las rodillas, excepto de la mitad de sus brazos hasta las manos. Su mano derecha se mantiene a unos centímetros de una tortilla que se encuentra al centro del *xamach* de dos orejas; su mano derecha reposa sobre la banqueta, a la cual sólo se le ve una pata; no obstante, entre la mano izquierda de la mujer y la banqueta existen dos elementos, uno de color blanco y otro más oscuro.

El *xamach* reposa sobre el *k'óoben* constituido por las tres piedras de tamaño mediano (éstas llegan hasta media pantorrilla de la mujer, que se encuentra sentada), entre dos de esas piedras se encuentran tres pedazos de leña.

Detrás de la mujer podemos advertir una mesa de cuatro patas y un madero que atraviesa en diagonal del extremo derecho superior de la pata de la mesa, al otro inferior izquierdo de la pata, de acuerdo con la perspectiva

con que observamos la imagen. Sobre la mesa se encuentran seis objetos, al centro de la imagen está un objeto de color blanco, después un recipiente grande, y a su lado derecho dos recipientes de menor tamaño que el primero, diferentes entre sí; a un costado está un pequeño bulto blanco casi debajo de un fragmento de un metate. Asimismo, al fondo de la escena podemos ver un paraje donde predomina la silueta de un cerro y aparece sólo un fragmento de otro al lado izquierdo. Sobre el cerro de la derecha podemos ver siluetas de árboles grandes, de acuerdo con la perspectiva de la imagen.

- **Lo connotativo.** En este apartado es importante recordar que contiene interpretaciones acerca de las anteriores imágenes y sus respectivas descripciones; para evitar ser repetitivo en cuanto a cada imagen, se decidió agrupar y comparar los retratos.

Ilustración 1 y 2.⁵⁰

Las mujeres retratadas tienen rostros con rasgos étnicos propios de la población mestiza de la península, y están ataviadas por ropa acorde a su afiliación étnica; su imagen representa a un grupo mayoritario de esta región y da cuenta de una práctica cultural que se realiza en el espacio cotidiano de los hogares mayas: moler el maíz y hacer tortillas. Esta actividad – la primera – puesta en escena en un estudio fotográfico, hace que el rostro de ambas mujeres, así como su mirada, revelen cierta extrañeza hacia la lente del fotógrafo, no pueden evitar sentirse ajenas e inseguras, esto lo podemos advertir en la mirada de la niña; aunque ambas, al no estar habituadas a tal práctica, podrían sentir lo mismo, ya que han sido extraídas de su cotidianidad para ser llevadas al Estudio Huertas y Compañía a fines de los ochenta del siglo XIX. Trasladadas a voluntad, o por un mínimo pago; o bien, por la curiosidad e inspiración del fotógrafo después de haber revisado los dibujos de Waldeck acerca de la vida cotidiana de las mujeres en Yucatán; o

50 Se revisarán ambas imágenes ya que son casi iguales y, gracias a la comparación y diferencias (mínimas) que existen entre una y otra, nos permiten dar un mayor contexto sobre la creación y la difusión del retrato.

quizás sólo por ocurrencia e imitación de lo que se hacía en otras latitudes del país, así como con otras clases sociales.

La escena está montada, el fotógrafo les ha solicitado inmovilidad por un espacio de 10 segundos – ya que la fotografía será creada con la técnica de colodión húmedo, usada por el estudio Huertas y Cía. en estos años –; esta vez, a diferencia de los retratos a la clase alta meridana en que se adaptaba un telón de fondo con elementos acordes para hacer una distinción de clase, ya fuera el interior de alguna casa, en una sala con decorados europeos, etc., han sido cambiados por un telón con una temática más sencilla: sólo bastó un paraje compuesto con dos laderas de medianas dimensiones, ambas divididas por un camino, que a visión del fotógrafo, invite al observador a vislumbrar una escena cotidiana en el vaivén de esta clase trabajadora; por si fuera poco, se encuentran tres árboles frondosos, uno al frente de la imagen y dos de menor estatura al fondo, brindando un efecto de profundidad ante la lente de la cámara. (Ambos elementos, laderas o lomas y árboles frondosos con estas características, resultan distantes del paisaje yucateco). Como extensión y complemento de aquella escena, han sido suplantados los arreglos: columnas griegas y romanas del anterior escenario, por utensilios y elementos de primera necesidad para la transformación del maíz en alimento; con ello podemos ver una mesa de madera donde reposan tres *lek* o jícaras donde guardan el maíz y un poco de agua que utilizan las mujeres torteadoras para humedecer la masa. Podemos aventurarnos a aseverar que el bulto blanco que se encuentra frente al *lek* de mayor tamaño es cal, material necesario e imprescindible para la nixtamalización (proceso de semi-cocción del maíz con cal, previo a la elaboración de tortillas) usual desde siglos pasados, dato que sabemos gracias a las descripciones de frailes y adelantados en la península.

La mujer adulta muele previamente algunos granos de maíz que se dejan entrever debajo de su mano izquierda, asimismo han caído algunos otros medianamente machacados por la fuerza empleada por la mano del metate, lo cual se advierte por la falta de solidez de los granos en comparación de los que aún se encuentran sobre el metate.

¿Qué le falta a esta escena para ser “más fiel” a lo que viven las mujeres mestizas que se dedican a transformar el maíz en el alimento más consumido

por los mexicanos? – Se pudo haber preguntado Guerra o Huertas y Oliveras –, lo más elemental: un fogón donde se lleva a cabo la transformación de aquella masa, producto de la domesticación del maíz y posteriormente del trabajo realizado por las manos de la mujer. Así pues, encontramos los tres elementos frente a la mesa: un fogón hecho a base de tres piedras, leña y un comal, una banqueta sobre el cual se realiza artesanalmente la figura circular, casi tan perfecta de la tortilla, y otra más donde “descansar” mientras se elabora una y otra vez la tortilla sin menores variaciones en tanto tamaño, color y sabor; aunque también podemos advertir que posa sobre éste un artefacto que si bien puede ser un abanico hecho a base de mimbre, muy usado para “avivar el fuego”, aunque también pueden ser hojas de vástago con las cuales se elaboraba la tortilla en esos años.

Finalmente podemos señalar que la primera imagen, en comparación con la segunda, muestra lo que parece ser el fragmento un panel para reflejar luz; aparece en la primera porque es la imagen original, la cual no está modificada con la intención de ser puesta a la venta para algún viajero o local interesado en dicha representación como parte de los primeros “tipos yucatecos” que conocemos en la actualidad; ésta y la segunda ilustración nos permiten ver cómo fueron distribuidas estas imágenes en la Mérida de fines de la década de los ochenta del siglo XIX, enmarcadas con la leyenda del estudio en que fue creado este retrato: “Huertas y Cía.” y de igual forma, el espacio geográfico donde tuvo lugar dicho trabajo: “Mérida”.⁵¹

51 Es necesario enunciar que existen dos elementos más en la segunda imagen, pero sólo se alcanza a distinguir en la parte inferior del retrato la leyenda “Noviembre”, ya que lo demás resulta ilegible; por ello no se profundizó en este dato, tampoco en el número que está en la parte superior “118428”. Aunque este último podría hacernos pensar en que si se confirma que dice “Noviembre” en la parte inferior, el número antes mencionado o es un número de inventario (que no lo es para el Museo Peabody, porque tiene asignado otro muy diferente) o corresponde con la fecha de creación, venta o adquisición de la fotografía, es decir 28 Noviembre, 1884; no obstante, esto cambiaría la fecha propuesta al principio, pero es probable, ya que existe evidencia hemerográfica que refiere el trabajo previo de Huertas y Cía. en Yucatán desde el 8 de septiembre de 1868 en el diario *La Razón del Pueblo*, en el cual se anuncia “Los fotógrafos Huertas y Ca. (...) se hallan de paso en esta Capital (...) advirtiéndome que habiendo llegado a noticia de dichos Sres. que retratos hechos en esta fotografía se han supuesto hechos de otra lo que redundaría en perjuicio de dichos Sres. de hoy en adelante las tarjetas, serán marcadas con el nombre “Huertas y Ca.”.

• Ilustración 3.

En el centro del retrato se encuentra una mujer de aproximadamente 30 años, ella mantiene una mirada un poco retraída hacia la lente de la cámara, la cual ha hecho que descubra la parte superior de su cuerpo, dejando a la luz sus senos y su complexión robusta. Acción que demuestra la voluntad del fotógrafo sobre la pasividad de la retratada, la cual ha acudido a este estudio – voluntaria o involuntariamente, seguramente la segunda – sólo para ser representada como una “Molendera de maíz en el campo”, paradójico nombre al encontrarse en un estudio fotográfico de la ciudad de Mérida.

Su cabello se encuentra recogido, sus manos se apoyan sobre “la mano de metate” y ésta, a su vez, sobre el metate dispuesto para simular el proceso de transformación del maíz. Se han prevenido los elementos necesarios para que esta mujer de rasgos mestizos realice un trabajo tan cotidiano en su vida, pero resultan inverosímiles al representarlos en un lugar muy distante de las condiciones en que desarrolla normalmente esta labor.

Sobre una mesa de madera de patas abiertas con dimensiones difíciles de medir, posiblemente dos metros con 60 centímetros y con una altura de 50 centímetros, se localizan tres *lek*, uno de ellos, el mayor, contiene maíz, el cual se inclina hacia la lente del fotógrafo debido al peso que vence la estabilidad del recipiente; los otros dos *lek* están vacíos. Enfrente del metate se encuentran algunos granos diseminados de tal manera que simulan haber caído por la fricción del trabajo con la mano del metate; esta mesa tiene un orificio en el lado próximo a la cámara, por el cual comúnmente cae el agua sobrante después de haber humedecido el maíz.

Esta vez han sido retirados los tres elementos que eran parte de la composición de las imágenes 1 y 2; no obstante, para agregar un poco de realismo a tal representación, se ha colocado algo de pasto y yerbas debajo de la mujer así como a su alrededor, dando un efecto visual de continuidad con el paraje colocado detrás de ella. Es una representación similar a la anteriormente utilizada, pero en la que se pueden advertir ciertas diferencias a partir del ángulo de encuadre de la imagen, la cual ha dejado fuera una de las lomas que se podían apreciar en las otras fotos.

El retrato – o quizás serie de retratos – han sido creados para complacencia de los “otros” – esta vez, nosotros –, cual vista y/o curiosidades en circulación desde fines del siglo XIX, en un mercado de imágenes que encuentra una plusvalía en la forma sistemática del olvido y recreación de identidades, negando los nombres de aquellos que posan y exaltando la homogeneidad de grupo, expuesto como los “tipos yucatecos”.

Pero, ¿acaso no eran las miradas extranjeras las que hacían este tipo de representaciones acerca de los “otros”? ¿Cómo explicar si es cierto que venía de un estudio fotográfico en Mérida? Pues bien, como se mencionaba en el capítulo anterior, Huertas y Compañía provenían de España (esto por si se pretendiese que las presentes fotografías fueran tomadas por ellos); no obstante, cualquier fotógrafo meridano de la época – ejemplo Pedro Guerra Jordán – reproducía cánones de representaciones muy europeos, es decir, su manera de hacer fotografía estaba totalmente en función de las tendencias “de moda” que por lo general, eran visiones impuestas desde Europa, el lugar de creación del daguerrotipo.

- **Ilustración 6.**⁵²

“Vendedora de Tortillas” constituye uno de los tres grabados realizados por Frederick A. Ober, con el cual nos ha permitido profundizar acerca del origen e inspiración del autor; resulta una obra visual elaborada a partir de un retrato que en un inicio se había adjudicado él mismo; pero una vez que se han revisado a detalle las anteriores ilustraciones, podemos advertir que existe el mismo telón de fondo en estas tres imágenes (1-2 y 3), permitiéndonos suponer la existencia de una tercera fotografía en aquella serie tomada en el Estudio Huertas y Compañía. Los rasgos físicos de la mujer retratada son similares a los de la mujer adulta que se encuentra en la escena con la niña de 10 años, pero esta vez – si pudiéramos convencernos de que es la misma mujer – se le ha solicitado a la menor que salga del

52 Retomaré más adelante las anteriores imágenes (4 y 5) porque conviene cerrar con la que se asemeja más a lo que pudo haber constituido una fotografía adicional realizada en el Estudio Huertas y Compañía.

cuadro, y a ella, mujer de aproximadamente 30 años, que pase al frente para tomar el lugar que comúnmente utiliza cuando se dispone para la elaboración de aquellos “discos insípidos” de los que hablaron los viajeros en Yucatán.

Los elementos que componen la imagen han sido dibujados de tal manera que podemos advertir algunas variaciones con respecto a los primeros registros; no obstante, sugieren una toma más cercana y desde otro ángulo, situación que también se presentó en la ilustración 3. Una mesa de madera sobre la cual se localizan los utensilios para moler el maíz: un metate, cal, tres *lek* y esta vez, en lugar de maíz, sólo podemos advertir que dos *lek* se encuentran llenos de algún material blanco, que puede ser la masa que se ha producido por la molienda; o bien, siendo menos osado en la suposición, sólo refieren a recipientes vacíos.

El resto de la escena se compone de la mujer que ha tomado su lugar, pero esta vez se han añadido más troncos al centro de aquel fogón, hecho a partir de tres piedras de mediano tamaño, las cuales llegan hasta media pantorrilla de la mujer. La madera permite imaginar que ha iniciado el proceso de cocción de la tortilla que yace al centro del comal, y es por ello que en esta imagen ha sido añadida más madera en comparación con la anterior escena.

Finalmente, cabe preguntarse ¿qué pasaría después de que esta mujer posó para estos registros en el Estudio Huertas y Cía.?, ¿cuándo iniciarían la distribución de estas imágenes?, la mujer y la niña, posiblemente su hija, ¿llevarían alguna gratificación por haber sido parte del inicio de una imagen que se convertiría en un hito en las representaciones gráficas durante los próximos años?, y si recibieron un ejemplar, ¿qué uso le darían y cuál sería el significado que le atribuirían al retrato?, ¿estaría prendido en algún parapeto en su hogar?, o quizás ¿estas imágenes serían guardadas como un objeto valioso, cual relicario en medio de una prenda de aquella mujer? o simplemente, ¿se retiraron de aquel estudio con algunas monedas que les permitieran resarcir el tiempo invertido en aquel lugar? Las interrogantes en torno a la producción y difusión de estas imágenes son una tarea que ha quedado pendiente, pues sería difuso el intento de darles respuesta; sin embargo, representan una reflexión en torno a la forma en que actualmente

construimos imágenes como fuentes de investigación, las cuales, de acuerdo con el contexto de creación y difusión del que provienen pueden aportarnos información pertinente relacionada con la forma en que hayamos catalogado nuestros registros.

Ilustraciones 4 y 5.

No nos detendremos en el análisis e interpretación de los elementos ya mencionados en anteriores ocasiones, dado que estas imágenes realizadas por Passos en 1884 y las cuales aparecen en la obra *México a través de los siglos* –a menos de una década de haber sido tomadas en un estudio–, constituyen un ejemplo de la construcción de un imaginario acerca de la mujer mestiza y de una de las actividades cotidianas que sería proyectada como emblema ante la mirada de creadores visuales, ya fuesen pintores, dibujantes y fotógrafos, nacionales o extranjeros en Yucatán.

¿Qué distingue estas litografías de las anteriores imágenes? Sin duda, las representaciones visuales realizadas por el artista Passos dan cuenta de la reproducción, en primera instancia, de fotografías que circulaban en Yucatán y fuera de la península, de esto podemos dar cuenta gracias a la referencia expuesta por Frederick A. Ober; no obstante, también cabe señalar que en el afán de imprimir una distinción tanto del creador como de lo retratado, Passos modifica el entorno y el ambiente de la fotografía, la cual pasa de ser aquel paraje con lomas y árboles frondosos a convertirse en un escenario donde las palmeras, el henequén, así como una vegetación exuberante – cercano a lo exótico –, permitiría recrear una escena “casi real” de la forma en que se desarrolla la vida cotidiana de la mujer mestiza mientras realiza la labor de moler maíz y hacer tortillas, respectivamente.

Detrás de esta imagen existe un discurso dominante en la representación de “los de abajo”, esa clase que no tenía acceso a ser representada porque aún no se concebía una forma de hacerlo; la postura y la expresión de la mujer, sumisa y triste (más evidente en la imagen 5), da cuenta de las condiciones “menos humanas que los que miran la imagen” (Mraz 2014). Su vida cotidiana se mimetiza con el medio natural y esto la hace vulnerable

ante la lente o bien, ante la imaginación del que la construye; de esta forma, el carboncillo, cual luz y reflejo sobre un cristal, moldea el imaginario de una sociedad sobre las mujeres mestizas de la península desde fines del siglo XIX.

- **Consideraciones generales de los registros**

Hasta este momento hemos abordado diversos aspectos que componen las imágenes sobre las cuales se ha centrado la primera parte del análisis de este oficio: “la mujer torteadora”; sin embargo, otra de las aristas que debemos considerar es lo que refiere Rosa Casanova (2005) respecto a la producción y la comercialización de las “tarjetas de visita”, ya que ésta fue una práctica que al menos en el centro del país tuvo cierto auge a partir de los setenta en el siglo XIX. Dicha práctica fue dada a conocer a través del trabajo que realizaron los fotógrafos Cruces y Campa, en el cual representaban, por medio de “esmeradas escenografías que reproducían los ambientes reales en que se movían los personajes”, el hacer cotidiano de los retratados; por otra parte, en lo que respecta al objetivo implícito de estas imágenes, Casanova refiere que las ilustraciones costumbristas eran “representaciones en consonancia con el discurso liberal sobre los indios, quienes percibidos como lastre social, debían ser incorporados a las formas de agregación, gobierno y trabajo de la sociedad occidental”. Estas imágenes pronto tuvieron cierto auge en la provincia; la autora destaca el papel que desempeñó Pedro Guerra en Yucatán en comparación de otras latitudes del país (p. 18).

Asimismo, otro eje de análisis de estos retratos nos lleva a relacionarlos con lo que Rosa Casanova refiere acerca de los parámetros de control social de 1871, ya que en ellos “quedaron incluidos los sirvientes, hecho que lamentaba un diario en oposición: «Entre las curiosidades melodramáticas de la época debe figurar el edicto que obliga a la servidumbre a retratarse y pagar un peso por la posesión de su efigie»” (p. 10). Con esta cita, podemos advertir que uno de los usos sociales de la fotografía estuvo en función del registro del personal que “laboraba” en las casas de los hacendados y/o

personas de la clase alta meridana. Este elemento nos propone una nueva perspectiva en la aparición de estos registros que se presentaron en la retratística meridana en décadas posteriores a dicho edicto.

MUJERES MESTIZAS EN MÉRIDA. LA VISIÓN DE WALDECK

Si hasta ahora hemos visto que las imágenes creadas en Huertas y Compañía fueron una fuente de producción y distribución en tanto formas de representación sobre la mujer mestiza en Yucatán, ¿por qué no cuestionarnos el grado de originalidad que tenía esta propuesta? Es decir, ¿en quién fueron inspiradas las imágenes realizadas en el estudio Huertas y Compañía?, ¿cuál sería la posible condición social de aquella mujer que había sido retratada?, ¿acaso estas imágenes representaban una escena muy cotidiana en la vida de la clase alta de Mérida?; quizás en este punto es pertinente hacer mención de Frederick Waldeck, viajero francés que había llegado a Yucatán en 1834 y que durante los próximos años realizaría un recorrido y registraría por medio de grabados la vida en Yucatán, algunos de ellos representados en su obra *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán*, obra pionera en el registro de aspectos etnográficos de la península.

Frederick Waldeck constituye una referencia muy importante respecto a la descripción de las mujeres mestizas en la península, en particular de Mérida, su relato acerca de lo cotidiano entre criollos y mestizos en Yucatán, si bien fue hecho desde una visión romántica característica de viajeros a inicios del siglo XIX, representa un testimonio en torno a las condiciones de trabajo de aquellas mujeres en Mérida:

Las mestizas de la capital de Yucatán tienen la tez más morena que las de Campeche, pero su belleza es todavía más notable. También son más vivas y por naturaleza más graciosas; su mirada es menos lánguida y mucho más ardiente. Su aseo está por encima de todo elogio; casi todo el tiempo caminan descalzas; no obstante, sus pies siempre tan limpios como sus manos. Por sus proporciones irreprochables, por su figura perfecta, se pueden comparar esas jóvenes a las mujeres dibujadas por

Miguel Ángel, a reserva, sin embargo, de que las mestizas de Mérida tienen una silueta más suave y más femenina.

Su traje se compone de tres piezas: la primera, las enaguas ligeras y bordadas en los bajos; la segunda una camisa (hipil) que ponen encima de las enaguas; la tercera es el velo o tiquilla. Todo esto blanco como la nieve y planchado con extremo cuidado (...)

Esas bellas criaturas sirven en las casas acomodadas en calidad de recamareras, cocineras o niñeras. Ocasionalmente sirven para los placeres del amo o de sus hijos. En la capital, son muy numerosas en relación con la población (*ibíd.*; 92 – 93).

En este fragmento, extraído de una de las descripciones de la mujer mestiza en Mérida, podemos advertir elementos que nos aportan información sobre la continuidad histórica –y las condiciones– del trabajo elaborado por estas mujeres en Yucatán; por un lado, el viajero hace énfasis y exalta las características físicas – casi fantásticas – de la mestiza (una forma de mirar muy acorde a la de un turista que descubre que todo lo que ésta fuera de su cotidianidad es mejor a lo propio), también nos comparte la forma en que visten aquellas mujeres, destacando el uso del hipil y su andar descalzas en la provincia. Aunque, finalmente, un fragmento de esta narración nos invita a reflexionar sobre la forma utilitaria y la posible esclavitud en que vivían estas mujeres dentro de “las casas acomodadas” de Mérida, con lo cual cabe preguntarse ¿sería ésta la condición de aquella mujer retratada en el estudio Huertas y Compañía hacia fines de los ochenta del siglo XIX? No lo sabemos, sólo de lo que si hay registros es que para 1832, dos años antes del arribo de Waldeck a Mérida, había 20, 917 mujeres en comparación con 16,884 hombres, “el excedente de 3,733 mujeres (...) proviene de que en cada familia un poco acomodada (sic) había hasta seis indias en promedio para servir y hacer el pan” (p.19). La narrativa de Waldeck prosigue en ese tenor:

En efecto, todo hogar que goce de algún bienestar mantiene varias sirvientas. En casa de don Luis Estada conté hasta diez. La única razón de ese exceso de domésticos es la facilidad que se tiene de procurárselos. Los indios dejan a sus hijas desde los seis y ocho años en las casas particulares para que aprendan a servir. No perciben sueldo y, por otra

parte, sus alimentos y sus vestidos de algodón cuestan muy poco, así no son ningún cargo para sus amos. (*ibíd.*)

De esta forma, las observaciones vertidas por el viajero francés permiten esbozar las condiciones sociales de las mujeres mestizas, así como su relación con la clase dominante durante la tercera década del siglo XIX. ¿Habría cambiado el rol y las condiciones de esclavitud en que vivían estas mujeres durante el desarrollo de este siglo?, sin duda esperaríamos que así hubiese sido, después de que la península fue escenario de la “Guerra de Castas”, cual expresión del odio que había sembrado la clase dominante en el indio, por medio del desprecio y la exclusión a la que fueron sometidos, en medio de la esclavitud expresada en endeudamiento y miseria en la que se vieron obligados a vivir miles de mestizos en Yucatán (Charnay 1888, 75 - 78); estas características desembocaron en la primera sublevación el día 30 de julio de 1847 y, con ello, el inicio de combates asimétricos, dando lugar a la muerte de más del 50% de la población indígena. Estos infortunados conflictos sociales marcarían la vida en la península de manera determinante hasta 1901, año en que se da por finalizada tal proeza para el Estado Mexicano y de la cual podemos saber gracias a los registros que realizara Pedro Guerra Jordán.

Finalmente, cabe señalar que de acuerdo con Piedad Peniche (2002), los campesinos sólo tuvieron tres opciones ante el conflicto que había estallado a la mitad del siglo XIX: “pagar, emigrar o combatir” fueron las disyuntivas ante las que el pueblo maya – mestizo de Yucatán se vio obligado a encauzar su vida. Es así que los que decidieron pagar se incorporaron al trabajo en las haciendas henequeneras como sirvientes, mientras que el resto huyó a tierras al sur de la península logrando constituir nuevos pueblos, aunque es pertinente recordar que fueron miles los que murieron ante la embestida del Estado, mientras que otros rebeldes mayas fueron vendidos y utilizados en Cuba como esclavos en las plantaciones de caña e ingenios azucareros (Novelo, 2009). No obstante, el sistema de la hacienda acaparó un gran porcentaje de hombres y mujeres de diversas poblaciones al interior de la península por medio de la *noboch cuenta*, sistema que reproducía esquemas de dominación y servidumbre al interior de la hacienda, a partir del endeudamiento y la complicidad política que evitaban la fuga de los

peones, forma de sujeción que, sólo podía abolir con su propia muerte (Peniche, 1987).

De acuerdo con diferentes testimonios recopilados por Peniche, se sabe de las condiciones que eran impuestas a los “acasillados”:⁵³

Los ricos tenían sus sirvientes y si tú eres joven [hombre], ahí en la hacienda, te tenían que casar. Te llevan con el amo y sacaban a las señoritas, las enfilaban y les decían: allí están, escoge a tu novia (...).⁵⁴

Allá no había eso de enamorar, viene el patrón y te dice: este señor va ser tu marido. Y te dan tus cosas para trabajar, te dan una mesa, un metate, tu piedra.⁵⁵

Así pues, la historia oral permite conocer parte del contexto en el que fueron sometidos los trabajadores y trabajadoras de las haciendas henequeneras hasta la segunda década del siglo XX, etapa en la que tuvo lugar la caída del henequén y, con ello, la debacle económica, contrario a lo que se había pronosticado para esta región del país durante el Porfiriato.

MUJERES TORTEADORAS, POR LE PLONGEON

La obra de la pareja Le Plongeon se extendió más allá de lo arqueológico, hecho que en un primer momento se relacionó con los factores climáticos de la región, pues prueba de ello lo encontramos en la prensa de aquellos años, donde se anunciaba el día 15 de octubre de 1873:

53 Era “el residente de la hacienda, es ante todo un endeudado que se reproduce como tal por el control que tiene el hacendado sobre su matrimonio y de ahí sobre su descendencia” (*ibíd.*; 128).

54 Testimonio de Doña Felicitas Chan de Telchac.

55 Testimonio de Doña Victoria Catzín, el subrayado es mío. Ambos testimonios citados en Peniche (1987).

Fotografía

Dr. Augustus Le Plongeon, mientras no pueda seguir sus estudios arqueológicos de las ruinas de Uxmal, y además, a consecuencia de la estación de aguas, se complace en ofrecer sus servicios como fotógrafo, a los personajes que se dignen ocuparle en esta capacidad.

Ha establecido su taller, en la calle Central P., a una cuadra al Poniente del ángulo Noroeste de la plaza De la Independencia, donde se pueden ver muestras de su trabajo.

LA RAZÓN DEL PUEBLO. MÉRIDA, YUCATÁN

La práctica fotográfica de Le Plongeon, así como la de su esposa Alice Dixon, fue llevada de manera paulatina hacia el registro de lo cotidiano, pues un año después de que apareció el anterior anuncio; el mismo periódico participaba que el viajero tenía a la venta “vistas, tanto de nuestros antiguos monumentos como de las casas modernas más notables, al precio de un peso para cada vista” (La Razón del Pueblo. 27 de mayo de 1874); es decir, que el trabajo fotográfico de esta pareja abarcó dimensiones sociales y arquitectónicas de Mérida y de sus alrededores.

En este orden de ideas, conocemos que Le Plongeon realizó una serie de registros bajo el título “*From the wilds of Yucatán. Types of Yucatán*”, donde tienen lugar doce imágenes acerca de la vida cotidiana de hombres y mujeres mestizos en la península;⁵⁶ entre ellas, podemos localizar una fotografía donde aparecen mujeres mestizas moliendo el maíz. Debido a que la imagen es poco legible entre los “Tipos de Yucatán”, encontramos una reproducción, pero esta vez en dibujo dentro de un ensayo elaborado por Alice Dixon Le Plongeon (1879). Como podemos advertir en la imagen 7, da cuenta de mujeres mestizas encargadas de elaborar tortillas y/o “tortas de maíz”. En ella encontramos cinco personajes, dos menores de edad, una de 8 años aproximadamente, la cual está sentada y mira a la cámara; y el

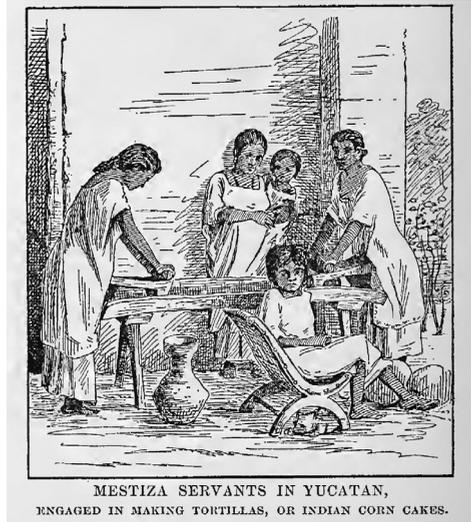
56 Dichos registros fueron realizados en años previos a las litografías realizadas por Ober y Passos.

otro pequeño de menos de un año, se encuentra en brazos de una de las tres mujeres adultas que han sido retratadas. Las otras dos mujeres están moliendo el maíz en el metate.

La presente imagen nos aporta información que resulta pertinente en diversos aspectos, entre ellos:

- Indagar acerca de la condición laboral de las mujeres mestizas en Yucatán en 1879, información con la cual podemos sugerir, con más elementos, que las mujeres mestizas continuaban trabajando bajo un régimen no muy distante del que habíamos enunciado a partir de las descripciones vertidas por Frederick Waldeck, cincuenta años antes. El trabajo en las haciendas y en casas de familias acaudaladas continuaba siendo un medio de sobrevivencia para estas mujeres y para sus descendientes, dedicadas a la elaboración de tortillas, entre uno de sus quehaceres.
- Nos permite acotar la fecha de las imágenes contenidas en “*From the wilds of Yucatán. Types of Yucatán*”, a un espacio de menos de una década, o en su defecto, algunos meses previos a la publicación del artículo realizado por Alice Dixon, en comparación con lo que el Museo Peabody establecía como fecha de creación de las imágenes, entre 1850 y 1899.
- El texto elaborado por Alice Dixon⁵⁷, así como la reproducción de la imagen realizada por Le Plongeon, nos dan la pauta para sugerir que fue realizada casi en los mismos años en que apareció la ilustración 1 de este capítulo, mostrando de esta forma el comienzo de las reproducciones de la mujer mestiza torteadora como una imagen iconográfica de la península, aunada a las imágenes de los trabajadores en el cultivo de henequén, pero en esta ocasión bajo la característica de haber sido un retrato en el campo.

57 Cabe señalar que en las descripciones de Alice Dixon acerca de las mujeres torteadoras, sólo hace mención acerca de la belleza característica de las mestizas de Mérida, así como lo referente a su indumentaria; sin embargo, no existe alguna alusión a las condiciones de trabajo a las que eran sometidas estas mujeres.



11. Imagen obtenida de *Notes of Yucatan*
por Alice Dixon Le Plongeon

Sin embargo, cabe señalar que existe una variante muy importante entre el dibujo de Alice Dixon y la fotografía de Le Plongeon, como podemos advertir, esto radica en que en la primera imagen aparece un infante y en la fotografía no se localiza. ¿Cuál sería el motivo de esto? Podemos explicarnos esta omisión revisando las características de ambas imágenes, es decir, los personajes que aparecen registrados en las dos fotografías se encuentran en la misma postura, un ejemplo muy claro es la menor que se encuentra sentada frente a la mesa, la cual mira atentamente hacia el fotógrafo; o bien, lo podemos denotar a partir de que las mujeres se encuentran realizando las mismas actividades, como lo muestran las que están a los extremos de la imagen moliendo el maíz, mientras una de ellas mantiene su cabeza inclinada, la otra mira a la cámara.



12. Types of Yucatan por Le Plongeon

Donación de la American Antiquarian Society, 1959. Cortesía de Peabody de Arqueología y Etnología, Universidad de Harvard, 59-50-20/74011.1.869

La ausencia del quinto personaje, el pequeño, puede estar en función de tres situaciones: la primera es que el dibujo fue modificado por Alice, posiblemente para imprimir una escena más familiar –o con ¿más familia?–, dando una sensación de comodidad en la vida cotidiana de las mujeres mestizas dentro de las haciendas (una visión idealista de la situación). La segunda conjetura es que la escena inicial haya sido la del dibujo, pero una vez que Le Plongeon se dio a la tarea de realizar el retrato, decidió quitar de la escena a la menor, ¿por qué haría esto Le Plongeon? Por una cuestión práctica y de estética en la imagen, es decir, para fotografiar esta escena, se les solicitaba a las mujeres que evitaran moverse por algunos segundos (restricciones del uso de la técnica del colodión húmedo), pero al ver que registrar a la infante bajo esta condición resultaría algo impreciso, y esto podría afectar la calidad del retrato, optó por retirarla en última instancia.⁵⁸ Y finalmente, se puede pensar en que fueron dos imágenes, ya que existen referencias a que Alice Dixon utilizó “las imágenes” de su esposo Le Plongeon para ilustrar sus Notas sobre Yucatán; sólo que desafortunadamente no tenemos la forma de corroborar esto, más allá de estas imágenes.

⁵⁸ Sobre el tipo de problemas que constituía el retrato de infantes a través del Colodión Húmedo (repetir la fotografía y todo lo que esto significaba debido a alguno movimiento del niño), Waldemaro Concha refiere en *Fotógrafos, imágenes y sociedad en Yucatán...* “los precios del retrato infantil eran más caros y con un límite de tomas” y de igual forma, algunos estudios no retrataban a niños los fines de semana o días de mayor demanda, para no invertir mayor tiempo en ellos. (p.123)

Encontramos en Le Plongeon un ejemplo más acerca de la vida de las mujeres torteadoras en Mérida, pero esta vez fuera de un estudio fotográfico, hecho que nos permite conocer y ahondar acerca del trabajo realizado por estas mujeres en las haciendas de Yucatán a fines del siglo XIX.

MUJERES TORTEADORAS REGISTRADAS POR EDWARD THOMPSON

En el primer capítulo nos referíamos a Thompson como un personaje polémico de fines del siglo XIX e inicios del XX en Yucatán; no obstante, para hablar del oficio que nos hemos dado a la tarea de describir, dispondremos de un registro realizado entre sus múltiples incursiones que llevó a cabo en distintas localidades al interior de la península. Nos referimos a los registros del trabajo de campo en Labná –sitio ubicado al sur de la capital yucateca– bajo el financiamiento que le fuera otorgado por el Museo Peabody entre 1888 y 1889, y la segunda entre 1890 y 1891.

Es en la segunda expedición donde localizamos un retrato acerca del campamento que montaban Thompson y sus peones, aparece la mujer torteadora del grupo, registrada en 1891.



13. Expedición arqueológica en Labná, 1891 por Edward Thompson.

Donación de la American Antiquarian Society, 1959. Cortesía del Museo Peabody de Arqueología y Etnología, Universidad de Harvard, 59-50-20 / 74011.1.184

- **La mujer torteadora y la arqueología (aspectos connotativos)**⁵⁹

A partir de los elementos que observamos en la imagen podemos deducir una serie de interpretaciones, pero antes de ello, cabe preguntarnos algunas cosas, entre ellas, ¿por qué se localiza esta fotografía en los registros de Thompson?, llama la atención que pese a que el interés estaba puesto en el registro visual de las excavaciones –ante todo los monumentos–, así como de los objetos encontrados en las mismas, Thompson haya decidido realizar varios retratos de las personas que le auxiliaban, en particular el registro de la mujer torteadora del grupo. Podemos considerar que para estos años en que se llevan a cabo sus expediciones, existía ya un número importante de información en torno a Yucatán, ya fuera escrita o retratada por viajeros nacionales o extranjeros en la península, que daban cuenta principalmente de la arqueología o bien, de la vida cotidiana en Mérida, así como en las haciendas, tal como lo hemos venido señalando. Así pues, no es fortuita la aparición de estos registros, los cuales constituyeron parte de la agenda visual propuesta por Thompson para contextualizar el trabajo que realizaba en Yucatán, quien de manera paulatina comenzó un registro acerca de la forma y de los hechos que acontecían en torno a los materiales arqueológicos que serían llevados al Museo Peabody de la Universidad de Harvard en Estados Unidos.

Una vez enunciada una serie de conjeturas respecto al contexto de la imagen, podemos pasar a lo que atañe a los elementos que la componen. En primer lugar, el retrato nos permite conocer las características del lugar que tuvieron que desmontar, para posteriormente ser habilitado como una zona de campamento para el equipo, el cual laboraría por un periodo incierto hasta encontrar materiales que pudieran abonar al conocimiento “y a las arcas” de Thompson sobre los mayas en la península. Asimismo podemos indagar acerca de lo cotidiano en una temporada de excavación arqueológica, en donde encontramos información acerca de las condiciones ambientales en las que se laboraba, es decir, el registro de un lugar con temperaturas extremas, donde los rayos del sol se reflejaban en aquellas mantas blancas,

⁵⁹ Se omitió en esta ocasión hacer una relación minuciosa de los elementos que componen la imagen para pasar directamente a una interpretación de ella.

en contraste con la sombra proyectada por las mismas sobre aquellos personajes y sobre el piso.

Además tenemos una instantánea del papel de la mujer en las excavaciones arqueológicas –información que se desconocía, pues apenas se enunciaba el trabajo de los peones que acompañaban a los exploradores –, su trabajo: la preparación de los alimentos; labor que podemos apreciar en la imagen de la mujer sentada, ataviada con su característico hipil, la cual se encontraba realizando tortillas y/o tortas de maíz,⁶⁰ en lo que fuera la *k'óoben* o cocina del campamento; esto se deduce a partir de observar los tambos, uno vacío y el otro con agua para suministro de los trabajadores, de igual forma por el plato que se encuentra sobre las piedras. También podemos aventurarnos al decir que la otra mujer ayudaba a servir a los trabajadores, en tanto un hombre se encargaba de proveer la leña necesaria para la cocción de los alimentos.

Finalmente, cabe señalar los rostros de los retratados y, con ello, la extrañeza en su mirada en ese momento, el momento de creación de la imagen, en que la lente de Thompson irrumpiría en la cotidianidad de aquel día de labores en Labná en 1891, registrando una serie de elementos para atestiguar el hecho de que se estuvo ahí.

• Escena “cotidiana” en las haciendas

En la obra de Thompson aparece otro registro acerca del trabajo de las mujeres y de su labor en torno al maíz, por un lado la mujer que muele los granos y produce la masa; y por otra parte, la mujer que da forma a la tortilla; pero esta vez encontramos ambas representaciones en un mismo escenario, una escena parecida por su contenido a la que había tenido lugar en el estudio Huertas y Compañía, y asimismo, ligada a la que había realizado Le Plongeon, pero esta vez con algunas variantes que abonarían a la forma de representación de la mujer mestiza.

60 Como lo mencionaba Alice Dixon, un nombre acorde al tamaño de la tortilla, como podemos apreciar.



14. “Mujeres que elaboran tortillas” Thompson 1890 - 1927

Donación de la American Antiquarian Society, 1959. Cortesía del Museo Peabody de Arqueología y Etnología, Universidad de Harvard, 59-50-20 / 74011.1.195.1

- **Ante la obligación de posar**

En primera instancia no es difícil advertir la expresión de enfado o sumisión de la mujer ataviada con el hipil, lo cual nos sugiere que existe una obligación de la mestiza de posar para el fotógrafo, ¿obligada por quién? Posiblemente por sugerencia del fotógrafo hacia el hacendado o dueño de aquel lugar donde tuvo lugar el retrato, pues esto tendría una justificación técnica, ya que con la escasa luz de la que dispondría el fotógrafo si decidiera realizar el retrato en la cocina de la casa, los resultados no serían favorables; es decir que no es difícil imaginar la escasa luz de la cocina y, por ello, la decisión de Thompson para realizar la toma en este espacio.

De tal suerte que el hacendado o patrón ha dispuesto a “sus” empleadas para la composición de aquella vista que capturará un momento en la supuesta cotidianidad de las mujeres fotografiadas; si bien es cierto que realizaban esta labor dentro de las haciendas, las formas de hacerlo son las que se ponen en duda, debido a ciertos elementos que nos brinda la imagen.

Pese a que observamos que ambas mujeres han realizado ya una parte del proceso en la elaboración de la tortilla, es decir, por un lado aparece una masa sobre el metate, que podríamos suponer es producto del molido previo del maíz, así como una tortilla elaborada a partir de la masa anteriormente elaborada. Esta imagen y la ausencia de elementos que ya habíamos observado en anteriores representaciones (ejemplo: si habláramos de la elaboración de tortillas, faltaría un comal puesto sobre piedras y fuego donde llevar la cocción del alimento, así como algún *lek* donde guardar las tortillas recién hechas) nos permiten deducir que ha sido un montaje, donde han quedado fuera elementos necesarios para la transformación del maíz en el producto cultural elaborado por ambas mujeres. Un montaje más en las representaciones que conocemos hasta este momento, resultado de posar para un retrato, una tarea poco grata para ambas mujeres, a juzgar por la expresión de una de ellas; a pesar de que este proceso (la elaboración de tortillas) constituye una tarea en su vida cotidiana dentro de las haciendas y casas de la clase alta meridana, no lo es el posar ante la lente que diera cuenta de su condición social a inicios del siglo XX.

RECAPITULANDO. LAS MUJERES TORTEADORAS EN EL SIGLO XIX E INICIOS DEL XX

El presente capítulo en su primera parte ha sido motivado por diez retratos, los cuales tuvieron lugar desde 1877, fecha aproximada de la aparición de aquel registro elaborado en el Estudio Huertas y Compañía, hasta inicios del siglo XX, etapa que comprende la vida y la estancia de Edward Thompson en Yucatán y, con ello, la fecha en que se sugiere tuvo lugar la última representación que hemos abordado.

En este recuento encontramos diversos elementos que aparecen como una constante en la representación de la mujer mestiza en Yucatán, y su asociación directa con la elaboración de las tortillas (tema que hemos enfocado en la serie de registros), ya fuese desde el retrato en un estudio fotográfico, con escenografías muy originales pero a la vez muy distantes del espacio cotidiano de aquellas mujeres, o bien a partir de retratos en

campo, no necesariamente con un telón con motivos campiranos, sino más bien representando en el interior de una hacienda o una casa, o asimismo una temporada de excavaciones en Labná, dirigida por Thompson. Estas imágenes, en lo particular y en conjunto, nos han sugerido revisar el contexto histórico, político, social y cultural de lo retratado, así como algunas referencias textuales sobre el tema; y es gracias a descripciones vertidas por Waldeck acerca de las mujeres mestizas en Mérida, durante su estancia que tuvo lugar en la tercera década del siglo XIX, que estos elementos en conjunto nos han abierto una forma de mirar e interrogar los registros visuales de aquellas mujeres retratadas en el Estudio Huertas y Cía. encontrando información acerca de la posición social que tenían, así como el contexto que posibilitó tales retratos.

De la misma manera, gracias a los registros realizados por Thompson podemos conocer el papel de la mujer entre los peones utilizados en las excavaciones de aquellos viajeros y sus incursiones de carácter “científico”, información de la que poco se ha escrito hasta la actualidad y esto nos permite vislumbrar y revalorar el papel de la mujer torteadora en Yucatán desde fines del siglo XIX, en el marco del inicio de una disciplina como la arqueología, la cual sienta sus bases en la península en ese entonces.

Finalmente, el mirar estas imágenes nos hace revisar desde otra perspectiva el contexto social en el que se desenvolvía lo cotidiano de la mujer mestiza en el siglo XIX, y con ello, las causas y los conflictos de los sublevados en la península, durante la mal llamada Guerra de Castas, episodio trágico que duró casi medio siglo y que ha quedado ciertamente tergiversada en la historia del país.

LA OMISIÓN EN EL RETRATO DE MUJERES TORTEADORAS

En las representaciones visuales que se han abordado acerca de la mujer torteadora de Yucatán, encontramos información muy importante contenida en cada uno de los registros, lo cual nos ha hecho revalorar tanto el contexto de producción de la imagen como las formas de representación y normas explícitas e implícitas en los retratos del siglo XIX e inicios del XX;

no obstante, debemos considerar que existen omisiones muy importantes en las representaciones que se han analizado, pues en el proceso de creación de la imagen existe una selección subjetiva, por parte del fotógrafo, de lo que se quiere encuadrar y, de manera paralela, existe un proceso de omisión por lo que ha quedado fuera. Asimismo, en las litografías que se revisaron, encontramos que existen elementos (palmeras, henequén, plantas, etc.) que no necesariamente existían en el lugar de creación de aquella imagen en que se “inspiraron” los artistas que más tarde realizarían la reproducción; sin embargo, fueron añadidos en aras de “contextualizar” la representación acorde con la vida de la mujer torteadora.

Entonces, cabe preguntarse ¿cuáles han sido las omisiones en el retrato de las mujeres torteadoras? En un inicio uno de los factores que determinaron la forma de realización del retrato fue el aspecto técnico, pues resultaba una tarea muy compleja para un fotógrafo del siglo XIX llevar consigo un laboratorio para la creación de imágenes; no obstante, algunos así lo hicieron, mientras que otros fotógrafos hicieron que la escena de mujeres torteadoras fuera llevada a un estudio y posteriormente, representada en el patio de las haciendas.

En este sentido, escenas de la vida cotidiana de las mestizas en el hogar, en específico en la *k'óoben* o cocina maya, fueron fuente de inspiración para aquellos artistas del pincel y de la lente, a lo largo del siglo XX; entre las pinturas más representativas –y tempranas– se encuentran las obras realizadas en 1943 por Alfonso Aguilar Manzanero y en 1944 por Raúl Maldonado Cetina, ambas pinturas tituladas “Torteadora” (Cortés 2010, 194; 248). Cabe destacar que la pintura de Raúl Maldonado contiene ciertos patrones técnicos (tipo de encuadre y luz) que décadas más tarde aparecerían en la obra plástica de Fernando Castro Pacheco (1975), así como en las fotografías que realizara Nacho López durante el trabajo desarrollado para el Instituto Nacional Indigenista (INI) en Yucatán durante las décadas de los setenta y los ochenta.⁶¹

61 Si bien el desarrollo de la plástica en Yucatán tuvo otros derroteros, los cuales pueden ser consultados a detalle en *Panorámica Plástica Yucatanense 1916 - 2007*, por sólo citar una de las obras más representativas del tema, para fines del presente capítulo sólo destacamos ejemplos que nos permiten repasar y contextualizar el diálogo y retroalimentación que

Es decir, tuvieron que pasar cuatro décadas para encontrarnos ante nuevos registros fotográficos que hacían referencia a la mujer mestiza, los cuales tuvieron lugar en el contexto de producción tanto de etnografías acerca de procesos de producción y comercialización de productos artesanales, analizados desde la antropología económica (Littlefield 1976), así como estudios del papel que desempeñaba la mujer maya ante los cambios en comunidades como Chan Kom (Elmendorf 1973); sin dejar de lado algunos otros trabajos realizados bajo el auspicio de la Dirección General de Arte Popular (hoy Culturas Populares), los cuales daban cuenta del papel que desempeñaba el sector artesanal en la península ante los cambios socioeconómicos que enmarcaron las últimas décadas del siglo XX (Terán & Rasmussen 1981), (Zaldívar 1998). Así pues, a estas obras se agregó el trabajo realizado por los fotógrafos que dieron seguimiento a las acciones realizadas por el INI en Yucatán, entre los que se encuentran los registros de Alfonso Fabila, Hermanos Mayo, Gregorio F. Méndez, Manuel Lozano, Narciso Acevedo, Christian Rasmussen, Raúl Rocha y Nacho López, por sólo enunciar algunos de ellos.

Los temas en que se enfocó la obra de los anteriores fotógrafos fueron muy variados, pues retrataron el impacto del trabajo llevado a cabo por el INI en la península, tales como la construcción de escuelas, plazas, puentes, caminos y, con ello, los registros de su inauguración; de la misma manera aparecen fotografías de talleres de costura, cajones para apicultura, granjas porcinas, trabajo en torno al henequén, entre otros registros de comunidades donde dejó huella la labor de esta institución; asimismo, existen registros de las vaquerías, fiestas tradicionales en Yucatán de las que hablara también Bonfil Batalla en sus diarios de campo realizados en 1961 en Sudzal, o como las describiera Manuel Barbachano (1951, 64) en términos de “una función de baile con su parte de entremés o de representación pastoril; una diversión que es siempre la llave de las fiestas de estos pueblos”.

No obstante, para la década de los ochenta sólo existían pocos retratos acerca de los hogares mayas en comparación con las anteriores temáticas, entre ellos destacan las fachadas, así como las hamacas que penden dentro

tuvo lugar entre las representaciones gráficas (pintura – fotografía) en Yucatán respecto a la mujer torteadora.

de aquellas casas de climas cálidos propios de la península; aunque, finalmente, debemos reconocer que en la obra de Raúl Rocha, como en la de Nacho López llevada a cabo a inicios de los ochenta en Tepakán y Peto, respectivamente, se enfoca la cocina de las mujeres mestizas y con ello, la elaboración de tortillas.

“LA MUJER MAYA COCINA EN SU VIVIENDA”. LA PINTURA COSTUMBRISTA EN MÉRIDA Y LA MIRADA DE NACHO LÓPEZ

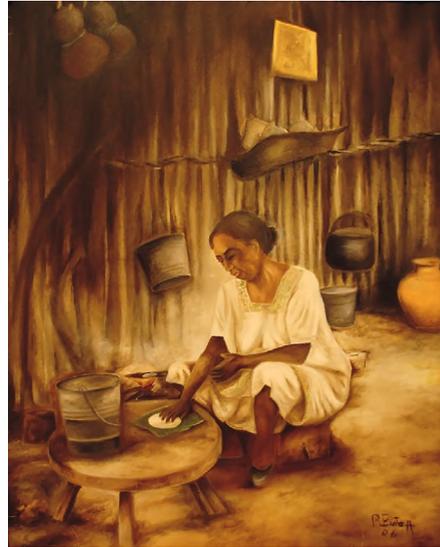
Fecha para 1980, obtenemos de la Fototeca Nacional un registro sumamente importante para complementar lo que se había retratado y, de manera opuesta, omitido en el retrato de las mestizas en Yucatán. Nacho López realizó una serie de fotografías acerca de la vida cotidiana de las mujeres en Peto; entre sus registros podemos encontrar escenas donde aparecen mujeres “parteras” y algunas otras urdiendo hamacas, así como una mujer peinando su cabello al interior de su hogar; sin embargo, la imagen titulada “La mujer maya cocina en su vivienda” constituye un puente entre la historia y la representación de la mujer mestiza en la región.

¿A qué nos referimos con esto? es importante señalar que, dadas las características que enmarcan el retrato de Nacho López, no es difícil imaginar que las obras de Alfonso Aguilar (1943), Raúl Maldonado (1944) y Fernando Castro Pacheco (1975) influyeron en la forma de aproximación del fotógrafo a la cotidianidad de un hogar maya.

En este contexto podríamos afirmar que Nacho López logró conectar el pasado de la representación de la mestiza en la cocina con las nuevas generaciones que retomaron su retrato como una forma de ver, representar y, en particular, fotografiar a la mujer mestiza de la región; pues es importante destacar que hasta este momento no se había abordado alguna fotografía realizada en el espacio “natural” donde nace este oficio: *k'óoben* o cocina maya, ni mucho menos el registro *in situ* donde la mujer maya realizara *pak'ach waaj* la torteada.



15. “Mujer maya cocina en su vivienda”
en Peto, Yucatán. Ca. 1980
por Nacho López en Fototeca Nacional.



16. “Torteadora”
por Rafael Pinto Aranda, 2006.

Entonces cabe preguntarnos ¿cuáles son las características a destacar en el retrato de Nacho López? en la imagen 11 podemos encontrar el interior de una cocina hecha de bajareque,⁶² con elementos tales como una banqueta y una mujer sentada en un banquillo, los cuales constituyen una composición que apenas sí vislumbra modificaciones en comparación con la reproducción de las ilustraciones 4 y 6, las cuales tuvieron lugar a fines del siglo XIX; no obstante, Nacho López, al igual que los artistas plásticos anteriormente mencionados, registrar el espacio cultural donde se conjugan y transmiten saberes y conocimientos provistos en la tradición oral de las mujeres mestizas en Yucatán, con lo cual presentan una forma de retratar “lo yucateco” ante la mirada local y extranjera.

62 Espacio que fue sustituido en aquellas parodias que advertimos desde el retrato creado en el estudio Huertas y Cía. a fines del siglo XIX.



17. “Torteadora”, óleo sobre tela de lino. Fernando Castro Pacheco. 1975.

De tal suerte que el contenido en las anteriores representaciones visuales, en su conjunto, nos permite hablar de una continuidad cultural en el proceso de elaboración de tortillas, donde a más de un siglo de distancia,⁶³ los hogares mayas mantienen elementos cual fórmula rigurosa para la creación casi perfecta de aquellos “discos de masa” a los que referían los viajeros en la península (Novelo y García, 1987). En este sentido, este espacio instituye el área íntima de un hogar donde se maman los saberes en torno al maíz, donde tiene lugar la adquisición de un oficio que se reproduce a partir de la necesidad y la división social del trabajo en las comunidades, en que la mujer ha desempeñado las labores relacionadas con *Otoch, naj - k'óoben*, el hogar y la cocina maya, así como del cuidado de los menores; mientras

63 O bien, acaso más tiempo de esto, pues Ruperto Rodríguez en su tesis doctoral *La molienda en Mesoamérica, formas, funciones, usos y manufactura de los instrumentos. Un estudio Etnoarqueológico en México*, da cuenta de esta afirmación a partir de su estudio realizado en distintas regiones de la república, entre ellas la península de Yucatán.

que el trabajo y las responsabilidades fuera de ella, es decir las labores en el campo, han estado delegados al hombre.

Y así como existe una transmisión de saberes, las imágenes 15 y 16 nos muestran elementos que encontramos aún en el presente, podemos afirmar que la cocina en el hogar maya representa un espacio con una carga simbólica y práctica muy importante en la vida de los mestizos en Yucatán más allá de idealizar la pobreza o las condiciones desfavorables en las que vive gran parte de la población en un país como el nuestro, la cual no encuentra opción ante tal embestida neoliberal. Ciertos hogares escapan a la lógica y a la idea capitalista de un “progreso”, medido a partir del consumo irracional de bienes materiales que de manera paulatina ha sustituido en los hogares mexicanos gran parte de los utensilios y herramientas cotidianas (pensemos en estufas, hornos de microondas, refrigeradores, etc.).

Pues de manera paradójica, en la actualidad existe una tendencia y una mirada algo nostálgica de un sector de la sociedad –generalmente cierta parte de la clase media y alta– que evoca, en lo rural y en lo alejado de la ciudad, lo más puro o lo mejor para el consumo en cuanto a alimentación y modos de vida se refiere, así como a dispersión, elementos que constituyen el “turismo cultural”. Dentro de la carta de servicios que se ofrecen a los turistas en Mérida –por citar un caso particular– vemos tras el cristal de un restaurante, cual aparador de museo, a mujeres mestizas torteando para el consumo de los visitantes. Dicha imagen causa regocijo a algunos foráneos, pues etiqueta este tipo de consumo como orgánico, responsable y folklórico; aunque en general, simplemente es algo distante de su cotidianidad, algo digno de ser admirado, ser consumido física y simbólicamente, esto último por medio del retrato, cual recuerdo de aquel instante en que se tuvo una experiencia más próxima con la cultura maya y con sus expresiones.

LA MUJER TORTEADORA EN EL PRESENTE. CONDICIONES DE TRABAJO EN LOS RESTAURANTES

En la actualidad, podemos ratificar la existencia de diversos retratos de mujeres mestizas en Yucatán elaborando tortillas desde fines del siglo XIX; cabe señalar que han sido retratadas y representadas como imágenes iconográficas de la vida cotidiana en la península,⁶⁴ y no necesariamente como un oficio que se ejercía en la región con anterioridad, ni en los términos y condiciones como lo encontramos ahora en que las mujeres mestizas son puestas en escena en comercios y locales de comida, como un valor agregado con que el productor y el producto (mujeres torteadoras y tortillas) posibilitan la recreación de espacios íntimos de las familias mestizas, como antesala para los comensales en los restaurantes de Mérida y otras localidades en la península.

Hasta este momento, hemos tratado de indagar acerca de la vida de aquellas mujeres que fueron retratadas en el siglo XIX y parte del XX, sin embargo sólo hemos obtenido algunas conjeturas e interpretaciones de acuerdo con la información que hemos recabado. Así que cabe preguntarnos ¿cuál es la visión y/o versión del trabajo de la mujer torteadora en Mérida en la actualidad? Dar respuesta a esto resulta una tarea pertinente después de haber llevado a cabo un recorrido en torno a este oficio por medio de la imagen y de las historias ligadas a sus representaciones.

En este tenor, indagar en el presente de estas mujeres nos permite conocer las formas en que conciben su oficio y, asimismo, el papel que desempeñan el espacio asignado en los restaurantes y comercios; para con ello, escuchar y poder ver –para conocer y comprender– a partir de una visión particular, la forma de vivir y hacer su cotidianidad de una mujer torteadora.

64 Esto lo podemos constatar a partir de las representaciones gráficas anteriormente revisadas, así como por las representaciones realizadas por pintores locales en la península, algunos muy reconocidos como es el caso de Fernando Castro Pacheco. Años más tarde, aparece el trabajo de Rafael Pinto Aranda, 2006, donde tiene lugar una reproducción de la fotografía realizada por Nacho López en 1980 en la localidad de Peto. Imágenes contenidas en Pérez (2011).

LEOCADIA, MUJER TORTILLERA EN MÉRIDA

El lugar.

Un restaurante de nombre “La Jarana” haciendo alusión directa al baile tradicional de Mérida, ubicado en la plaza principal de la capital yucateca. En la entrada de local se ofrecen las comidas típicas de la región: *papadzules*, *cochinita*, *panuchos*, *poc chuc*, etc. así como viajes y servicios de recreación para los turistas, los destinos: Chichén Itzá, Valladolid, Izamal, los cenotes, Uxmal, entre otros; son parte del itinerario principal que ofrecen dos jóvenes a los transeúntes de la Gran Plaza. Una joven ataviada con un terno (vestido bordado tradicional de tres piezas) de colores llamativos invita a pasar al restaurante, en la fachada podemos advertir un eslogan donde sobresale “tortillas hechas a mano”, frase que aparece en distintos comercios de comida grandes o pequeños en el centro de Mérida.

Al interior, resaltan a nuestra vista las imágenes que decoran las paredes del lugar, “motivos mayas” como pirámides y, asimismo, estelas en medio de la selva; a un costado de la entrada se localiza una especie de tejado, representación de la *k'óoben* o cocina maya donde tiene lugar la preparación del alimento que se oferta con tanto énfasis: la tortilla elaborada a mano.

El personaje principal.

Leocadia Cano, una mujer de 51 años proveniente de Temax, municipio del que salió hace un par de años en busca de trabajo, a partir de los problemas económicos que se presentan en un hogar donde el esposo ejerce el oficio de músico, pero a su edad, 55 años, sólo trabaja por eventos y cada vez son menos los llamados que recibe en el pueblo.

Ella ha encontrado en “La Jarana” una forma de ganar dinero y con ello apoyar a su marido, pues los dos son los únicos que viven en su hogar en la actualidad, ¿la forma? es haciendo tortillas “como en mi casa” advierte Leocadia. Ella y su esposo criaron a sus cinco hijos y sólo les “pudieron dar” la secundaria, ahora todos con oficios y trabajos muy distintos al de

los padres, uno jardinero y el resto choferes de camiones repartidores de agua o de pasajeros en Temax y Mérida.

De joven, a sus 14 años Leocadia viajó a la Ciudad de México, sus patrones – unos señores españoles – la llevaron cuando ella trabajaba de niñera, después de haberle solicitado permiso a su mamá, aunque recuerda que ella le decía : “no hija, no vayas a ir, no, no vas ir, ¡qué tal que explota el avión y ahí esta!”. Sin embargo, viajó en repetidas ocasiones a la capital, sus patrones de un momento a otro le hablaban y ya con su boleto en mano tenía que viajar. Trabajó poco tiempo con aquellos patrones, un espacio de 2 o 3 años, una vez que se casó se dedicó al hogar. Aunque también tiene en mente aquellos lugares de la península a los que viajó años después junto con su familia para disfrutar de Islas Mujeres, Playa del Carmen y Cozumel.

Aprendizaje.

Como toda mujer del campo – “puro tortear hacemos” – afirma Leocadia, pues en aquel lugar alejado de la ciudad, desde los diez años, ya hacía tortillas sin máquina tal como lo hace ahora, a cuarenta y un años de distancia. Sólo recuerda haber aprendido muy rápido, en cuestión de tres meses ya sabía hacer lo que toda niña y mujer de campo debe saber, así lo confirma su expresión: “porque en el campo todos torteamos, porque cae usted en un campo, como en una hacienda no hay máquinas, puro a mano” agregaba Leocadia. A ella como a sus hermanas, les enseñó su mamá, una práctica muy común en la vida rural de los sesenta en Temax, como en el interior del estado.

Pese a haber trabajado con anterioridad durante cinco años en un molino que fue a la quiebra hace poco tiempo, en Temax, ella no había probado suerte en ningún lugar después de aquella experiencia; sin embargo, hace un par de años vino a Mérida, ella lo recuerda de esta forma:

“De repente, salí con mi hermana y vine acá a ver si no están buscando, me contrató el difunto don José Acosta, vine a pedir si ocupan tortilleras y me dijo que sí, fue cuando me quedé acá”.

Fue gracias a que su hermana mayor la invitó a trabajar en el restaurante, que ella vino a Mérida a emplearse, y encontró en “La Jarana”, un lugar al que se ha adaptado muy rápido, y en el cual encuentra un espacio agradable en comparación con otros trabajos...

“me gusta mi trabajo porque es muy tranquilo, porque no nos regañan, cada quien sabe su trabajo, yo sé que tortillas voy hacer, no nos llevan a otra parte. Ocho horas trabajamos acá, yo entro de 7 a 3 de la tarde”.

Exclama con mucho agrado, ya que recuerda las jornadas de trabajo y el trato que recibía en el molino, donde ni el pago era una retribución acorde con el tiempo y el esfuerzo que invertía; sin embargo, la necesidad hacia que los días pasaran rápido.

El oficio. Horarios y retribuciones.

Leocadia inicia sus labores en el restaurante muy temprano, por lo general llega puntual, minutos antes de la hora que le marcan, donde ya le esperan algunos compañeros, pese a que ella tiene muy bien definidas sus labores y, con ello, su espacio en “La Jarana”. Labora todos los días de la semana, excepto los días miércoles que utiliza para estar con su esposo y en algunas ocasiones recibir familiares en su casa. No existe un fin de semana que ella falte por enfermedad o para asistir a alguna ceremonia familiar, ni siquiera para salir a algún poblado cercano; esta rutina la ha llevado desde hace dos años que comenzó a trabajar en Mérida.

Su pago de \$ 1500 quincenales (igual que el de su hermana, aunque ella tiene cinco años laborando en el mismo restaurante), representa poco más de un salario mínimo para un empleado de la construcción (\$92.4); este pago le ha permitido adquirir su despensa básica y solventar algunos gastos del hogar como la luz y el agua, sin embargo, sólo eso; las cosas serían diferentes si ella tuviera que pagar renta, ya que esto no sería suficiente, advierte Leocadia. Con un pago así y con los horarios que tiene que cumplir, no puede darse la oportunidad de salir de su rutina, porque afirma que en una sola salida a Chichén Itzá o a algún lugar de los que ofrecen los guías,

“ahí se va todo lo que estoy ganando”; no obstante, guarda la esperanza de viajar a la playa cuando le asignen vacaciones.

Su espacio y los utensilios.

El espacio que utiliza Leocadia, una pequeña choza dentro del restaurante, se encuentra habilitado con los utensilios necesarios para llevar a cabo la elaboración de tortillas, así pues encontramos tres elementos que “saltan a la vista” una vez que hemos analizado las imágenes del siglo XIX, entre ellos: un banquillo, el cual está situado entre la banqueta donde moldea una a una las tortillas, y por otro lado, un *xamach* o comal redondo apoyado esta vez sobre algunos ladrillos. La escena está ambientada con algunas plantas artificiales (al igual que las del telón que aparece en el retrato realizado por Huertas y Compañía), asimismo aparecen utensilios tales como el *lek*, donde ella guarda las tortillas recién hechas para mantenerlas con buena temperatura y a disposición de los clientes; ahora ha sido suplantada la leña de aquel fogón que permite la cocción de la tortilla, en su lugar aparece el fuego incitado por el gas que utiliza el restaurante, esta vez exclusivo para el trabajo de las mujeres tortilleras. Así pues, aparece un tanque de gas en vez de un apilamiento de leña como lo veíamos en aquel retrato de Thompson en Labná, esto es así por falta de ventilación y para acelerar el proceso de cocción de la tortilla elaborada por Leocadia, ya que al día tiene que hacer un promedio de 10 kilos, el equivalente a 300 tortillas aproximadamente, suponiendo que tuviera que hacer sólo tortillas de un tipo, ya que cabe decir que también elabora las tortillas para los panuchos, las cuales son de otro tamaño y llevan otro proceso y tiempo de elaboración.

Sus ingredientes para la elaboración de tortillas son solamente masa, sal y agua, a ella ya no le toca moler el maíz y esto la hace sentir más cómoda al sólo tener que emplear su tiempo en un producto, ya que también refiere que en el restaurante se elaboran tortillas para los *papadzules*, pero éstas son elaboradas a máquina, trabajo que hacen en la cocina del restaurante; además comenta:

“Las de papadzules son a máquina, no sale igual; la diferencia entre la tortilla a mano y las de máquina es que son más delgadas y aquí no lo podría hacer porque queda duro, es la diferencia que tienen”.

Con palabras sencillas establece una distinción entre la elaboración de un tipo y otro de tortillas, una cuestión práctica hace la diferencia entre una tortilla especial para un platillo característico en la comida yucateca, y otra, que sólo acompaña el platillo principal en la mesa de los comensales.



18. Leocadia Cano elaborando tortillas en “La Jarana”

OFICIO E IMÁGENES. EXPERIENCIA Y REFLEXIÓN DE LEOCADIA SOBRE LA FOTOGRAFÍA

En un oficio como el que ejerce Leocadia es muy común que un turista se aproxime y, sin preguntarle – en la mayoría de las ocasiones –, detonan el *flash* de sus cámaras, capturando la imagen de una mujer elaborando tortillas. Algunas veces le piden que mire a la cámara, otras que sonría, o bien que muestre una de sus creaciones, para que queden retratadas en una sola imagen la mujer mestiza y su obra. Sin embargo, al indagar sobre el número de fotos que a ella le han tomado contra el número que guarda de aquellos retratos, es simplemente pasmoso. A saber, ella comparte que mínimo una vez al día la han retratado desde que comenzó a trabajar en este lugar, es decir, tomando en cuenta que lleva poco más de dos años, su imagen ha sido captada más de 700 veces; esto es un dato muy conservador, a partir de que sólo fuera un retrato hecho por una persona en un día; algo poco común ya que en la actualidad, con la masificación de cámaras digitales, ahora cualquier persona que puede pagar una comida de un precio más o menos equivalente a cuatro salarios mínimos, lleva consigo un celular que tiene esta función.

¿Qué opina Leocadia de las fotografías? Algunas veces le han mostrado como salió, le da mucho gusto ver las fotografías que le toman, pero desafortunadamente jamás vuelve a ver alguna de ellas. Pues sólo le resta expresar: “No tengo, todo lo llevan. No nos dan porque lo llevan”.

¿Le gustaría tener alguna? ¿Por qué?

Sí, claro que sí. Para cuando yo esté viejita voy a ver dónde trabajé «risas» es un recuerdo, porque los tiempos pasan.

Como podemos advertir en la anterior expresión de Leocadia acerca de las fotografías, existe un significado muy particular que le asigna al retrato, en primera instancia la fotografía se convierte en una representación de lo que ha pasado en su vida y, de manera paralela, el retrato posibilita una proyección hacia el futuro, explícito en la frase “para cuando yo este viejita”; por tanto motiva la memoria de cómo Leocadia fue un día, de lo

que hizo, o donde lo hizo; es decir, es un “recuerdo” individual y a la vez colectivo, por ser un hecho compartido en su cotidianidad entre su familia y/o amistades. Con esta sencilla explicación encontramos que no son algo fortuito los retratos prendidos de un panfleto en los hogares, pues si bien en este caso nos referimos al oficio de la mujer torteadora, labor muy relacionada con el retrato desde hace más de un siglo, la cotidianidad en que se ha desenvuelto la sociedad meridana siempre ha sido registrada por el retrato.

Finalmente es importante destacar que revisar un oficio como el de la mujer torteadora o bien, tortillera como Leocadia nos lo indica, ha resultado una tarea que complementa el conocimiento generado a partir del análisis de las imágenes que hoy día constituyen el marco fundador de una forma de ver y de representar a la mujer mestiza en Yucatán.

CAPÍTULO III

EL OFICIO DEL PELUQUERO - BARBERO EN YUCATÁN. FOTOGRAFÍAS E HISTORIAS DE VIDA

Ninguna brisa hace tintinear la jofaina de latón que cuelga de un alambre, sobre el hueco de la puerta, anunciando que aquí se rapan barbas, se arrancan muelas y se aplican ventosas (...)

El cliente, prisionero del barbero mientras dura la afeitada, mudo, inmóvil, escucha la crónica de costumbres y sucesos y de vez en cuando intenta seguir, con el rabillo del ojo, a las fugaces víctimas.

CRÓNICAS DE LA CIUDAD DESDE EL SILLÓN DEL BARBERO
EDUARDO GALEANO

Iniciar con este breve texto sobre la barbería escrito por Galeano (2007), nos permite indagar acerca del papel que ha desempeñado el maestro en este oficio, poniendo en perspectiva en primera instancia las múltiples destrezas que hacen y determinan al “buen” peluquero y barbero, entendido como aquel que no limita su trabajo al corte de cabello y vello facial, sino que en el lapso que recibe al cliente, pone en práctica distintos saberes y técnicas

que lo distinguen entre otros barberos estableciéndose, con la práctica diaria, una relación directa con los albores de un oficio que ha traspasado el tiempo y el espacio en distintas latitudes del país. En tanto que la segunda parte de la cita nos permite vislumbrar esa parte subjetiva conformadora de los saberes que posibilitan el diálogo entre cliente y barbero, con que el maestro del oficio invita a la charla acerca de diversos temas de su entorno sociocultural, de acuerdo con la premisa de servir y ganarse la confianza de su clientela.

A saber, existen escasos trabajos acerca de este oficio en nuestro país,⁶⁵ si bien es cierto que existe un análisis desde la perspectiva de género, realizado por Ernesto Licona Valencia (2001) a partir de un estudio en la Ciudad de México, en que se aborda el espacio de la peluquería como un lugar donde se reproduce la “masculinidad”; poco se ha dicho acerca de la vida de aquellos personajes que pasan horas, semanas y años, así como generaciones atendiendo a la población meridana; y con ello, es nulo el conocimiento acerca del cruce de estas historias de vida con la historia en la península, desde la antropología y la historia social en la región.

Por ello, motivados por una imagen realizada por Pedro Guerra Jordán posiblemente a inicios del siglo XX, es que consideramos importante conocer más acerca de la vida de los maestros en el oficio de la barbería en Mérida, Yucatán, pues resulta una tarea pertinente para comprender los avatares por los que han pasado en los últimos años. Por ello el presente capítulo es una reivindicación de aquella mirada realizada por uno de los fotógrafos más importantes de Yucatán, para dar cuenta de la presencia de un sector ciertamente reducido de la población, pero que representa un oficio cuya importancia es significativa tanto para el maestro y sus familiares como para los usuarios de este servicio, así como un factor que favorece la comprensión de otras formas de habitar y vivir la Mérida actual.

65 Es importante mencionar que, hasta el año 2014, la editorial Maxtor reimprimió la obra “Arte del barbero – peluquero - bañero” de Mr. de Garsault. Este texto, escrito originalmente en 1771, representa uno de los pocos registros acerca de la historia de la barbería en el ámbito mundial.

LA PELUQUERÍA. UN OFICIO EN LA MEMORIA VISUAL DE YUCATÁN

La barbería, más conocida entre los meridianos actualmente como peluquería, es un oficio que la lente de Pedro Guerra Jordán registró desde inicios del siglo XX. ¿Qué lo llevó a retratar este oficio?, ¿cuáles eran las características de una barbería en aquellos años?, ¿cómo llega este oficio a Yucatán?, ¿cuáles son las referencias que conocemos al respecto?, ¿cuántas barberías había en Mérida a inicios del siglo XX?, ¿quiénes ejercían este oficio en aquella época? Son algunas de las interrogantes que sirven para iniciar un diálogo con la historia de la barbería en Mérida, motivado por la imagen y, con ella, descubrir las historias detrás de la lente de los Guerra – y de igual forma, detrás del sillón del peluquero –; así pues, dar respuesta a cada una de estas cuestiones resulta una tarea muy compleja, debido a la poca información que existe al respecto de este oficio tanto en lo general como en lo particular. No obstante, presentaremos un esbozo histórico de acuerdo con ciertas referencias consignadas en la prensa del siglo XIX, para comprender el contexto social en el que se desarrolló el oficio de la peluquería en Mérida y que en la actualidad, pese su transformación y diversificación, aún continúan laborando maestros peluqueros aunque cada vez representan una menor presencia en comparación con “la época de oro” de acuerdo con las expresiones de los *figaros* meridianos, la cual tuvo lugar desde los treinta hasta los sesenta del siglo XX.

La presente investigación parte de dos registros con los que contaba el banco de imágenes del proyecto Memoria Visual de Yucatán: uno de Pedro Guerra Jordán, y el otro sin una autoría identificada; sin embargo, ambos retratos (uno rural⁶⁶ y el otro urbano) permitieron proyectar la necesidad de ahondar en las condiciones de trabajo en que se desenvuelve la vida cotidiana de los barberos y peluqueros que habitan en estos dos tipos de poblaciones. Conlleva el propósito de establecer un puente entre el pasado y el presente, conectando imágenes y memorias compartidas entre los peluqueros, los cuales al paso de los años han sido testigos de la transformación de su oficio, fenómeno que se presentó desde mediados del siglo XX, con la

66 Al menos esta fue una primera impresión acerca de las fotografías que se habían revisado.

puesta en marca de establecimientos conocidos como academias de belleza, que a decir de algunos barberos, esto nos habla de la profesionalización y apropiación de un oficio que principalmente había sido ejercido por el género masculino.

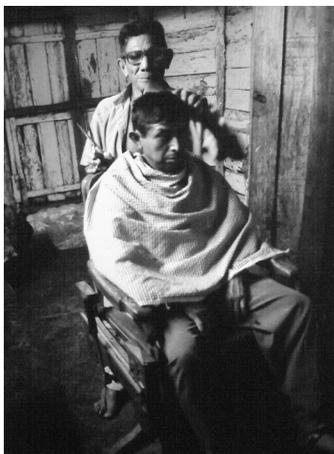
ANTECEDENTES ¿CUÁLES SON LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS QUE PARTE ESTA INVESTIGACIÓN?⁶⁷

Las fotografías de las que parte la presente investigación fueron realizadas en dos contextos muy disímiles, es decir, como mencionábamos anteriormente, la primera imagen fue realizada sugerentemente en un contexto rural, pues de ello nos damos cuenta por medio de diversos elementos presentes en ella, los cuales apuntan a tal afirmación, tales como el local o cuarto donde tiene lugar la escena, hecho con tablones de madera y piso de tierra, característica que contrasta con la fotografía realizada por Pedro Guerra.

De acuerdo con la forma de analizar las imágenes con la que habíamos trabajado en el anterior capítulo, en que en primer lugar nos habíamos dado a la tarea de describir los elementos que componían la imagen, cual lista descriptiva de lo que podemos apreciar en la misma; consideramos conveniente dejar de lado la descripción y/o marco denotativo para enunciar únicamente algunos componentes que nos permitirán ahondar en la interpretación de la imagen a medida que desarrollemos el presente capítulo.

En este tenor tenemos en la primera imagen al peluquero, un señor de aproximadamente 60 años de edad, el cual ha sido retratado con una camisa de manga corta y abierta en la parte frontal, así como un pantalón de tono claro; asimismo, podemos apreciar que sobre uno de sus pies cruza un pedazo de algún cordón. La segunda persona tiene aproximadamente unos 40 años, está sentada en el sillón del barbero y lleva una tela a manera de delantal.

⁶⁷ Para realizar un análisis inicial de la imagen comenzaremos una revisión general del oficio en Yucatán, con el propósito de identificar más elementos para desarrollar y enriquecer la parte connotativa e interpretativa de ambas fotografías.



19. Peluquería rural, en Memoria Visual de Yucatán

- **La peluquería en un contexto rural**

En esta imagen podemos ver que ninguna de las dos personas que aparecen en ella mira a la cámara, pues mientras el peluquero se encuentra peinando al cliente, observa atentamente el cabello por donde pasa el peine; por otra parte, el cliente procura no moverse y mantiene una mirada hacia el frente, posiblemente hacia el espejo, tal vez atento a cualquier movimiento que pudiera causar que las tijeras del peluquero corten más allá de lo que se tenía previsto.

En un primer momento podría parecer que el peluquero se encuentra descalzo, no obstante lleva consigo alpargatas (un tipo de sandalia que usan los hombres en Yucatán) de sólo un cordón, muy comunes décadas atrás entre la gente que también se dedicaba al campo. Al segundo personaje no se le ven los pies, por el encuadre de la fotografía. El cliente se encuentra sentado en un sillón algo deteriorado, tipo *Koken*,⁶⁸ hecho que podemos sugerir por el tipo de patas del mismo, ya que éstas generalmente eran de madera, mientras que el resto del armazón era metal y combinaba algunas partes con hule espuma. Como es habitual en los peluqueros, disponen de

68 Marca de sillones para barbero que comenzaron su producción a inicios del siglo XX y de los cuales hablaremos más adelante.

una tela o hule para cubrir al cliente y evitar que el cabello que corta caiga sobre la ropa, ello explica la presencia del material aludido.

Finalmente, podemos inferir que es un piso de tierra debido a las características irregulares que tiene, ya que se pueden ver protuberancias en algunas partes que hacen que se refleje más luz que en otras. Asimismo, las paredes del cuarto parecen ser de madera; las casas de madera se encontraban en muchas partes de Yucatán (Progreso, Chelem, Mérida) y vienen de principios de siglo XX. Desafortunadamente en esta fotografía no tenemos más información que la que la imagen nos da y, a la vez, sobre la que ella misma nos ha sugerido.

• Peluquería retratada por Pedro Guerra⁶⁹

Esta fotografía es de una peluquería grande, es decir de un establecimiento con más de tres sillones de barbero, lo cual nos habla de la afluencia de clientes en el local, así pues se encuentran retratadas nueve personas, de éstas tres están sentadas en los sillones grandes; la primera de ellas (de derecha a izquierda) mira a la cámara, mientras se encuentra recargada en el respaldo del sillón de barbero; la segunda viste de forma similar, pero en este se puede apreciar una corbata oscura y un pantalón con un tono más claro que el anterior; la tercera mira hacia el espejo y sólo podemos apreciar que está cubierta con una tela blanca.

Por otra parte se encuentran cuatro personajes de pie, vestidos más o menos de la misma forma, llevan un pantalón oscuro, una bata larga que les cubre bajo la rodilla, y se puede ver que usan moño negro o corbata, con una camisa de tono claro. Además, al lado izquierdo de la imagen aparecen dos personas que están sentadas en las sillas, la primera de ellas está vestida de manera similar a las que anteriormente referíamos, y por otra parte, el último personaje viste un traje oscuro.

Llama nuestra atención lo que hay detrás de estos personajes, es decir, las 23 botellas que se encuentran en la parte superior de los espejos; de igual

⁶⁹ Esta imagen constituye un ejemplar de los seis registros de peluquerías que se encuentran digitalizados, catalogados y a disposición de usuarios en la página de Internet de la Fototeca Pedro Guerra.



20. Peluquería en Mérida por Pedro Guerra.

manera podemos observar que los espejos reflejan elementos que no se ven en la escena, tales como ventiladores, una vitrina y otros tres espejos al frente.

Al centro de la peluquería se localiza una mesa frente a los personajes, sobre la cual se encuentran revistas. También podemos ver dos percheros de pared, uno a cada lado de la imagen, y ambos con un sombrero; debajo del perchero que está en la parte derecha de la imagen se encuentran dos burós. Al frente, en la pared izquierda, se encuentran adheridas dos cartulinas.

Partiendo de estos elementos pasaremos a realizar un recorrido diacrónico, por medio del cual podamos indagar acerca de diversos aspectos que nos sugieren las anteriores descripciones; es decir, resulta pertinente para nuestro estudio desenmarañar –hasta donde los archivos nos lo permitan– el papel que tenía la peluquería y, con ella, los maestros en el oficio en la etapa histórica a la cual se suscriben las imágenes; o bien, para el caso de la primera fotografía, será necesario considerar el medio social en el que se desarrolló este oficio, es decir desde lo rural para con ello poder brindar un contexto a la imagen –si bien subjetivo, por ser una interpretación distante de la época en que se realizaron los registros– aunque esto no significa que sea menos relevante pues nos planteamos realizar una lectura crítica de estas fuentes visuales a partir de la triangulación de información, para

comprender formas y experiencias de los maestros barberos en sus diferentes ámbitos sociales.

- **Primeros registros relacionados con la peluquería en Yucatán**

Durante el siglo XIX aparecieron algunas notas en los periódicos locales las cuales daban cuenta de los servicios que ofrecían las barberías en la ciudad, ejemplo de ello resulta un anuncio que citaba:

Sanguijuelas. Acaban de llegar muy buenas a la barbería del que suscribe, situada entre las tiendas de D. Roque Milán y la de D. Nicolás Almeida, y se expenden a veinte reales docena. Manuel Sabido.

(LAS GARANTÍAS SOCIALES) MÉRIDA, MARZO I DE 1858.

Ante esta referencia a más de un siglo y medio de distancia, quizás más de uno se podría preguntar acerca de la relación existente entre sanguijuelas y la barbería; pues bien, para muchas personas, así como para algunos peluqueros, no existe una razón precisa acerca de los colores que utilizan como distintivo al exterior de sus locales; si, azul, rojo y blanco, los tres colores que distinguen las peluquerías. A pesar de que muchos maestros en el oficio no tienen certeza del origen de tal distinción, algunos le atribuyen un origen francés: ¡he aquí los colores de esa bandera!, otros afirman que es un símbolo norteamericano muy al estilo de las *barber shop* americanas; no obstante, coinciden en llamarle el **símbolo por excelencia** de una peluquería.⁷⁰ Al indagar en este tema nos hemos encontrado, entre algunas opiniones, la de barberos como don José, el cual decía:

Hace unos años leí un artículo en una revista, muy pequeñito por cierto, que hacía referencia a los colores, en él explicaba que estos se debían a los servicios que ofrecía un barbero –porque en aquel tiempo

70 Expresión de Ariel Guido, encargado de la Peluquería “Hollywood”. Entrevista realizada en febrero de 2014 en Mérida, Yucatán.

no éramos peluqueros, un peluquero hace pelucas– el rojo era por las curaciones, algunos **barberos utilizaban sanguijuelas** para hacer un tratamiento de la sangre de los clientes, el blanco era porque sacaban las muelas y los dientes, la hacían de dentistas; asimismo, refiere al color de las toallas. Finalmente, el azul tenía que ver con el patriotismo de un oficio francés o estadounidense, algo así recuerdo.

Esta breve pero concisa explicación constituye un argumento muy interesante para comprender una de las razones por las cuales tienen lugar aquellos colores en las fachadas de las peluquerías; y de igual forma, permiten comprender el anuncio que apareció a mediados del siglo XIX en la prensa meridana. Asimismo llama la atención sobre el tema un escrito que refiere a la barbería como un oficio muy antiguo y en el cual se vierte lo siguiente:

En España igual que otros lugares, estos profesionales, a partir del siglo XIV, además de “hacer los cabellos y rizarlos” llevaban a cabo operaciones de cirugía menor como “sajar, sangrar, echar sanguijuelas, poner ventosas y extraer muelas y dientes”, lo que dio lugar a interminables pleitos con los cirujanos, hasta que una Real Orden de 1 de Octubre de 1860 les prohibió, de manera terminante todas estas actividades, atribuyéndolas en exclusiva a sus, hasta entonces, competidores.⁷¹

Por lo que podemos advertir, era una práctica común en la época y si bien es cierto que en Europa se prohibió, aún tardó algunos años en abolirse o modificarse tal práctica en Mérida.⁷²

Así como existe poca información respecto al origen del oficio en lo general, para el caso de Yucatán poco sabemos respecto a su llegada o inicio; no obstante, si no existía en la península en los términos que la ejercieron los maestros en el oficio que acompañaron a los colonizadores

71 Barberos y Peluqueros. <http://www.oficiostradicionales.net/es/urbanos/barberos/index.asp> (Consultado el 1 de junio de 2014)

72 Cabe señalar que hasta el momento el anuncio sobre las sanguijuelas es el único que hemos encontrado en Yucatán.

que arribaron a Yucatán desde el siglo XVI, no podemos descartar que ya hubiera un antecedente en la región.⁷³

Posteriormente, para el año de 1869, una década más tarde del anuncio que hablaba sobre las sanguijuelas, se publicó en la prensa local la siguiente referencia:

Barbería “La Unión”

El que suscribe, recién llegado de la Habana participa a sus amigos y al público en general que ha abierto un establecimiento de barbería y peluquería en la plaza grande en donde las personas que deseen ocuparlo serán servidas con la mayor brevedad, exactitud y aseo que tiene acreditado en los diferentes ramos de su profesión. Miguel Acuña.

LA RAZÓN DEL PUEBLO. 30 DE AGOSTO DE 1869.

Noticia que resulta muy relacionada con lo que abordábamos en el capítulo I, en cuanto a la forma en que circulaba la información en la prensa acerca del arribo a la ciudad de fotógrafos extranjeros, así pues, un coterráneo de Antonio Pallás llegó desde La Habana a Mérida, pero esta vez para desarrollar su oficio: la barbería, poniendo al tanto a la población sobre las cualidades que lo harían distinguirse entre los meridianos. Cabe señalar que en la última parte de la nota refiere ejercer la barbería de manera integral, entendida como aquella práctica experta en cada una de las tareas que configuraban el oficio en estos años. ¿A qué podría referirse?, ¿aún haría sangrías y/o aplicación de ventosas? o quizás, ¿solamente refería al corte de cabello y la rasurada de barba?, desafortunadamente no se localizó alguna otra nota que nos permitiera corroborar esto; sin embargo, entre los peluqueros de Mérida se comparten experiencias que apuntan a una serie de saberes y destrezas que constituyen al “buen peluquero” (tal como lo

⁷³ Es importante mencionar que existe una referencia desde la literatura desarrollada por Ermilo Abreu Gómez en su obra *Canek* (1940), en que habla de la utilización de barberos en las haciendas a mediados del siglo XVIII, etapa en que se sitúa esta obra.

menciona Galeano), pues si bien es cierto que algunos de ellos –los ahora muy reconocidos peluqueros en Mérida–, iniciaron boleando zapatos y barriendo en las peluquerías, es decir de “chicharos”, también algunos mantuvieron prácticas como el caso del peluquero “Tello”, distinguido maestro entre los peluqueros por ser de los que aún hacen sus propias lociones, aplican mascarillas y de igual forma, aplican toallas calientes, como se llevaba a cabo en las grandes peluquerías de inicios del siglo XX en Mérida. Además, cabe señalar que este oficio incluye para algunos maestros hasta “hacerla de psicólogo”, puesto que es tanta la confianza y la amistad que se llega a desarrollar con los clientes, que resulta una tarea complicada definir un límite hasta donde el usuario comparte más que un espacio de tiempo en una peluquería, ya que muchas veces ambas partes tratan pormenores de la vida, por la amistad y la confianza que brindan los maestros, y por el ambiente en su peluquería.

Así pues, para comprender el contexto social en el que se desarrolló la práctica de un oficio como la barbería en Mérida en el ocaso del siglo XIX, resulta una tarea pertinente comenzar a construir una forma de mirar las fotografías que han incitado este apartado. En este orden de ideas, tomaremos otra noticia que apareció en una población situada a tan sólo unas horas al sur de la ciudad de Mérida, en específico, Carmen, Campeche, lugar donde para el año de 1891 se compartía lo siguiente:⁷⁴

JUNTA DE CARIDAD DEL CARMEN.

Por acuerdo de esta H. Junta, se pone a conocimiento del público que se administra la vacuna todos los días de 4 a 6 de la tarde en los siguientes lugares:

CENTRO:

Salón de sesiones del H. Ayuntamiento.
Dr. Francisco Campos B.

⁷⁴ Esta nota apareció en Periódico Oficial del Estado de Campeche Partido del Carmen (pág. 4). El día 6 de septiembre de 1891.

BARRIO DE LA ASUNCIÓN:

Escuela de niños.

Dr. David Díaz.

Barbería del Sr. Pedro Zapata.

Dr. Juan M. García C.

BARRIOS DE PUEBLO NUEVO Y SANTO DOMINGO.

Escuela de niñas.

Dr. Alejo Arjona.

Casa del Sr. Alberto Castillo.

Dr. Manuel Escalante.

Este dato nos permite conocer la familiaridad que tenía el espacio de la barbería con la comunidad del Carmen, Campeche; y con esto, nos deja entrever el papel que desempeñaba el peluquero en la cotidianidad de una población, destacando de otros oficios, ese lado social y de confianza, construida a partir de la interacción continua entre familias y maestros en el oficio, en una sociedad como la que enmarcaba la vida de Carmen, Campeche en esos años. Asimismo, el 3 de junio de 1900 apareció una noticia en *El Amigo de la Verdad*, un diario poblano donde se hacía referencia a la venta de “Polvos Dentífricos del Dr. Castaldi”, los cuales servían para conservar la salud y, con ello, una buena dentadura; lo que llama la atención es que se expendían en la “Barbería del Sr. Guerrero”, es decir, en esta barbería poblana aún quedaban remanentes de lo que en un tiempo fuera una práctica acorde con su oficio: el cuidado de la dentadura de sus clientes. Por ello, no es difícil imaginar que en algunas peluquerías meridanas, como en otras latitudes del país, continuaban practicándose algunos conocimientos de aquellos barberos con una tradición decimonónica.

LAS PELUQUERÍAS MÁS IMPORTANTES DURANTE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Indagando en los registros de comercios importantes de inicios del siglo XX, encontramos información respecto a las principales barberías que ofrecían sus servicios en la capital yucateca, entre ellos destacan el “Salón Habana”, el “Salón París” y el “Centro Yucateco”, establecimientos que ocuparon un lugar muy importante en la ciudad (la Plaza Principal de Mérida) para 1903; una vez que comparamos dos registros (1903 y 1908) podemos corroborar que estos tres salones mantuvieron cierta preferencia en el gusto de los meridianos, con lo cual su capital social, entendido como un “conjunto de recursos actuales o potenciales relacionados con la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de entre-conocimiento y entre-reconocimiento; o, en otros términos, con la adhesión a un grupo” (Bourdieu 1980, 2) les permitió continuar dicha labor durante la primera década del siglo XX en Mérida, hecho que no sucedió con el resto de los que acompañan la lista de peluqueros de 1903. Aunque viendo a detalle ambas tablas, se puede sugerir que el señor Cristóbal González y su salón “La Popular”, ubicado en la calle 61 casi esquina con 62 (una zona muy bien ubicada), pudo haberse asociado con los dueños del “Salón Habana”, pues en la lista correspondiente a 1908 aparece el apellido González como asociado.

La lista de nuevos barberos y establecimientos con sus respectivas denominaciones, de 1908, incluyó a Barbudo Matías y el “Salón Porfirio Díaz” –un nombre muy acorde al presidencialismo de la época–, Cervían Faustino, Felipe Conde “El Rizo”, José Encalada y su peluquería “Minerva”, “Salón Mérida” de Seba Pedro y “Salón Hidalgo” de Agustín Velázquez, todos ellos fueron los peluqueros que se distinguieron entre sus colegas de este periodo. Es importante destacar que el número de fígaros era mucho mayor, pese a que se desconoce la cifra; podemos sugerir tal hecho a partir de que no todos los maestros publicaban sus servicios; algo similar sucedía con la fotografía y con diferentes oficios de la época (sastrería, carpintería, etc.), ya que sólo lo hacían los maestros con mayor capital, ejemplificado

con aquellos peluqueros encargados de salones y grandes barberías donde atendían más de cinco personas, como es el caso de la tabla 2.

Peluqueros en Mérida, 1903.⁷⁵

Propietario	Denominación del Establecimiento	Ubicación
Acuña Miguel	Gran Hotel	Calle 59, núm. 496.
Conde Felipe		Calle 59, núm. 493 B de la 58.
Cautich Pedro Pablo		Calle 59, núm. 495 E.
González Cristóbal	“La popular”	Calle 61, núm. 489 de la 62.
Lavadores Francisco		Calle 59, núm. 495 B.
Morales M.	“Le Palais Royal”	Calle 62, núm. 494 A.
Núñez Ángel	“Centro Yucateco”	Portales de la 61, bajos del “Hotel Peninsular”.
Rodríguez Teodoro C.	“Salón Habana”	Portales de la 62.
Sánchez Luis	Salón “El Buen Tono”	Calle 62, núm. 489 C.
Tuyú Luis	“Salón París”	Portal de la 61.
Valencia Diego		Calle 62, núm. 492 B.

⁷⁵ Elaborado a partir de la información contenida en el Directorio de la Ciudad de Mérida, Estado de Yucatán, México. 1903.

Peluqueros en Mérida, 1908.⁷⁶

Propietario	Denominación del Establecimiento	Ubicación
Barbudo Matías	“Salón Porfirio Díaz”	Calle 67, núm. 500
Cerván Faustino		Calle 61, núm. 488 C
Conde Felipe	“El Rizo”	Calle 58, núm. 488
Encalada José E.	“Minerva”	Calle 60, núm. 525
García Marcelino J.	“Gran Hotel”	Calle 60, núm. 496
Morales V. M.	“Le Palais Royal”	Calle 62, núm. 429
Núñez Ángel	“Centro Yucateco”	Portales de la 61, núm. 501
González y Cía. Juan	“Salón Habana”	Portales de la 62. núm. 502
Seba Pedro	“Salón Mérida”	Calle 60, núm. 502
Velázquez Agustín	“Salón Hidalgo”	Calle 61. núm. 499

Otro hecho que nos permite esbozar el contexto y el auge de las peluquerías es el *Directorio Domínguez de 1914*, en el cual se comienzan a enlistar alfabéticamente “los principales vecinos de la Ciudad de Mérida” (hecho que no se había presentado en los anteriores directorios), en el que nos encontramos ante la presencia de 58 peluqueros, de los cuales sólo 12 aparecen en una lista en particular donde se hace distinción como los peluqueros principales de Mérida, entre los que destaca la presencia de Felipe Conde y Pedro Pablo Cahuich,⁷⁷ quienes se mantuvieron vigentes

⁷⁶ Elaborado a partir de la información contenida en el *Directorio Domínguez para 1908: de las ciudades de Mérida, Campeche, San Juan Bautista y Veracruz*/ formado por Carlos Domínguez.

⁷⁷ Existe un error en la forma en que fue escrito el nombre en uno de los directorios, no obstante, podemos corroborar que refieren al mismo dueño a partir de que coincide la dirección de los establecimientos.

desde las listas de 1903, al igual que Ángel Núñez y el “Centro Yucateco”, ubicado en los portales.

Peluqueros en Mérida, 1914.⁷⁸

Propietario		Ubicación
Cauich Pedro Pablo.		<i>Calle 59, núm. 495 B</i>
Conde Felipe		<i>Calle 58, núm. 488 E</i>
Chacón Arias Manuel		<i>Calle 62, núm. 500 h</i>
González Demetrio		<i>Calle 62, núm. 502 h</i>
González Juan		<i>Calle 60, núm. 496 C</i>
Núñez Ángel		<i>Calle 61, núm. 502 m</i>
Paredes Severiano		<i>Calle 60, núm. 515</i>
Rosado Pedro G.		<i>Calle 62. núm. 500 k</i>
Salazar Macedonio		<i>Calle 58, núm. 525 f</i>
Seba Pedro		<i>Calle 60. núm. 500 A</i>
Valencia Marcelino		<i>Calle 62, núm. 499 J</i>
Valle P. Francisco		<i>Calle 62. núm. 500 C</i>

De acuerdo con Moreno Bolio (1992), en lo que actualmente es la Plaza Santa Lucía, “en un tiempo, casas antes o después, dio el timbrado de la nota elegante el solicitado salón de belleza y barbería de Carmito Romero” (*Ibid.*; 106) refiriéndose aproximadamente a fines de la segunda década del siglo XX; este dato nos hace revisar la forma en que se denominaron algunas peluquerías, o bien, pensar en la posibilidad de que algunos salones de belleza ofrecieran ambos servicios, tanto para damas como para caballeros, pues esta era la distinción entre unas y otros; no obstante, para nuestra fortuna nos encontramos también información al respecto en el *Directorio*

⁷⁸ Elaborado a partir de la información contenida en el Directorio Domínguez para el año de 1914 y de los principales vecinos de la ciudad de Mérida/ formado por Carlos Domínguez.

particular y comercial de las ciudades y Estados de Yucatán y Campeche de 1919, ya que en dicho texto aparecen listados los Salones de Belleza que había en la época. Una vez realizada una revisión de ellos podemos ver que dicho establecimiento aparecía en esta clasificación, mostrándonos de igual forma como se iba posicionando de manera paulatina, estos otros espacios, para brindar servicios a las mujeres en la Mérida de aquellos años (véase tabla en página subsecuente).

Salones de Belleza en Mérida, 1919.⁷⁹

Propietario	Denominación del Establecimiento	Ubicación
Alpuche López, Juan		Calle 56, núm. 449
Ancona N, Leonor	“Salón Emir”	Calle 63, núm. 546
Bolio Cárdenas, Sritas.	“Nuevo Salón de Rdo. Permanente”	Calle 52, núm. 453 A
Cabrera, Dora**		Calle 59, núm. 501
Cabrera de Muñoz, Joaquina	“Salón Lindes”	Calle 62, núm. 485
Carrillo Eloisa	“Salón París”	Calle 59, núm. 489 B
Cervantes, Isolina	“Salón Rosa”	Calle 60, núm. 542
Chan Ruiz, Manuel	“Salón M. Chan Luis”	Calle 41, núm. 500
Díaz de Buenfil, Gláfrica		Calle 62, bajos Teatro “Colonial”
Díaz, Mana	“Salón Mana Díaz”	Calle 68, núm. 494 A
Erosa Cámara, Ofelia		Calle 33, núm. 502
Escalante, Sansón	“Salón Belleza Femenina”	Calle 63, x 62
Gamboa de Vega, María Cristina		Calle 62, núm. 540
García, Casianita	“Salón Princess”	Calle 60, núm. 471
G. Cantón de Ponce, Elia	“Salón Hollywood”	Calle 39, núm. 498

⁷⁹ Elaborado a partir de la información contenida en el Directorio particular y comercial de las ciudades y Estados de Yucatán y Campeche de 1919.

Gibaja Hermanas	“Salón de Permanentes Hnas. Gibaja”	Calle 61, núm. 498
Guerra de Castellanos María		Calle 61, núm. 475
Guerra Troncoso, Amira.	“Salón Medea”	Calle 58, núm. 487
Ham, Aida	“Salón Modelo”	Calle 62, núm. 589 A
Heredia de Sosa, Teresa	“Salón Wella”	Calle 54. núm. 482
Heredia Medina, Pilar		Calle 59, núm. 504
Hijuelos de Casares, Virginia	“Salón Rubí”	Calle 56, núm. 486
Larrondo Vda. De Sosa Gertrudis	“Salón Científico de Belleza”	Calle 54, núm. 435
Lago de Ricalde, R. H.		Calle 56, núm. 603
Moguel de Andrade, Carolina		Calle 60. núm. 461
Rodríguez de Rejón Tejero e Hijas, Carmen		Calle 62, núm. 387
Romero, José del C.	“Salón de Peluquería y Belleza Romero”	Calle 60, núm. 473
Rosado Fernández, Sritas.		Calle 65, núm. 481
Rosado A., Soledad	“Salón de Belleza Chole Rosado”	Calle 58, núm. 501
Villanueva, Vidaura	“Salón para Ti”	Calle 58. núm. 489

** (nota de Cabrera, Dora)⁸⁰

Finalmente, para el año de 1921 se incrementó el número de maestros en el oficio a 82, los cuales aparecían enlistados entre diversos oficios en el *Directorio de la Ciudad de Mérida 1921* editado por Antonio Piña Glory; cabe señalar que para esta fecha ya no aparecieron las listas que distinguían

⁸⁰ Es importante señalar que para conocer un poco más el contexto en el que se desarrolla el oficio de la peluquería en Mérida, se realizaron entrevistas también en salones de belleza, para complementar historias en común, así como percepciones en torno a la manera de ejercer su oficio. En ese tenor, tuvo lugar una entrevista en el salón que perteneciera a Dora Cabrera, el cual fue adquirido por Manuel Manzanero Alpuche en la década de los sesenta; motivado porque su esposa Edith Vázquez había aprendido y trabajado desde los 14 años en ese salón de belleza. Hasta la fecha siguen abiertas las puertas de este salón, aunque cada vez con menor afluencia de clientela, lo cual ha hecho pensar a Don Manuel en que pronto tendrá el mismo destino que muchos negocios en este año (2014).

a los mejores barberos de la época; esto quizás se debió a que utilizaron otros medios más efectivos para la difusión de su oficio, tales como la prensa meridana.

CONSIDERACIONES ACERCA DEL RETRATO REALIZADO POR PEDRO GUERRA

Es importante hacer una pausa en este momento para retomar algunas consideraciones generales acerca del retrato del que partimos para realizar nuestras indagaciones; pues bien, de acuerdo con lo que habíamos comentado en el capítulo I, Pedro Guerra Jordán falleció en 1917, lo cual quiere decir que si este retrato fue hecho por él, dicho registro fue realizado en alguna de las peluquerías anteriormente mencionadas en el cuadro correspondiente al año 1914; pero la pregunta continúa abierta: ¿por qué Pedro Guerra realizaría un retrato de este tipo? Es importante señalar que en el acervo digital que ofrece la Fototeca Pedro Guerra en su página web, aparecen sólo seis registros de peluquerías; sin embargo, cinco de ellas parecen ser impresiones en placa seca,⁸¹ entre ellas se localiza la peluquería que hemos elegido, siendo ésta la más ostentosa en cuanto a número de empleados y a sus características al interior del establecimiento; así pues, podemos enunciar algunas de las conjeturas que nos harían pensar la razón por la cual figura dicha fotografía en tal acervo.

En primer lugar recordemos que las barberías que aparecen enlistadas en los recuadros de 1903, 1908 y 1914 contaban con el capital social y económico que posibilitaba su permanencia y, de igual forma, su distinción ante sus colegas mediante la presencia que tenían en dichos directorios. Así pues, la fotografía tuvo un papel muy importante para el barbero principal y su establecimiento, tal como lo fue para distintas personas de la clase dominante que encontraron en la fotografía un modo de autorepresentación y, con ello, de autoafirmación de la condición de clase en la que vivían. De

81 Esto hace que exista un elemento extra para sugerir que la fotografía haya sido realizada por Pedro Guerra Jordán y no por su hijo Pedro Guerra Aguilar, ya que este proceso aparece en la práctica de la Fotografía Guerra desde 1886 hasta 1920. Existe otra fotografía que está catalogada como “Peluquería Jockey Club”, sin embargo, de acuerdo con la vista del mobiliario podría suponerse que es posterior a 1930 y, con ello, cabe agregar que es una impresión en nitrato de celulosa, técnica posterior al deceso de Guerra Jordán.

tal suerte que contratar al mejor fotógrafo de la época para realizar dicho retrato resultaría algo completamente razonable si tomamos en cuenta la necesidad que había de distinguirse de sus competidores.

Por otra parte, si este acto (la fotografía de la barbería) no fuese un hecho premeditado por el o los barberos, y en su lugar más bien fuese un registro fortuito realizado por Pedro Guerra Jordán, cabría preguntarse acerca de las motivaciones que podía tener el fotógrafo para esto. Siendo así, sería pertinente no descartar dicha posibilidad, ya que como hemos revisado anteriormente, el trabajo realizado por Guerra en Yucatán, y en particular en Mérida, fue muy vasto; pues abarcó de manera visual un número incomparable de aspectos de la vida cotidiana de los habitantes de la península, revelando a través de sus registros las particularidades de diversos oficios y, asimismo, de momentos ahora históricos. De igual forma podemos pensar que Pedro Guerra también pudo haber sido un cliente y/o un amigo de los barberos que atendían aquella peluquería, y sólo por un simple gusto aquel día entró a la peluquería como en otras tardes que acudía a cortarse el cabello, pero en esta ocasión realizó ese retrato que ahora hemos abordado después de algunas décadas de su creación.

ETNOGRAFÍA E HISTORIAS DE VIDA DE PELUQUEROS EN YUCATÁN

Uno de los episodios más importantes en el desarrollo económico del país fue sin duda la producción y exportación del henequén al mundo a fines del siglo XIX e inicios del XX, actividad que se desarrolló en la península de Yucatán, la cual impactó directamente en la vida de los pobladores que residía en la región; pues gracias a la alta comercialización de la fibra de esta planta, muchos hacendados cosecharon cuantiosas fortunas a costa del sistema de explotación a que fueron sometidos miles de migrantes nacionales y extranjeros, al igual que indígenas mayas⁸² en trabajos forzados en torno

82 Existe una bibliografía muy vasta en estos temas, para lo cual se recomienda abordar Quezada (2001) como un texto inicial, también podemos encontrar información al respecto en la narrativa de periodistas como Benítez (1965) y John Kenneth Turner (1998), quienes describen el proceso que vivieron indígenas mayas y yaquis respectivamente; en este mismo tenor destaca la obra de Taibo II (2013). De igual forma, para conocer un referente acerca de la migración coreana en Yucatán durante el auge del henequén se sugiere Novelo (2009).

al cultivo del *Ki*.⁸³ Sin embargo, en 1916 comenzó a descender la demanda de la fibra, la cual era exportada principalmente a Estados Unidos hasta 1929, año en que tiene lugar la “caída abrupta de los precios” del henequén (Kuntz 2007, 378); así pues, el contexto económico en que se desenvolvía la vida cotidiana de la población de las regiones henequeneras en la península de Yucatán, cambió paulatinamente a partir del desplome del *Ki*, producto que había configurado social, económica y políticamente a la península.⁸⁴

Pero ¿cuál es la relación de esto con el tema de la peluquería? Pues bien, al inicio de este capítulo mencionábamos que una de las fotografías de las cuales parte la presente investigación, de acuerdo con las características descritas, nos sugiere haber sido registrada en el ámbito rural. Ante la falta de información respecto a esta fotografía, decidimos indagar desde el presente entre la memoria de algunos peluqueros en Mérida, los cuales nos hablan del inicio de su oficio desde una edad muy temprana en municipios cercanos a la capital en el marco de la decadencia del henequén. En este contexto, encontramos pertinente conocer este tipo de pormenores a través de la narrativa de los peluqueros Ranulfo Pech Santana y Rodolfo Pech Pat –parientes entre si– nacidos en Huhí, Yucatán; ellos refieren de ese modo el contexto social y económico que determinó la forma y el cambio de vida que emprendieron ante el abandono de los cultivos de henequén, en su municipio natal hacia fines de la tercer década del siglo XX, dando paso con ello a nuevas formas de desarrollar su cotidianidad desde lo rural en un primer momento, hasta su llegada a la capital del estado.

83 Planta de henequén en lengua maya.

84 Cabe mencionar que un factor muy importante que influyó en este proceso de declive fue la expropiación de haciendas comerciales impulsada por Lázaro Cárdenas hacia 1936, en las que se incluyeron las haciendas henequeneras de Yucatán. Se sugiere consultar Hamilton (1998).

- De Huhí a Mérida. Enlazando historias de vida con la historia regional.

Entonces me dijo: “ve a tu tío, es músico, es peluquero, es hortelano, es henequenero”, todo hacía; y entonces, me dio ese ejemplo mi padre y me dijo: “hijo ahí está tu tío, gracias a todo el oficio y lo que sabe, pues nunca le falta trabajo, ni dinero” y así es...⁸⁵

Huhí, que en lengua maya quiere decir “lugar de iguanas”, es el nombre del municipio donde tuvo lugar el nacimiento de los primos hermanos Ranulfo Pech Santana y Rodolfo Pech Pat, ambos nacidos en el año de 1932 en el corazón de la región henequenera, localizada al sur del estado de Yucatán. El primero de ellos fue hijo de don Agustín Pech Arceo y Teodomina Santana, matrimonio que para el año de 1930⁸⁶ ya había procreado a cuatro de los hermanos mayores de Ranulfo (de los ocho que fueron en total); sus nombres: Rodrigo de catorce años de edad, Santiago de diez, Julio de nueve y Juan de ocho años; ellos vivían en la calle 16, en el número 99 del poblado de Huhí, localidad con poco más de 1500 habitantes todos ellos maya-hablantes, entre los que gran parte de la población se dedicaba a la agricultura y/o eran jornaleros en las haciendas henequeneras de la región.

De acuerdo con la memoria de “don” Ranulfo, su padre fue agricultor, músico y peluquero, estos dos últimos oficios los ejercía sólo los días domingo, porque entre semana pasaba la mayor parte del tiempo entre el corte de penca y el “chapeo” o “tumbando monte” (al igual que la gente que acudía a cortarse el pelo); mientras tanto su madre, la señora Teodomina, se dedicaba a las labores del hogar. En aquel poblado, Ranulfo y Rodolfo comenzaron a hablar español, aunque sólo cursaron hasta el cuarto grado de primaria, pues ese era el límite que se podía estudiar la escuela de Huhí:

“En aquella época no es como ahora (sic), muy pocas escuelas hay, el pobre maestro de la escuela nomás él y su esposa daban todo; primero, segundo, tercero, hasta cuarto año llegaban las primarias en aquel

85 Entrevista realizada a Rodolfo Pech Pat en la peluquería Catedral el 26 de febrero de 2014, Mérida, Yucatán; fragmento en que alude a su maestro del oficio, su tío Agustín Pech Arceo.

86 De acuerdo con el censo de población de la época.

entonces; y pues como más nos dedicamos a trabajar, pues poco tiempo hice en la escuela, empecé a leer, sé letras y todo, escribo”.

Así pues, durante gran parte del día, los niños y los jóvenes del pueblo, desde pequeños, acompañaban a sus padres a trabajar en el henequén y en la siembra de la milpa, para poder tener los medios para subsistir, en medio de condiciones económicas precarias que devinieron con el proceso de expropiación de las haciendas y, con ello, el desempleo y el éxodo de la población que no tuvo lugar en las listas del reparto agrario que se dio en la región.

Entre las remembranzas de Ranulfo Pech viene a su mente el papel determinante que tuvo su papá, “don” Agustín, para que él aprendiera el oficio, pues recuerda: “desde niño me estaba inculcando mi papá, que yo aprendiera la peluquería, se me hizo fácil [aprender] (...) porque mi papá estaba sobre mí”.

Por otra parte, Rodolfo Pech Pat recuerda a su tío como una persona entrañable que le enseñó cada detalle del oficio y, con esto, una forma de vida para él y –sin saberlo don Agustín–, para las próximas generaciones de la familia Pech que devendrían durante el siglo XX en la península y más allá;⁸⁷ no obstante, recuerda los consejos de su padre “don” José Sotero Pech, quién pese a que también sabía cortar el pelo, fue el quién le recomendó acercarse a su tío por ser muy bueno en su oficio.

“Mi padre nos aconsejaba: si tienes un oficio, es un oficio aquí o en la gran China, donde quiera que vayas puedes vivir por tu oficio; pero si no sabes nada, tienes que trabajar eventualmente siempre”.

Estas palabras fueron determinantes para que Rodolfo destinara parte de sus tardes y de sus fines de semana en casa de su tío, para aprender cada detalle en torno a la peluquería.

Cuando comencé a aprender, me trajo ese tío que me enseñó, a comprar mis herramientas a una tienda en la 56, se llamaba la “Cuchillería Fin” (sic), es de un alemán; entonces se usaban esas correas para “asentar” el filo, primeramente cuando empecé a aprender, mi tío me dijo: tienes que

87 Dato al que nos referiremos más adelante.

aprender a sacar el filo a tu navaja. Me enseñó cómo se da la primera desgastada en piedra, después dijo: con el cuero vas “asentando” mejor el filo y así.

Tío ¿cómo puedo saber si ya tiene filo? ¿Cuándo ya está bien? Agarró una hebra de cuero y me dijo: córtalo, si lo cortas así, al aire; dice: es que ya tiene filo, si ¿no lo cortó? es que todavía no, y así aprendí.

De tal suerte que a sus 17 años ya había desarrollado la técnica necesaria para ejercer la peluquería los fines de semana en su casa en Huhí y, de igual forma, siendo el hijo primogénito comenzaría a enseñar a sus cuatro hermanos una forma de afrontar la vida de un modo menos complicado, en comparación con la vida en el campo o en la construcción, ambas alternativas muy próximas al contexto social en que se desenvolvían sus vidas para mediados del siglo XX.

Para esta etapa en la vida de Ranulfo y Rodolfo, una vez superada su adolescencia y a pesar de tener los conocimientos necesarios para el ejercicio de la peluquería, ante la necesidad apremiante de obtener mayores ingresos para ayudar económicamente a sus respectivas familias, ambos decidieron viajar a la Ciudad de México,⁸⁸ debido a la oportunidad de empleo que se anunciaba a través del Programa Bracero, el cual tuvo lugar entre 1942 y 1964, mediante el que se empleaba mano de obra mexicana para trabajar de manera temporal en campos de cultivo en Estados Unidos;⁸⁹ aunque es importante señalar que sólo estuvieron entre seis y ocho años en el programa, es decir, partieron a California entre 1956 y 1958 respectivamente. Al término del programa, en 1964 regresaron a la península y poco después se instalaron en Mérida, ambos se dedicaron al mismo oficio y casi en las mismas condiciones, pero con cierta distancia entre ellos.

88 Como dato interesante, Rodolfo Pech nos compartió que, en su paso por la Ciudad de México, recuerda haber observado grandes peluquerías en la Avenida Reforma, hecho que le causaba mucha admiración por lo ostentosas que eran. Asimismo, a diferencia de su primo Ranulfo, él nos compartió haber llevado consigo sus herramientas para el corte de cabello y, de esta manera, mantenía una práctica constante en el oficio aprendido desde Huhí, y con ello obtenía un ingreso extra.

89 Para saber más acerca del programa, una lectura sugerente es Durand (2007).

• La Peluquería en Mérida desde la experiencia de la familia Pech

A su regreso, Rodolfo buscó la manera de emplearse en Mérida, debido a que ya no veía como opción regresar a Huhí, porque sucedió que, estando en Estados Unidos, conoció a un compañero que era meridano, quien una vez en tierras peninsulares lo presentó con el dueño de una peluquería.

Nos encontramos aquí en la Plaza Grande y venimos aquí con el señor y me presentó, pues si quieres hay un sillón ahí desocupado allá atrás... ves si ya te hagan la prueba cómo trabajas, a ver qué capacidad tienes. Pues vine, me puse a pelar unos chamacos que trabajaban de chicharos allá; después de que terminé, me dice: mañana quiero que vengas, vas a trabajar en ese sillón.

Y así comenzó a ejercer su oficio en un local ubicado cerca del que actualmente ocupa su establecimiento en la calle 58, entre 63 y 65. Una vez que tenía un trabajo seguro con un local muy concurrido,⁹⁰ solicitó a su patrón el permiso para que su hermano Ariel Pech Pat (†) viniera a la ciudad a probarse como peluquero, pues reconocía que estaba preparado para poner en práctica, en una peluquería de la capital, lo aprendido durante su adolescencia; y así, de manera paulatina comenzaron a llegar de Huhí los Pech Pat a la Mérida de los sesenta, durante una etapa en que rebosaba el trabajo para los maestros en este oficio y, con ello, una forma de hacer su vida en la capital.

Similar suerte tuvo Ranulfo pues comenta que, después de haber buscado empleo, encontró una peluquería donde le dieron oportunidad de ejercer entre otros cuatro peluqueros, donde las remuneraciones eran muy buenas; no obstante, los horarios también eran muy demandantes en comparación con la actualidad, además afirmaba:

“Comencé yo a trabajar donde está la San Benito era un colegio, ahí estaba la secundaria, en frentito trabajé mucho tiempo allá. Cuando comencé hacer corte de pelo cobraba cinco pesos. Llegaba yo a las 7 de

⁹⁰ Debido a que, para estos años, a media cuadra de la peluquería se localizaba el paradero de los camiones que viajaban a Progreso y, con ello, el arribo de clientes era más fluido que cuando se hizo el cambio de este paradero.

la mañana en la peluquería y me iba yo hasta las 10 de la noche, mucho trabajo, era yo joven, estaba yo en el momento de trabajar”.

De esta forma, ambos familiares se emplearon en peluquerías en las cuales había cierto prestigio y predilección de la gente, al menos esto lo podemos advertir a partir de la demanda que se tenía, aunque Ranulfo nos compartía que sólo recuerda la presencia de otras 15 o 20 peluquerías en la ciudad de Mérida.⁹¹

- **Experiencias de los descendientes Pech Pat y Santana**

Por parte de la familia de Rodolfo Pech Pat, nos hemos referido a uno de sus hermanos (Ariel); no obstante, el resto de ellos desempeñó el oficio en Mérida,⁹² y con esto la segunda generación continuó con la tradición de la familia, empleándose entre peluquerías o bien en estéticas donde tiene un lugar no menos importante el peluquero, en medio de la diversificación de los servicios que ahora ofrecen estos establecimientos en el centro de la ciudad.

“Bueno, si tú supieras, yo fui eslabón de todos mis hermanos y mis sobrinos. Tengo unos sobrinos que están en Estados Unidos ahora y tienen sus peluquerías allá, todos aprendieron, buenos peluqueros. (...) tengo una hermana que es casada y todos sus hijos, hasta las muchachas [trabajan en la peluquería o en las estéticas]”.

91 Hecho que podría referirse principalmente a las peluquerías más reconocidas de la ciudad, como lo mencionaba Rodolfo Pech: “Aquí en la Plaza Grande, debajo del Palacio Municipal había una peluquería «Centro Cubano»; a media cuadra sobre la 60, había otra que se llamaba «Olimpo»; donde está el cine Mérida actualmente, por el Salón Manzanero había otra que se llamaba «Cruceiras»; a la vuelta en la 59, había otra que se llamaba «Peluquería Reforma». Había otra que se llamaba «Capetillo»; más arriba había otra que no recuerdo el nombre, pero más cercana aquí en la Plaza había una peluquería también, allí abajo del palacio, pero ahorita no tengo el nombre (...) hasta ahí se empezó a usar el masaje (...), esos servicios en las peluquerías antiguas sí se hacía, pero ahora ya no saben”.

92 No así sus hijas Julieta y Maricruz, las cuales se formaron como licenciadas en contabilidad y en educación, respectivamente; aunque cabe señalar que son ellas las que ahora están a cargo de la peluquería de su papá.

Posteriormente encontramos, entre la descripción de su familia, que en la actualidad ejercen la peluquería los sobrinos y sobrinas, los cuales ya pertenecen a una tercera generación de peluqueros y estilistas, tomando en cuenta que el principal iniciador del oficio es don Agustín Pech Arceo. Así pues, algunos de ellos se establecieron en Los Ángeles, California, continuando con una forma de hacer su cotidianidad en ciudades cosmopolitas al norte del país.

En la actualidad, encontramos en primera instancia en la peluquería “La Catedral” del señor Rodolfo Pech, ocho peluqueros (as), oficio que ejercen de manera equitativa hombres y mujeres en el local; entre ellos, un nieto de Ranulfo Pech Santana, al cual se refiere él (Ranulfo) cuando comenta que a pesar de que tuvo ocho hijos varones y tres mujeres, sólo:

“Tengo uno que sabe, pero no lo desempeña, él es maestro. Tengo un muchacho que trabaja allá [en la peluquería “La Catedral”] el muchachito que esta malo del pie es mi nieto y tengo tres nietas que son estilistas, cortan pelo. Tengo ¿cómo se llama? Un nieto que trabaja aquí conmigo y otro trabaja allá en el norte de la ciudad, es peluquero; los dos nietos son hijos de mis hijos”.

En el caso de la familia de Ranulfo Pech Santana, podemos saber que el oficio se desarrolló más en la cuarta generación, pues son tres nietos varones peluqueros y tres nietas estilistas; entre los nietos varones, el que trabaja con él Ranulfo lo refiere como un “artista, pues hace arte con la máquina de corte de cabello en la cabeza de sus clientes”. Prueba de ello es un compendio de fotografías del trabajo de su nieto, en el cual se distinguen algunos trazos “sencillos”, dibujados a base de máquina y navaja, tales como: estrellas, líneas en zigzag, círculos, etc.; hasta figuras más complejas como imágenes de dragones, seres propios de la fantasía, un trabajo que, sin duda, resulta una nueva veta en el quehacer de nuevos peluqueros en la ciudad.

Así pues, haber abordado de manera general un oficio como la peluquería desde una historia compartida por una familia proveniente del ámbito rural, nos habla sobre las formas y medios del cómo se hereda el gusto por un oficio y, de igual forma, nos ayuda a entender los aspectos que han

influido en el proceso de transformación que ha sufrido éste, el cual inicialmente se inculcó por tardes y fines de semana en el número 99 de la calle 16 en Huhí, la casa de Agustín Pech desde la tercera década del siglo XX.

PELUQUERÍA EN EL ÁMBITO RURAL. EJERCER EL OFICIO EN IZAMAL

Aunque anteriormente habíamos abordado el trabajo realizado por integrantes de la familia Pech y, con esto, una aproximación a la manera en que se transmitió el oficio de peluquero de generación en generación, y además el cambio que tuvo de contextos sociales (de un espacio rural al urbano); es importante comparar la vida y el marco histórico, social, económico y cultural que posibilitó el ejercicio de la peluquería/barbería en una familia en particular, con una historia de vida ligada a la barbería durante poco más de ochenta años. Para encontrar puntos de encuentro y, asimismo, disyuntivas en las formas de aprendizaje del oficio, del ejercicio profesional y sobre el papel que ha desempeñado el maestro peluquero. Así pues, encontramos pertinente abordar una historia de vida que tiene lugar en Izamal, Yucatán, localidad ubicada a 66.5 kilómetros al este de la ciudad de Mérida.

De acuerdo con las cifras del Censo Económico llevado a cabo por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en el año 2009, se encontraban 23 establecimientos donde su actividad económica principal estaba adscrita a la categoría de “Salones y clínicas de belleza y peluquerías” entre una población de 16,195 habitantes; cabe destacar que entre estos establecimientos se encontraban sólo dos peluquerías, una denominada “Peluquería Couoh” ubicada en el barrio San Marcos, y la otra sólo aparecía como “Peluquería”, con domicilio en la calle 33, número 296 A en el centro de Izamal; una vez que se cotejó la dirección encontramos que la referencia coincidía con la peluquería de Fernando Esquivel Lugo, peluquero y barbero a quien en la actualidad se le puede denominar el último peluquero de la localidad, dado que la anterior peluquería ya no se encuentra en servicio.

La historia de vida del señor Fernando nos ayuda a contextualizar el proceso que ha tenido el oficio de peluquero y barbero desde un ámbito exclusivamente rural y, en torno a esto, una forma de comprender tanto la dimensión diacrónica, como los aspectos sincrónicos por los que atraviesa el maestro en este oficio.

- **Fernando Esquivel, el último figaro en Izamal**

El personaje principal.

Hijo del peluquero Daniel Esquivel y de Isabel Gamboa, la cual “daría luz” a Fernando el día 5 de enero de 1925 en Izamal. Fernando tuvo cinco hermanos, entre ellos tres mujeres (Edith, Obdulia y Andrea), la primera de siete años y las otras dos de menor edad que él, y un varón, Mario, el cual era más grande por dos años.

Una serie de sucesos inesperados en la vida de Fernando lo marcaron desde muy temprana edad, así recuerda con cierta nostalgia el deceso de dos de sus hermanitas, una de cinco años y la otra de seis, la razón: “porque no había adelantos en ese tiempo” pues la medicina para curar enfermedades –ahora– de fácil alivio, en aquellos años (década de los treinta) era impensable conseguir. Así pues, una pérdida más ocurrió dos años después de la muerte de sus hermanas, pues falleció su hermano, a causa de una enfermedad que hasta la fecha desconoce; sólo recuerda que perdió la vista de manera paulatina desde que entró a quinto año de primaria y ya cuando terminó de estudiarla casi no veía. Fernando relacionó la pérdida de la vista de su hermano con el trabajo escolar, ya que recuerda las múltiples noches que pasaba en vela estudiando, y cómo después, cuando terminaba sus tareas, Mario se mojaba la cara para ir a dormir; esta acción fue deteriorando su vista, aseguró Fernando.

Este suceso trajo consigo la deserción escolar de Fernando, pese a que cursaba apenas el cuarto grado de primaria, decidió que no quería correr con la misma suerte que su hermano.

“Nada más estudié cuatro años, cuando vi que le pasó eso a mi hermano agarré y lo dejé, (...) porque cuando murió mi hermano, de allá mi papá agarró el trago, se fue también”

Y esto, relacionado con la muerte de su padre, hizo que Fernando prácticamente se convirtiera en el hombre que llevaría el sustento a su casa, para apoyar a su mamá y a su hermana menor Edith, teniendo él apenas nueve años de edad.

El aprendizaje.

Durante la década de los treinta en Izamal, Daniel Esquivel (padre de Fernando) y un amigo suyo, Cielito Magueles, ejercían su oficio en un local ubicado en la calle 33 esquina con 30 de Izamal, a un costado del convento de San Francisco, en aquel local ofrecían los servicios de barbería y peluquería solamente. Era un espacio muy concurrido, recuerda Fernando, pues acudía diario después de ir a la escuela, para observar a detalle el trabajo que realizaban su papá y el otro peluquero, mientras llegaban muchos clientes a lo largo de la tarde.

Cuando Fernando llegaba a casa, acostumbraba jugar a que él era peluquero, pasatiempo en el que Mario era su cómplice:

Entonces yo practicaba con mi hermano, el pobre ya no veía casi, en ese tiempo estaba un poco más chico; entonces le decía yo: mira siéntate aquí le digo, en un cochecito que había allá, se sentaba y yo con la tijera y un peine empezaba a vacilar “*ta ta ta*” hago de cuenta que lo estoy pelando, después lo peinaba y todo. Ahorita te voy a afeitar le digo, entonces cogía un peine en vez de navaja y empezaba a afeitar, pero nada más era puro “iris” porque no era navaja, pero así estaba yo practicando, tenía yo nueve años.

Existía gusto y admiración por aquel oficio que ejercía su padre y aunque en un principio Daniel Esquivel no estaba de acuerdo con enseñarle a esa edad tan temprana, Cielito Múgueles vio en Fernando un talento muy especial en aquel juego en que ponía en práctica la barbería.

Oye Nando ¿te gusta el oficio?, Si me gusta le digo, ¿y ya afeitas a uno? Si lo afeito; y dijo mi papá: No, no Cielito, no le vayas a dar la navaja al chamaco porque si corta a alguien... No corta a nadie, estoy viendo que ya mero agarra la navaja para afeitar aquella persona; pues sí porque yo practicaba con mi hermano, no era navaja pero era peine, hacia yo que lo afeitaba.

Y cuando me dijo así: ¿lo afeitas a Manuel Bazán? si como no, si lo afeito le digo (...) oye Manuel: “Narices” te va a afeitar, bueno, como estaban tomando ellos...

Después de un intercambio de opiniones entre su padre y Cielito, y una vez de que había accedido el cliente (bajo el influjo de alcohol quizás), permitieron que Fernando comenzara a hacer su primera rasurada de barba a Manuel Bazán, el cual recuerda Fernando como un hombre muy barbudo, al que había que revisarle a detalle su mentón para evitar un mal corte.

“Cuando conseguí terminar de afeitar el cliente, se me quitó el miedo, el temor, todo eso y digo: me voy a dedicar a afeitar los sábados; los días que no hay clase para ayudar a mi jefa”.

De esta forma, Fernando comenzaría a ejercer el oficio de la barbería a tan sólo nueve años de edad, desarrollando una técnica muy particular que le ayudaría a distinguirse como un buen maestro barbero en Izamal. Pero para esto Fernando tuvo que sobrellevar la muerte de su padre, la cual aconteció a pocos meses de que había perecido su hermano; dejó la escuela y decidió emplearse entre semana en la ferretería del señor Reyes, mientras fue adquiriendo más práctica y, asimismo, clientela en su barbería – la cual había iniciado con el sillón y los utensilios de su papá –, donde ejercía por las tardes y los fines de semana.

“Cuando me di cuenta que ya tenía mucha clientela, hablé con los Reyes para decirles que si me pueden dar el chance de una semana o dos, para que yo vea como me va, porque ya me cansé le dije; estoy trabajando aquí y trabajo allá en mi taller, doble trabajo y veo que no da abasto, necesito ver si me dedico sólo al taller para ver si puedo sostener a mi mamá”.

Para fortuna de Fernando, sus patrones “Los Reyes” lo apoyaron en las decisiones que tomó ante los problemas económicos por los que pasaba, y así se entregó los siguientes 80 años al oficio que aún hoy día ejerce, pese a las condiciones políticas y económicas que actualmente están agravando la situación de comercios y talleres en la región.

Economía.

Uno de los aspectos que preocupan a Fernando, como a otros comerciantes y artesanos en Izamal, es lo correspondiente a la situación fiscal de sus negocios y/o establecimientos, pues como nos dice Fernando:

Antiguamente no pagaba uno nada, trabajabas tranquilamente, nadie te perjudicaba; en cambio hoy tienes que pagar lo de Hacienda y ahorita también dijeron así: hay que pagar que lo del IVA, que no sé qué (...) y bueno, le digo a mi sobrino que es contador ¿Cuántos años voy a tener que estar pagando? Y de eso de Hacienda ¿Cuándo dejo de pagar le digo?. Me dice: pues cuando te mueras. No es negocio le digo, tanto tiempo que estoy pagando, en vez que me jubile o deje de pagar; mientras yo esté activo, tengo que seguir pagando le digo.

Si bien es cierto que la clientela ha bajado de unos años a la fecha, reconoce que estos últimos meses se ha mantenido estable su situación económica a causa de que muchos negocios con el mismo giro comercial han cerrado, entre ellos la peluquería Couoh, la cual era su competencia directa en Izamal; no obstante, también han venido a la baja los demás comercios a causa de los altos costos de mantener las puertas abiertas ante cada vez menos gente en la localidad, pues muchos han migrado a la capital o fuera del Estado, afirmaba el Señor Fernando. Hecho que no se comparaba con aquellos años en que abría a las 5 de la mañana y cerraba hasta media noche, porque había gran demanda, sobre todo los fines de semana.

A esta serie de situaciones se agrega que, en lo particular, la gente ha dejado de acudir a la barbería por diversas razones: por un lado podemos advertir que los varones ya hacen su barba desde sus casas con rastrillos o máquinas especiales; por otra parte, pese a que el señor Fernando “les

hacía” el cabello a niños y niñas ya casi no acuden porque prefieren ir a una estética, pues como él lo refiere:

Cuando yo empecé las muchachas de 12 años, 13 años, 14, muchachitas ya grandes y todo les hacía su fleco, sino atrás *polta* así. Había otra moda antiguamente y mayormente en talleres te llevaban a las chamacas para que les corten el pelo, pero ahorita no. hay mucha *chiniza*, ahorita va allá la muchacha para que le corten el pelo, pues hay muchas que aprenden el corte de pelo y por eso ya no vienen las señoras o muchachas.

Con esta breve descripción podemos saber más del papel que desempeñaba el barbero, puesto que también arreglaba a las niñas, hasta la aparición de las estéticas en Izamal, ya que ellas se encargarían de este sector de un tiempo a la fecha; no obstante, en un inicio las muchachas que se cortaban el pelo también acudían con el señor Fernando pues afirma que:

“Hasta hace como 10 años, traían muchachas y todo, para que yo (sic) les hacía el pelo, porque ellas no tenían tijeras para “sersillar” pelo, muchas están con el pelo tupido. Maestro y ¿cómo? No puede quedar bien mi hija, está muy tupido y con el trabajo se peina, con las tijeras de “asercilla”; yo se la traigo; si, y la traían al otro día”.

De manera que el Señor Fernando no sólo enseñó a varios peluqueros en Izamal, como a Franklin, Guilo Burgos, Manuel García y Manuel Lena, entre los más reconocidos, sino también prestaba parte de sus utensilios a las nuevas estilistas en Izamal que aún no contaban con un equipo completo, como ejemplo las tijeras para degrafiar el cabello,⁹³ es decir, para restar el volumen de un corte de cabello.

Actualmente, aún acude a la barbería sólo una parte de aquella generación a la que él podría denominar como núcleo de sus clientes habituales, ya que reconoce que muchos han fallecido; sin embargo, los hijos de aquella generación ahora son los que acuden a la peluquería y, con esto, le proveen de medios para seguir ejerciendo su oficio, desde las 6 de la mañana hasta que logra “sacar para los gastos”; pues sólo entre el pago de sus comidas y el de un “chícharo” que le ayuda a limpiar el establecimiento cada tercer

⁹³ Son tijeras que se distinguen de otras por sus dientes, como si fuese un peine.

día, se desembolsa alrededor de \$1000 pesos por semana. A estos debemos agregar lo que gasta en suministros para la peluquería, además de los gastos que conlleva su propia manutención más allá del establecimiento, lo cual llevaría a contemplar un 50 % extra que se emplea en gas, luz, agua y gastos inesperados como la enfermedad o sustitución de algún utensilio en su peluquería.

SER PELUQUERO EN MÉRIDA

Hasta este momento hemos brindado un marco general acerca de este oficio; por un lado, se ha hecho a partir de brindar un contexto histórico y social de las fotografías de las cuales parte la presente investigación; y por otra parte, partiendo de la imagen inicial, se propone una aproximación a dos personajes que han ejercido el oficio desde el ámbito rural hasta su llegada a la capital del estado y con ello, una revisión general de las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales que configuraron las formas en que organiza su cotidianidad una familia que emigró de Huhí a Mérida.

Pero ahora nos compete indagar acerca de la segunda fotografía; si bien es cierto que ya se abordó un primer acercamiento a las formas en que las peluquerías y las barberías fueron descritas en la prensa del siglo XIX y XX, así como el contexto que llevó a la familia Pech a la capital y, con ello, el ejercicio de este oficio, poco se ha dicho de las características de los peluqueros y de sus espacios de trabajo en la actualidad. A continuación nos disponemos a realizar una revisión acerca del contexto que enmarca la vida de los peluqueros en relación directa con imágenes e historias de vida de los *figaros* meridianos retratados en el transcurso del siglo XX.

• Lo connotativo en la fotografía de Pedro Guerra

Es necesario profundizar en diversos aspectos que nos ofrece la imagen 2 para poder comprender el proceso que ha tenido el oficio de la peluquería en Mérida; para dicha tarea es necesario poner sobre la mesa las historias

que existen detrás de la imagen, a partir de cuestionarnos la razón de ser de los personajes que se encuentran en dicha representación gráfica, así como el mobiliario y los utensilios que existen dentro de la peluquería que ha sido retratada por Pedro Guerra Jordán en un primer momento, en comparación con los retratos e historias de los actuales peluqueros.

Comenzaremos por indagar acerca del papel que desempeñaban los personajes de la fotografía 2, es decir, ¿cuántos de los que aparecen en el retrato son peluqueros y/o barberos?, ¿podemos sugerir que entre ellos se encuentra el dueño? Y de ser afirmativa la respuesta, ¿quién es el dueño? y ¿cuáles son los parámetros que utilizamos para insinuar tal afirmación?; por otra parte, es preciso reflexionar acerca de ¿quiénes son los demás personajes? O bien, ¿qué papel desempeñaban en la peluquería? O acaso ¿sólo hay peluqueros y clientes en el retrato?

Para dar respuesta a las anteriores interrogantes es necesario retomar lo que habíamos planteado al inicio de la presente investigación acerca de la importancia de los archivos familiares, debido a que es precisamente en ellos donde podemos obtener información que nos ayudará a comprender los modos de representación propios de determinada época o grupo social. Por consiguiente, analizaremos un par de retratos que fueron obtenidos durante el proceso de campo (imágenes 3 y 4), pertenecientes a Felipe Sansores, peluquero de 88 años nacido en el municipio de Motul, el cual en la actualidad ejerce su oficio como empleado en la “Peluquería Vaqueros” de la ciudad de Mérida.

- **El oficio y la jerarquía en el álbum personal**

En la presente imagen podemos ver tres personajes, de los cuales uno se encuentra sentado en el sillón del barbero, mientras dos peluqueros se encuentran “haciéndole” el cabello. En primera instancia observamos que existe algo que no concuerda con lo que generalmente pasa dentro de una peluquería, es decir, la presencia de dos peluqueros atendiendo a un solo cliente, es un hecho que no ocurre en la cotidianidad de un maestro barbero; por otra parte podemos distinguir en la expresión del personaje

que se encuentra de lado izquierdo de un supuesto cliente, un rostro que rebosa de alegría, sentimiento que apenas puede contener, algo totalmente contrastante con la expresión de quien parece suponerse que es un cliente, pero cuya verdadera condición se explicará más adelante. ¿Cuál es la razón de dichas expresiones? Pues bien, el señor Felipe Sansores nos hizo saber que esta fotografía había sido tomada en su peluquería París, ubicada en el centro de la ciudad de Veracruz en la década de los cincuenta, durante una breve estancia que pasó en aquellos lugares.



21. Felipe Sansores, chícharo y ayudante.

La fotografía fue un montaje, pues en ella aparece el maestro peluquero sentado en el sillón donde usualmente se sientan los clientes mientras se les atiende, a su lado están sus dos empleados, por un lado un peluquero y por el otro un “chícharo”, siendo este último el personaje que no contenía su risa por fingir aquel retrato como si ya fuese peluquero. Ciertamente, es importante destacar la potencialidad que existe en torno al **rescate y elaboración de la biografía de fotos familiares**, tomando en cuenta que aún podemos confrontar la información que nos proporciona la imagen aunada con la que el retratado y/o autor de la fotografía nos brinda, hecho que no sucede cuando partimos de registros donde desconocemos quiénes son los

personajes que aparecen en la fotografía, es decir, nos hace preguntarnos ¿quién la hace?, ¿para quién?, o bien, ¿quiénes salen en ella? y ¿para qué?, cuestiones sobre las cuales sólo podemos imaginar e interpretar desde una mirada distante del momento de producción de la imagen.

Por otra parte, una vez que el barbero Felipe regresó a Mérida, trabajó en la peluquería La Balsa, establecimiento que para el año de 1962 se distinguía por ser la primera peluquería con aire acondicionado en la ciudad, la cual estaba a cargo del señor Fernando Castro (†). En la imagen 4 podemos ver una escena muy parecida a la anterior en cuanto al contenido, pues en ella se encuentran el encargado del establecimiento referido, el señor Fernando Castro sentado en el sillón del barbero, a sus costados están los dos peluqueros empleados, por un lado Ricardo Alcocer y por el otro, Felipe Sansores.



22. Peluquería La Balsa, 1964.

Si comparamos la información que obtuvimos de estos dos registros provenientes del álbum del señor Felipe con la imagen realizada por Pedro Guerra Jordán (imagen 2), podemos sugerir que uno de los tres personajes que aparecen sentados en los sillones de barbero puede ser el dueño de la peluquería, pues las características de la composición de la fotografía, es decir, el personaje al que nos referimos se encuentra exactamente al centro de la imagen en los tres registros, y con ello refiere una posición más importante que el resto de los elementos que componen el retrato. De igual forma, para el caso de la imagen 2 su indumentaria es más parecida a la de los peluqueros que a la del cliente que se encuentra cubierto con su capa al lado derecho; estos elementos nos ayudan a darle una nueva lectura a la imagen realizada en las primeras décadas del siglo XX.

- **El *chícharo* en la peluquería**

Una vez que hemos enfocado nuestra mirada en los personajes que componen la imagen 2, encontramos que otro de los personajes que aparece a un lado del que hemos señalado como dueño de la peluquería es menor de edad, o al menos es menor que los demás peluqueros y clientes que se encuentran en el retrato. ¿Qué papel desempeñaba este joven en aquel establecimiento?

Dentro de las distintas historias de vida que fueron recopiladas durante el proceso de campo de la presente investigación, los maestros puntualizaban haber sido instruidos en las peluquerías y barberías de aquellos años, refiriéndose a los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta principalmente, ya fuesen hijos o sobrinos de peluqueros que les “dieron la mano para ser barberos”, como mencionaba Ariel Guido.⁹⁴

⁹⁴ Entrevista al encargado de la peluquería Hollywood ubicada en la calle 64, realizada en Mérida, Yucatán el 20 de febrero de 2014.



23. Detalle del *chícharo* en la peluquería retratada por PG

“Desde aquel entonces no había escuela de barbería, nos dedicamos a aprender nos decían la palabra *chícharo*, así éramos, chichareros; ayudábamos a la limpieza de la peluquería y todo para no pagar el ingreso a la peluquería”.

De esta manera, muchos de los ahora maestros en el oficio iniciaron en la peluquería boleando zapatos, sacudiendo a la gente y barriendo el cabello, tareas que probablemente desempeñaba aquel personaje tímido de la fotografía realizada por Guerra Jordán, pues era una oportunidad para conocer el oficio a fondo, sólo a través de la observación en un primer momento, y posteriormente, con la práctica como fue el caso de muchos barberos, entre ellos Fernando Esquivel, de Izamal, que a sus nueve años ya dominaba la rasurada.

¿Cuánto tiempo tenía que pasar para que un chícharo cambiara de estatus? Pues bien, todo dependía de las habilidades que desarrollara el ayudante, pues algunos de los peluqueros entrevistados refieren a que fue un lapsó que duró aproximadamente dos meses,⁹⁵ aunque en otros casos fue un proceso más largo:

“Un promedio a dos años, dos años la carrerita. Para todo debes de tener carácter para ser barbero, carácter porque hay gente que inició y no

⁹⁵ Así fue el caso de Benito Souza, pues afirma que tuvo que aprender a la fuerza, porque su padre así lo educó. Entrevista realizada en Mérida, Yucatán el 27 de febrero de 2014.

continuó; porque no es fácil aguantar, esperar al cliente un mes y medio, dos meses, tres y hay clientes que vienen hasta seis meses”.

En el párrafo anterior encontramos, en las reflexiones de Ariel Guido, un punto que cabe destacar, pues una cosa es dominar el oficio y otra (que no se logra muchas veces), es la preferencia de los clientes; esto también aplica en todo oficio y/o negocio que ofrezca algún tipo de servicio. Por ello, cabe añadir que el barbero Ariel refería que:

“Esto se inicia de soltero porque no tienes obligaciones, para cuando ya tengas la edad de que quieras hacer una familia, pues ya tienes con qué”.

En este sentido, empezar a relacionarse desde una edad temprana con el oficio era una necesidad apremiante, tomando en cuenta los avatares por los que tenían que pasar los aprendices antes de consolidar su técnica y, con ella, la predilección de sus clientes.

• Otros elementos que componen la imagen

Al revisar los detalles de la imagen 2 podemos ver una serie de botellas que anteriormente fueron descritas en el primer apartado; no obstante, no habíamos vertido alguna conjetura respecto al contenido de ellas. Pues bien, de acuerdo con ese diálogo que hemos sugerido desde un inicio entre el pasado (la fotografía) y el presente (historia de vida y etnografía), encontramos en la charla con el barbero Asterio Villanueva, mejor conocido como Don Tello, la siguiente información:

“Yo hago mis lociones, todo eso yo los hago y he enseñado a mis hijos; también yo hago mi mascarilla, la mascarilla que yo hago es de barro, pero me traen la roca y yo la voy raspando, hasta que yo la vuelva polvo y esto lo hago con agua caliente. Antes que con mascarillas que venden allá que te la arrancan, te la quitan, la mía no, tienes que quitarla con un baño calentito”.

Con esta descripción podemos conjeturar cuál haya sido el contenido de las botellas que se localizan en la parte superior de la imagen, son lociones

y/o líquidos para el cuidado del cabello, o bien, para después de una afeitada; y y estos productos podían haber sido importados a la península o quizás elaboradas por los peluqueros de este establecimiento.



24. Detalle del retrato realizado por PG.

Por otra parte, uno de los elementos que aparecen en la imagen 2, son los percheros, mueble que ha entrado en desuso en algunas peluquerías en Mérida; para el caso de la peluquería del señor Fernando Esquivel en Izamal, forma parte del mobiliario más antiguo con el que cuenta dicho establecimiento. Él mismo refiere que este perchero, al igual que la silla donde aprendió a rasurar, está por cumplir cien años, ya que ambos fueron adquiridos por su padre Daniel Esquivel.

Otro elemento muy importante que podemos apreciar en la imagen correspondiente al señor Fernando Esquivel es su sillón de barbero, el cual está en poder de su familia desde poco antes que naciera Fernando, pues afirma que su papá tenía algunos años con él cuando trabajaba con el señor Cielito en el local que estaba a un costado del atrio de la iglesia de Izamal.



25. Detalle del personaje retratado por PG



26. Fernando Esquivel en Izamal, Yucatán

- Los sillones de barbero “Koken”

Los sillones que aparecen en la imagen 2 fueron patentados por Ernest Koken en Estados Unidos, quien para el año de 1900 había reinventado el sillón de barbero a partir de crear “una silla hidráulica que funcionaba sin necesidad de tener que hacer girar el sillón, simplemente usando un «*joystick* de palanca lateral» que más tarde patentó y que permitía a un barbero controlar las funciones mecánicas del sillón”.⁹⁶ Este invento llegó a Mérida posiblemente unos años después de su comercialización en Estados Unidos; sin embargo, en la actualidad son pocos los peluqueros que cuentan con algunos de ellos, y una de las razones de esto, más allá de que hubiesen desaparecido a causa de su deterioro inminente a causa de un uso excesivo, fue lo que nos platicó Ranulfo Pech Santana:

 Tenía un sillón antiquísimo, cuando compré yo mi sillón de madera me costó 200 pesos, marca *Koken*. Y cuando pasó mucho tiempo que lo estaba yo usando, viene uno que compraba antigüedades y me dice: maestro ¿me lo vende? No, no le digo, si se lo vendo con que voy a trabajar le digo. Vamos a hacer una cosa, le doy uno mejor que éste y lo cambiamos y cuando oí que marca era, pues pensé, voy a prosperar mi mueble; sale le digo, mañana le traigo su sillón y mañana me llevo el suyo.

Al parecer fue una historia que compartieron distintos peluqueros en la década de los ochenta en Mérida, pues ese personaje que se aproximaba a las peluquerías en una combi apareció en distintas narraciones; detalles más precisos señalan el hecho de que su vehículo traía placas de Jalisco. No obstante, cabe preguntarse acerca de la forma en que los peluqueros adquirieron los sillones *Koken* para su establecimiento. En este orden de ideas, Ranulfo Pech informó que el suyo:

 “Tiene como 50 años, (era) de los peluqueros que se morían, entonces los familiares de los antiguos me vinieron a proponer que si quería yo un sillón de fulano de tal; ¿y en cuánto me lo va a dar? Creo que me costó 200 pesos cuando compré mi primer sillón. Sí, si se le compro le digo, tenía yo una sillita de madera y mejoré con ese”.

96 “Sillones de barbero. Su historia”. *En La vida de un barbero*. http://lanuevabarberiamge.blogspot.mx/2014_01_01_archive.html (consultado el 2 de julio de 2014)



27. Detalle del sillón Koken
en la fotografía de PG

Por su parte, Asterio Villanueva mencionaba que cuando inició su peluquería llegó a tener hasta cuatro sillones *Koken*, pero a medida que fueron creciendo sus hijos les dio un sillón a cada uno, para que ejercieran el oficio con mayor facilidad, en comparación con una silla común que no se podía reclinar para “hacer la barba”.

“Éste lo compré en una hacienda en Tixkokob, estaba botado, me lo saqué allá y otro en Motul; y así iba yo comprando, me gustaba tenerlos y ahora éste me costó quinientos pesos”.

Como podemos advertir en el detalle del sillón *Koken* (imagen inferior), contiene una placa que hace alusión a la fecha en que fue patentado este mobiliario, lo cual nos habla de que para el 30 de octubre de 2014, esta marca estaría cumpliendo 114 años de su irrupción en las barberías en Estados Unidos y poco después en Mérida.



28. Sillón Koken de *Don Tello*



29. Placa del sillón Koken

- El pie de foto y los sillones de barbería en 1939

Además de la información que nos han aportado los maestros peluqueros acerca de este tipo de sillones, en los pies de fotos encontramos información muy importante para comprender experiencias regionales referentes a los procesos de adquisición de sillones de barbero; pues así lo confirma una fotografía registrada en *Valladolid, imágenes del ayer*, que refieren lo siguiente:

Foto 19. Elia María Osorio y Porfirio Tun Canché, ca. 1939. El señor Tun Canché construyó el **primer sillón para peluqueros** en Valladolid.

Si bien es cierto que no aparece en la fotografía muestra alguna del trabajo que realizaba el señor Tun Canché, podemos dar cuenta de la importancia de la labor y del rol que desempeñaba en Valladolid para fines de la década de los treinta, gracias a la referencia que se marca al pie de la foto; la cual constituye una forma de identificar socialmente al retratado, más allá de la representación visual. En este sentido, por **oposición semiótica**, entendida como aquella donde, a pesar de la ausencia de elementos en una fotografía, se tiene conciencia de una relación intrínseca entre lo que aparece y lo que ha quedado fuera de cuadro (Thompson 1993); así podemos conocer el contexto social y el papel que tenía el señor Porfirio Tun Canché en la sociedad vallisoletana.⁹⁷

Con la información anterior, podemos comprender el ambiente social en que se desenvolvía el oficio de barbero en Valladolid, y con ello, imaginar las múltiples destrezas que desarrollarían algunos oficios como la carpintería y la herrería, ambos relacionados con la reparación y en su defecto compostura de sillones y demás mobiliario utilizado en las barberías, cuando dichos productos quedaban distantes tanto económicamente y/o geográficamente de las posibilidades de adquisición para habilitar los establecimientos de los barberos.

⁹⁷ También podemos corroborar que el señor Tun Canché era un persona con un ingenio sobresaliente pues había realizado también algunos juguetes para su hijo, como el caso de un “avioncito de latón ideado y confeccionado por su padre”. Pie de foto en Escalante y Ruiz (2012, 36).

SITUACIÓN ACTUAL DE LA PELUQUERÍA EN YUCATÁN

En el Censo Económico realizado en el año 2009 por el INEGI, encontramos que en la ciudad de Mérida, había 1523 unidades económicas que estaban adscritas a la categoría de “Salones y clínicas de belleza y peluquerías”; en este caso –a diferencia de lo que revisamos para Izamal– resulta muy complicado saber el número exacto de peluquerías y/o barberías que operaban en la ciudad hace cinco años, pues la diversificación de servicios dentro de esta categoría se ha incrementado, incluyendo en la actualidad los servicios de *spa*, masajes, aplicación de uñas, aromaterapia, servicio de manicure y, de igual forma, algunos comercios de productos para estéticas, siendo estos últimos establecimientos que arbitrariamente se encuentran en dicha categoría, pues su lugar podría relacionarse más con el “Comercio al por mayor de artículos de perfumería, cosméticos y joyería”.

De acuerdo con el Censo Económico 2009, de las 1523 unidades económicas que aparecían registradas sólo 85 establecimientos hacían alusión directa al servicio de peluquería, de los cuales un 40% se encontraban en el centro de la ciudad; sin embargo esta información resulta ambigua si se quisiera conocer el número de maestros en el oficio de la barbería y de la peluquería que ejercían en Mérida, pues en la actualidad algunos maestros barberos y peluqueros son empleados en estéticas que cuentan con más de dos sillones, donde ofrecen el servicio de “Estética y Peluquería”; o bien, otros peluqueros que heredaron el gusto por el corte de cabello a sus hijos e hijas y nietos, ahora utilizan las peluquerías los más jóvenes para poner en práctica lo aprendido en las escuelas denominadas “Alta Peluquería” o, de igual forma, en las academias de belleza. Es por ello que el número de establecimientos que refieren como peluquería no representa un dato conciso respecto al servicio que brindan más allá de la categoría con que se les denomina.

Por otra parte debemos de considerar que algunos de los maestros barberos que no eran propietarios de los locales donde ejercían, han decidido cerrar ante la situación insostenible que se ha venido agudizando de manera paulatina en los últimos años, pues por un lado se enfrentan a los altos

costos de la renta de un local en el centro de la ciudad que llega a ser de los 7 a los 12 mil pesos, y por el otro, a las responsabilidades en cuanto a normatividad fiscal del trabajo y ejercicio de su oficio, lo cual hace más rentable emplearse en alguna estética que mantener su local particular.

En este orden de ideas, encontramos que sólo los peluqueros más “acientados”, y/o con un local propio, han podido sobrellevar esta situación, aunque cabe señalar que muchos de ellos no tienen certeza de cuánto tiempo podrán mantener las cortinas de sus negocios abiertas, ante la cada vez mayor oferta de los jóvenes que egresan de las escuelas de belleza y alta peluquería. Ante esto, la mayoría de los peluqueros entrevistados aludían a ellas como una competencia desleal, debido a que en la actualidad son más de 300 los jóvenes que cada año terminan sus carreras técnicas en aquellas escuelas, con una mediana preparación; y ante la falta de trabajo a la que se enfrentan –como muchos de los profesionales en la actualidad–, han tenido que abaratar su trabajo, pues la oferta se incrementó y no así la demanda, ocasionando con esto una depreciación de lo que implica ser barbero, peluquero o bien, ahora estilista en Mérida.

• Nuevas generaciones de peluqueros en Mérida

Pese al panorama que anteriormente mencionábamos, y de igual forma, aunque ya habíamos abordado algunos casos de peluqueros que en la actualidad sobrepasan los 70 años y han formado a sus hijos y nietos; existen generaciones de peluqueros que conocieron y fueron parte de la “bella época” de la peluquería en Mérida (ubicada entre los años sesenta para muchos de ellos), cuyo primer acercamiento al oficio fue como chicharos, tal es caso del peluquero Francisco Novelo:

“Yo aprendí en una peluquería que estaba en el centro [Peluquería México], porque de chico trabajaba, boleaba zapatos, sacudía a la gente y me enseñaron a cortar cabello; pero yo estuve estudiando para mecánica después de la secundaria, pero no me gustó, lo dejé y empecé a estudiar peluquería en una academia, estuve un año allá, terminé y puse mi salón de belleza”.

Este es un testimonio que nos hace ver otra de las directrices que emanan de un primer acercamiento a la peluquería, pues al no ver una opción profesional acorde a la vocación de aquel joven que había tenido una experiencia previa en la “Peluquería México” del señor Ceferino Cahuich Tucuch y de José Villalobos Cervantes, mejor conocido como “don Pepe”,⁹⁸ tuvieron que acabar de formarse en la academia Mérida, escuela de “alta peluquería” que estaba ubicada por el rumbo del Seguro Social.

Pocos peluqueros de esa generación compartieron el mismo derrotero, pues algunos otros comenzaron a ejercer el oficio después de ser chicharos, tal como fue el caso de Benito Souza, desde sus 12 años le pidió a su papá que fuera llevado a una peluquería y así sucedió, su papá lo llevó con Felipe Aldana, el cual ejercía su oficio en la calle 60 con 67; con el tiempo y gracias a esa complicidad con el alcohol que se advierte en el ambiente de la peluquería a la que fue entregado Benito, comenzó a cortar el pelo apenas tres meses después de haber sido chicharo.

“Esto fue posible porque si pelaba yo mal a los clientes, ellos ya borrachos lo hacían peor, y digo que eso me ayudó porque no hubiera yo aguantado cinco años aprendiendo”.⁹⁹

La experiencia de Benito Souza confirma lo que se había mencionado respecto al tiempo de formación del peluquero en Mérida; de igual forma, comparte con Fernando Esquivel, de Izamal, las circunstancias bajo las cuales iniciaron su práctica dentro de las barberías, pese a más de cuatro décadas de distancia entre una generación y otra.

98 Después de 52 años de servicio de la peluquería México, el señor José Villalobos y Ceferino Cahuich cerraron las puertas del establecimiento durante las primeras semanas de 2014; circulan distintas versiones acerca del cierre, algunas de ellas hacían referencia a los nuevos cobros de Hacienda, otros comentaban que la causa estaba en función del alto pago de rentas; no obstante, al preguntarle a Doris Ramírez, peluquera empleada de la peluquería México, la cual trabaja aún para “don Pepe” pero en un nuevo domicilio, ubicado en la calle 73 entre 58 y 60, ella nos comentó que la razón del cambio de domicilio fue porque ya existía un previo convenio con el anterior dueño que le rentaba el local a la peluquería México, el cual les había dado de plazo un año para desocupar. Una vez cumplido el plazo, “don Pepe” decidió finalmente cerrar aquel local que había estado funcionando desde hace medio siglo.

99 “Sólo echando a perder se aprende el oficio de peluquero”. Diario *Por Esto!* 22 junio de 2014. Mérida, Yucatán.

Por otra parte, existe otra generación de peluqueros que en un inicio fueron ajenos al oficio, como fue el caso del peluquero Felipe González, empleado de la estética unisex “Bonsoir”, quien después de haber trabajado durante más de una década para la embotelladora Coca Cola, al ser liquidado por recorte de personal de la empresa decidió ejercer el oficio que había adquirido meses antes de su separación con el anterior trabajo, ya que recuerda que su primer acercamiento con la peluquería se dio de manera fortuita:

Cuando cruce un domingo y un paisano de Temax (sic), vi que estaba parado en la puerta y le pregunté: ¡hola! ¿Qué haces acá? pues aquí estoy chambeando, me dijo. El cortaba cabello. Me quedé a ver cómo trabajaba él ese domingo, y me puse a pensar de que pues no le daba el sol, no le daba la lluvia y pues el trabajo venía sólo. Y digo: bueno pues es un buen empleo, buen trabajo y de allá, le dije a él que si podía venir a aprender; y me dijo él, claro que sí, yo te puedo enseñar todo lo que yo sé.

El caso de Felipe González es una de las historias que ejemplifica un sector de maestros peluqueros que han encontrado, a una edad ya adulta, no sólo un oficio detrás del sillón de barbero sino una forma de vida y, con esto, el sustento de sus familias.

Es pertinente enunciar que en la memoria de los maestros en el oficio existen nombres e imágenes de aquellas grandes peluquerías donde se formaron generaciones de barberos, tal fue el caso de la peluquería Lizcano, la cual era atendida por Francisco Lizcano y se distinguía por ser “demasiado lujosa y perfumada, con sus grandes sillas y espejos por todos lados. Más bien era para los acomodados, los ricos, los actores de cabaret y los turistas”;¹⁰⁰ peluquería “La plaza”, peluquería “Panamericana”, peluquería “Cruceida”, peluquería “Éxito”; en este mismo grupo tuvieron lugar los recuerdos de aquellas peluquerías que no tenían un nombre, como la del señor Higinio, que fue donde aprendió el señor Asterio Villanueva “don Tello” y la peluquería de Manuel Capetillo alias “El Diablo”, este último un personaje muy importante en el ramo para la década de los sesenta, pues fue un lugar del que el cien por ciento de los entrevistados refirió como de los más

100 “Algo del Poeta del Crucero” publicado en Diario *Por Esto!* el 14 de mayo de 2014.

grandes peluqueros en Mérida; sin embargo, muchos de esos figuras ya no tuvieron descendencia, o al menos, ya los hijos no se vieron interesados en continuar con el oficio que habían ejercido sus padres, lo cual derivó en el cierre de peluquerías que en su momento fueron consideradas como las más importantes de la ciudad.

Finalmente, es importante destacar que entre la sociedad meridana aún podemos dar cuenta de que este oficio se mantiene y renueva por medio de las experiencias de los descendientes de aquellas generaciones de barberos, forjados en la época dorada de este oficio en Mérida, la cual tuvo lugar desde la década de los treinta y cuarenta hasta mediados del siglo XX; así pues, hoy día siguen abiertas las puertas de la “Peluquería Catedral” de Rodolfo Pech, “Peluquerías Souza” de don Benito, “Peluquería Espínola” la cual maneja Bruno Noel Espínola; “Salón México”, la “Peluquería don Tello” donde aún se ofrece el servicio de mascarillas y toallas calientes; así como de la “Peluquería La Unión” de Ranulfo Pech y su nieto. Estas peluquerías en conjunto, constituyen un ejemplo de la continuidad y presencia del oficio de peluquero y barbero que por más de cincuenta años mantiene abiertas sus puertas al servicio de la Mérida de ayer y de hoy.

CAPÍTULO IV

LOS ALPARGATEROS Y TALABARTEROS. MEMORIA COMPARTIDA DE DOS OFICIOS ARTESANALES

“Le llaman talabartero al que domina el oficio y sabe hacer cualquier cosa de piel, como monturas, bultos, fundas, alpargatas, huaraches, lo que sea”.¹⁰¹

Entre el sonido de un martillo, una máquina de coser y el aroma de la piel curtida, se incita al curioso y/o turista a adentrarse en un local de aproximadamente seis metros por cuatro, ubicado en una de las calles de la “Sultana de Oriente”, así reconocida por los meridianos al referirse a Valladolid. Al interior podemos dar cuenta de que en aquel lugar se elabora uno de los artículos que son parte de la indumentaria tradicional y caracterizan –al menos de manera estereotipada– al mestizo yucatanense: la alpargata.

Mientras que Adalberto Silva, mejor conocido por los vallisoletanos como el experimentado talabartero “don Beto”, realiza trazos sobre la piel de res apoyado en una mesa de madera muy bien reforzada a juzgar por el nulo movimiento pese al trabajo y los años en que se ha forjado sobre la misma; con moldes de cartulina un poco deteriorados –seguramente por el uso continuo que tienen– y de igual forma, con un lapicero de tinta negra, “don Beto” marca una a una las plantillas de ese calzado tan peculiar en la península; su ayudante, un hombre de aproximadamente 50 años de edad,

101 Testimonio citado en Zaldívar (1998, 95)

utiliza una parte de aquella mesa y comienza a realizar los cortes bien delimitados por su maestro, con un *cutter* nada comercial, pues está hecho con base en una cuchilla muy bien afilada y su mango de apoyo resulta ser un conglomerado de cinta aislante.

De este modo tiene lugar el inicio de una pieza artesanal, a la que “don Beto” le asigna tal denominación con cierto orgullo, pues en cada pieza se vierte “lo bien aprendido” y, por tanto, la experiencia, y con ella el dominio del “hacer bien las cosas” que han sido el sustento de tres generaciones en la familia Silva; el proceso continúa a espaldas de los primeros personajes –al menos en el retrato, pues el maestro “don Beto” supervisa cada pieza que entrega–. En un espacio de no más de un metro cuadrado, un ayudante adicional en el pequeño taller lleva a cabo otra parte del proceso en la elaboración de la alpargata; sobre una mesa de sesenta centímetros de ancho por un metro de largo se apoya una máquina, utilizada por el segundo ayudante para realizar los cortes y perforaciones en la piel de cabra, los cuales servirán como forro de las alpargatas capelladas, es decir aquellas que sólo se componen de dos cortes de piel, una que cubre el talón y otra como soporte del empeine del pie. El ayudante, de apenas unos 25 años de edad, realiza de manera paciente el corte y perforación de cada pieza, procurando ser eficiente pues en el transcurso del día esta actividad representa sólo una de las tareas que tendrá que realizar, para posteriormente pasar a colocar las hebillas, los remaches y los ojillos.

En las paredes de aquel taller podemos advertir un perchero improvisado de madera y asegurado con clavos, donde lejos de cumplir su función tradicional en que se colocan los sombreros y/o alguna camisa de los trabajadores, esta vez sirven para sujetar una serie de sobres amarillos, en los que se vierten distintas partes sobrantes de la producción –tales como plantillas, cordeles, hebillas– o bien, para almacenar notas, pedidos y facturas. Atrae nuestra atención uno de los letreros ubicado bajo estos sobres, donde se lee: “favor de limpiar la máquina”, el cual advierte de la necesidad de mantener los instrumentos de trabajo lejos del polvo y/o de residuos de piel, pues la depreciación de los mismos se traduce en dinero que tendrá que desembolsar “don Beto”; si bien la devaluación de las herramientas de trabajo es un factor inevitable, no así lo es si se presenta por descuido, así

que resultó más económico para el maestro talabartero invertir en una hoja impresa, estas advertencias a sus empleados que pagar reparaciones y/o la sustitución de la maquinaria que, como puede apreciarse a simple vista, ha sido utilizada por varias generaciones.¹⁰²

En este contexto continúan laborando hoy día los talleres donde existe una producción artesanal, referida así “por el conocimiento que de todo el oficio tiene el dueño del taller, porque siempre interviene con su propio trabajo y donde la herramienta facilita los procesos pero no sustituye a la mano” (Novelo 2008, 118); es por ello que proponemos esta sección dedicada al trabajo que realizan los talabarteros y alpargateros en la actualidad, iniciando con una revisión histórica de dicha actividad para comprender el ámbito social en el que tiene lugar la irrupción de este gremio en la península.

LA TALABARTERÍA EN MÉXICO

La talabartería representa uno de los oficios con más arraigo en nuestro país, pues podemos dar cuenta de su existencia entre grupos mesoamericanos, entre los cuales el trabajo sobre piel cubría necesidades culturales de la población, como calzar, vestir y protegerse, o bien para la manufactura de objetos suntuarios. Encontrar el origen de este oficio en lo particular resulta una tarea compleja, pues a pesar de que diferentes fuentes históricas apuntan la llegada de algunos oficios junto con los colonizadores, podemos referir que la práctica del curtido de piel (labor ligada a la talabartería) se llevaba a cabo en la región desde la etapa precolombina, pues así lo sugieren Mauricio y Benjamín Maldonado (2004, 32 - 33):

En el proceso de descubrimiento del curtido es posible diferenciar dos etapas no necesariamente cronológicas: una en la que el hombre se encontró con los materiales curtientes, y otra en la que aprendió a utilizar sólo una capa de la piel, es decir, que descubrió la forma de transformar la piel en cuero y con ello diversificar y potenciar sus usos.

102 Descripción basada en las fotografías de la talabartería de Alberto Silva en Valladolid, las cuales se encuentran en la fototeca Memoria Visual de Yucatán.

Por otra parte, Rubín de la Borbolla (1974, 69) hace una referencia específica acerca de la diversificación en torno al trabajo y la transformación de la piel, pues menciona que entre los “aztecas existían por lo menos tres especializaciones: los *tlayamanilique* o curtidores, los *cuetlaxvavanque* o talabarteros y los *cacoque* o zapateros”; con esto, podemos advertir que, ante una necesidad socialmente compartida, la diversificación del trabajo en torno a la piel como materia prima daba como resultado tres oficios sobre los que se apoyaba la población del centro de México desde años previos al arribo de los españoles.

Posteriormente, para la etapa colonial podemos dar cuenta de la forma en que se distribuyó el trabajo –y con ello, el espacio– en el centro de la Nueva España, ya sea por medio de las crónicas, o bien, a través de los códices donde se refieren características de las labores que realizaban alfareros, herreros, carpinteros, canteros, hiladores, sastres, pintores, entre otros;¹⁰³ no obstante, la información específica de talabarteros la encontramos para fines del siglo XVI, donde se señala que la talabartería –como otros oficios–, se encontraba restringida a un sector de la sociedad y esto se presentó

(...) hasta 1585, mediante una ordenanza dada por el Cabildo de la ciudad de México, quien tomando en cuenta la necesidad de **curtidores y talabarteros**, autorizó a algunos miembros de grupos subyugados para trabajar en dichos oficios, para lo cual era necesario realizar una obra delante de los veedores que observarían la calidad de su trabajo y darían la carta de autorización para ejercerlo, si éste cumplía los requisitos de calidad requeridos (Zaldívar 1998, 54).

En este sentido, el oficio de talabartero (como el de curtidor) era una labor que desarrollaba sólo un sector de la sociedad que servía a la Corona en aquella época, pues de acuerdo con la organización de los gremios, los veedores –artesanos experimentados que generalmente eran españoles– serían los que darían fe del trabajo y de la capacidad que tenía aquel “subyugado”

103 Una obra que permite tener una visión general de este planteamiento es el texto coordinado por Novelo (2007) denominado *Artesanos, artesanías y arte popular de México*. Una historia ilustrada, sugerente compilación donde se vierten fragmentos de obras que hacen alusión al trabajo artesanal desde el siglo XV, hasta la actualidad.

que aspiraba a ejercer dicho oficio; de tal suerte que en lo sucesivo se presentaría, de manera paulatina, la incorporación de un sector que se había mantenido al margen del ejercicio de oficios y labores propios de una clase dominante. Las razones pudieron haber sido diversas ya que, por un lado, en la anterior cita encontramos que la demanda contribuyó de manera determinante para la autorización emitida por el Cabildo; no obstante, para el caso de los gremios novogalaicos, la posibilidad de ser examinados “indios, negros y mulatos como herreros, decoradores, pintores, sayaleros¹⁰⁴ y curtidores¹⁰⁵” se presentó a partir de que pocos españoles estaban dispuestos a realizar estos trabajos, que en su momento representaron labores imprescindibles en tanto demanda acorde con el crecimiento de las pequeñas urbes (Guevara 1993).

Distintas fuentes de los siglos XVIII y XIX refieren breves alusiones al trabajo del talabartero en la Ciudad de México, así como aspectos religiosos a los cuales se encontraba ligado este gremio; por ejemplo, por un lado, en Carrera (1954) encontramos que “veneraban los albañiles con gran estruendo de cohetes a la Santa Cruz el 3 de mayo; igualmente los talabarteros”, es importante señalar que el contexto al que refiere Carrera es para mediados del siglo XVIII. Por otra parte, existen algunas referencias en torno a las condiciones generales en que ejercían su oficio, así como características personales que distinguían a este gremio entre la población para los años 1829 – 1834:

Los puestos de los artesanos están todos abiertos a la calle, y así uno puede mirar hasta adentro en sus talleres y observar las distintas actividades que ellos desempeñan. Los sastres acostumbran trabajar con las puertas abiertas, sentados en bancos bajos y, frecuentemente, cuando no hay suficiente luz en el interior, salen a la banqueta. Lo mismo los zapateros y talabarteros, y como nunca faltan temas para chismes y ellos no dejan de aprovecharlos, tienen reputación de chismosos.¹⁰⁶

104 Personas que se dedican a tejer telas de lana.

105 Aunque no podemos sugerir como sinónimo la actividad de los curtidores, pues ésta corresponde a un proceso previo al trabajo del talabartero, ambas actividades siempre han estado ligadas por la materia prima que es base de su oficio.

106 Nebel, Carl. *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*. Como se cita en Novelo, 2007.

Estos relatos comprendían visiones parciales acerca del trabajo, representado desde la mirada ajena y superficial del dibujante alemán Carl Nebel, respecto a la cotidianidad en que se desenvolvía el talabartero a inicios del siglo XIX; no obstante, es importante destacar ciertos elementos en dicha narración, debido a que nos habla de los establecimientos y las condiciones en que trabajaban estos gremios pese a la escasez de electricidad,¹⁰⁷ de igual forma se hace alusión al imaginario que se construía acerca de los oficios que guardaban cierto parentesco –quizás por la materia prima con la que trabajaban– entre zapateros y talabarteros.

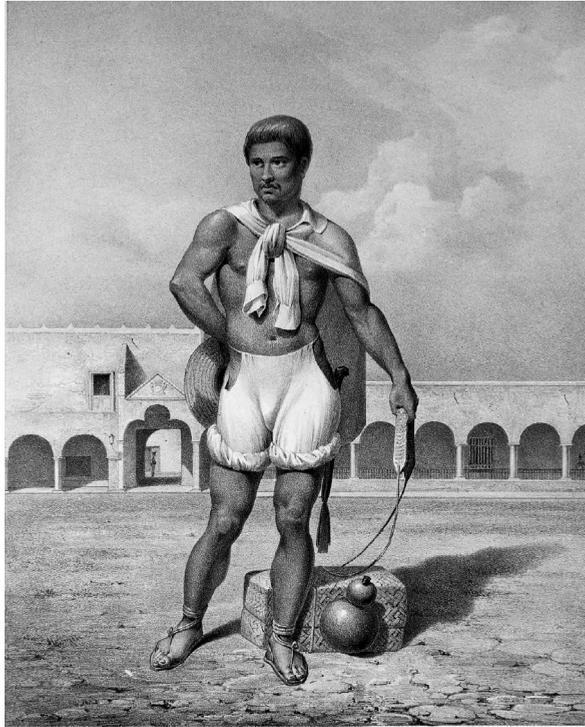
TALABARTERÍA EN YUCATÁN

Para hablar de este oficio y su desarrollo en Yucatán, resulta pertinente enunciar que un antecedente del trabajo sobre talabarteros, es la obra realizada por Laura Zaldívar (1998) a fines de la década de los setenta, ya que constituye uno de los referentes más importantes para conocer el contexto histórico, social, económico y cultural en el que se inscribe el oficio de la talabartería en la región; si bien este trabajo fue realizado en el marco de la decadencia del henequén, problemática que influyó de manera determinante en el decrecimiento del trabajo de talabarteros que abastecían a diversas localidades ubicadas en las zonas henequeneras en la península,¹⁰⁸ el valor histórico y etnográfico del trabajo que realiza la autora en cuanto a los oficios en torno a la piel resulta muy sugerente, pues constituye un estudio a fondo acerca de las problemáticas a las que se enfrenta el talabartero desde la etapa en que se realizó el trabajo.

No obstante, para continuar con el eje metodológico que nos hemos planteado, cabe hacer alusión a un dibujo realizado por Frédéric Waldeck en 1835, en donde se representa a un “indio yucateco”.

107 Debemos considerar que hasta el año de 1881 se inició el alumbrado público en la ciudad de México.

108 Principalmente nos referimos a productos como alpargata y fajas de cuero para machetes que utilizaban los jornaleros de las haciendas.



30. “Mestizo” por Waldeck

En esta imagen podemos observar el atuendo de los indígenas mayas aproximadamente en los mismos años en que Carl Nebel realizara su obra gráfica y sus descripciones de las talabarterías para el caso de la ciudad de México. Si bien esta ilustración constituye uno de los primeros grabados que hacen referencia a la indumentaria de los varones de la región, en ella podemos encontrar que el “indio yucateco” sólo es representado con una camisa larga, zaragüelles que le cubrían hasta media pierna, y por último un elemento que nos ayuda a entrelazar el análisis de la imagen con el trabajo de los talabarteros y alpargateros en Yucatán:

“Completan esta vestimenta unas sandalias características de cuero de res o de venado, sujetas a los tobillos con cordeles de fibra de henequén, pasándole una cuerda entre el dedo mayor del pie y el siguiente; siendo este procedimiento algo típico de los indios yucatecos” (Hernández 1977, 823).

Así pues, las sandalias, mejor conocidas en la península como *alpargatas*, constituyen uno de los productos que realizan los maestros en el oficio en cuestión; asimismo esta imagen, en lo general, es una de las representaciones visuales más tempranas acerca de la indumentaria “tradicional” de los yucatecos. Además, en la descripción previa podemos reconocer algunos de los materiales con los cuales se trabajaba en la región para esta etapa de la historia peninsular, ejemplo de ello es la referencia al cuero de venado¹⁰⁹ y los cordeles de fibra de henequén.

Cabe señalar que la indumentaria de los indios yucatecos cambiaría hasta las primeras décadas del siglo XX, rompiendo con el modo de vestir impuesto por la clase dominante, pues encontraba en ello uno de los elementos de distinción más arraigados entre la población peninsular desde “los tiempos de Montejo” (*ibid.*; 826). Así lo confirma Liliana Paz (2005) al referir que “en la pretensión de asimilarlos se impuso a los grupos conquistados una nueva religión, un sistema político diferente, una lengua, e incluso se transformaron elementos cotidianos como la vestimenta”.

Sin embargo, el trabajo de talabarteros (como otros oficios) en la península, se adaptaría a las diversas clases sociales y con ello, a sus diversas necesidades; pues de esto encontramos referencia en Caballero (1902) la siguiente imagen:

109 La cual curaban con “procedimientos primitivos como la cal y la corteza de árboles” tales como el palo de tinte, elemento muy común en la península; asimismo, Hernández Fajardo hace referencia a que las principales localidades donde comenzaron a realizar el curtido de la piel fue en Mérida y Valladolid desde la Conquista, aunque posteriormente para el siglo XIX, se llevaría a cabo en Peto, Temax, Ticul y Maxcanú.



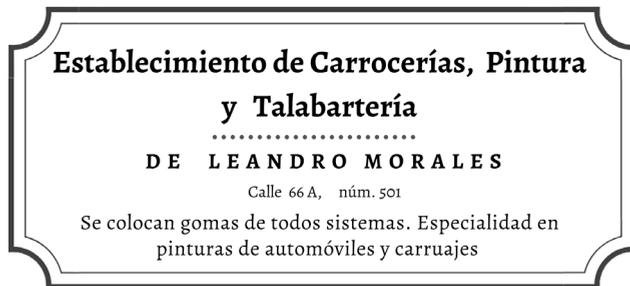
31. Anuncio de talabartería en general. Reproducción facsimilar

A pesar de que el anuncio señala “Talabartería en General”, se hace énfasis en que dicho taller tenía como especialidad “monturas, fustes mexicanos”, ambos artículos para gente con caballerías que bien podrían ser hacendados o campesinos de la región (estos últimos, seguramente en menor proporción); de igual forma, con cierto distintivo (letras mayúsculas e iconos en ambos lados) se señala: “suelas curtidas”; pues bien, esto hace alusión directa a la comercialización de materiales prefabricados para la hechura y reparación de alpargatas y zapatos, que de manera sugerente se puede advertir que sus principales consumidores eran los maestros en estos oficios en Mérida y en sus localidades aledañas. Pero ahora cabe preguntarnos ¿quiénes eran estos personajes?, aparte de Marcos Salazar Vera, al cual correspondían los servicios ofrecidos en el anuncio anterior; en el directorio de Mérida de 1903 aparece una relación de los principales maestros albañiles, afinadores de pianos, coheteros, carpinteros, carroceros, encuadernadores, guitarreros, hojalateros, panaderos, peluqueros, plateros, relojeros, pintores, sastres, sombrereros, mecánicos, fundidores, modistas, zapateros y talabarteros.¹¹⁰ Entre estos últimos que destaca la presencia de ocho maestros que ejercían su oficio en la ciudad, entre ellos Justo Cárdenas, Herculano Centeno, Enrique Font y Ca., Aniceto García, Juan Pérez, Anastasio Ramírez y Pedro Zavala.

¹¹⁰ Es importante señalar que esta relación de oficios está presente en el catálogo de retratos realizados por Pedro Guerra Jordán y que en la actualidad son parte de la base de datos de Memoria Visual de Yucatán.

Talabarteros en Mérida, 1903.¹¹¹

Propietario	Denominación del establecimiento	Ubicación
Cárdenas Justo Pastor		Calle 61, núm. 510 B
Centeno Herculano		Calle 67, núm. 525 F con 58
Font y Ca. Enrique		Calle 54, núm. 509
García Aniceto		Calle 63, núm. 509
Pérez Vera Juan	“La Constancia”	Calle 61, núm. 489 con 62
Ramírez Anastasio		Calle 65, núm. 511 D con 62
Salazar Vera Marcos		Calle 56, núm. 441
Zavala Pedro		Calle 55, núm. 548



32. Anuncio pagado por Leandro Morales en el Directorio Domínguez correspondiente al año 1914. Reproducción facsimilar.

¹¹¹ Elaborado a partir de la información contenida en el *Directorio de la Ciudad de Mérida, Estado de Yucatán, 1903*

Talabarteros en Mérida, 1914.¹¹²

Propietario		Ubicación
Campos Buenaventura		Calle 67, núm. 585
Canto Anastasio		Calle 53, núm. 422
Escalante Adelfo R.		Calle 63, núm. 580
Llanes Ambrosio		Calle 73, núm. 485
López Fidel		Calle 75, núm. 509
Negrón Ramón		Calle 54, núm. 541 A
Ojeda Delfin		Calle 41, núm. 500
Osorio B. Santiago		Calle 58, núm. 581
Pérez Marcelo		Calle 64, núm. 500 A
Ramírez Anastasio		Calle 56, núm. 555
Ramírez M. Anastasio		Calle 52, núm. 563

Talabarteros en Mérida, 1921.¹¹³

Propietario		Ubicación
Braga V. José		Calle 77, núm. 585
Burgos M. Augusto		Calle 49, núm. 556
Cárdenas Emilio		Calle 69, núm. 332
Cervera Andrés		Calle 54, núm. 405 - A
Espadas Arnaldo		Calle 47, núm. 550
Gamboa Florentino		Calle 57, núm. 587

112 Elaborado a partir de la información contenida en el *Directorio Domínguez: para el año de 1914 y de los principales vecinos de la ciudad de Mérida*.

113 Elaborado a partir de la información contenida en el *Directorio de la Ciudad de Mérida 1921. (total de 22 talabarteros en lista general)*

García Claudio		Calle 59 A, núm. 515 C
López Fidel		Calle 71, núm. 560
Negrón O. Ramón		Calle 70, núm. 568
Negrón O. Juan		Calle 69, núm. 451 C
Negrón Ramón		Calle 64 A, núm. 543
Ojeda M. Delfín		Calle 60, núm. 349
Ojeda Sebastián		Calle 58, núm. 429 C
Ojeda M. Federico		Calle 42, núm. 568
Pérez C. Ildefonso		Calle 42, núm. 516
Pérez Emilio		Calle 76, núm. 483
Pinzón Leandro		Calle 43, núm. 520
Ramírez Anastasio		Calle 52, núm. 563
Tapia Quirino		Calle 71, núm. 437-B
Trejo Froilán		Calle 61, núm. 371

De acuerdo con la información contenida en las relaciones de talabarteros que aparecieron en los directorios correspondientes a los años 1903, 1914 y 1921, podemos ver que hubo continuidades y discontinuidades en el ejercicio del oficio; sin embargo, en los tres directorios permanece Anastasio Ramírez, sólo con cambios de domicilio. Por otra parte, en las relaciones de 1914 y 1921 encontramos que los talabarteros Fidel López, Ramón Negrón y Delfín Ojeda continuaron desarrollando sus actividades, pero al igual que Anastasio Ramírez, se presentó un nuevo domicilio en el último registro.¹¹⁴ Es importante hacer énfasis en que, así como en el caso de los barberos que habíamos referido en el capítulo anterior, podemos constatar que la ausencia de los talabarteros en los directorios oficiales no correspondía necesariamente a una separación laboral en Mérida, sino más bien dependía de la diversificación de medios de difusión de la época. Así como dichas ausencias podían estar relacionadas con hechos semejantes a los del caso

114 Cabe señalar que en el Directorio de 1921 aparecen Juan y Ramón Negrón O., ambos talabarteros de los que podría pensarse que son familiares de Ramón Negrón.

del anterior anuncio del señor Leandro Morales, pues debe hacerse notar que este personaje no aparece en el *Directorio Domínguez* como talabartero, puesto que no era su actividad principal; sin embargo, se le ubica como “carrocero” (*ibíd.*; 101), actividad que destaca en su anuncio.

MERCADO, CUERO Y ALPARGATAS EN EL CENTRO DE LA CIUDAD

SIGLOS XIX Y XX

Si bien es cierto que no contamos con algún registro visual de los locales donde ejercían los maestros talabarteros de Mérida a inicios del siglo XX, no podemos dejar de lado aquellas imágenes que nos permiten conocer el ámbito social que posibilitaba la estabilidad y la reproducción de su oficio, así como indagar acerca de los lugares donde se abastecían de materia prima para sus respectivos talleres. Por esto resulta pertinente reconstruir y entretrejer las instantáneas de aquellos años con el contexto en el que se desarrollaron los maestros artesanos entre la sociedad meridana.

Es así que sugerimos iniciar a partir de dos consideraciones principales por un lado, sabemos que uno de los elementos primordiales en la indumentaria del mestizo era la alpargata, por ello es importante ahondar acerca de quiénes eran los consumidores principales de este producto. En ese orden de ideas es que nos aproximarnos a la presente fotografía que captara Arthur P. Rice en junio de 1912, en la cual podemos apreciar que los mestizos calzan aquellas alpargatas similares a las del “típico” mestizo meridano registrado por Waldeck; de este modo, la imagen representa una escena acerca de un posible grupo de consumidores de aquel producto elaborado por el maestro talabartero, y asimismo, el retrato nos sugiere aquel lugar donde se expendían las materias primas de los talabarteros.

De acuerdo con las descripciones que realizara Alice Dixon Le Plongeon referentes a la vida en *Mérida en 1873*, podemos encontrar que uno de los elementos que llamó su atención es el mercado que se encontraba ubicado en el centro de la ciudad, pues señalaba: “Los vendedores se sitúan en cuclillas, enfilados a un lado de sus productos, que venden en muy pequeñas

proporciones. Para un extranjero ésta resulta una vista novedosa y agradable, debido a la pintoresca indumentaria de los indios” (p. 33).



33. “Hombres vendiendo puerquitos” por Arthur P. Rice, 1912.
Fototeca Memoria Visual de Yucatán.

Pareciera que la descripción previa pertenece a la imagen que aquí presentamos, pues pese a que este registro fue realizado en décadas posteriores al trabajo de Alice Dixon, esta práctica se mantenía en la parte exterior de los mercados de Mérida (y aún hoy día), tal fue el caso del mercado Lucas de Gálvez, lugar construido en 1884 bajo la dirección del arquitecto Guillermo Palomino¹¹⁵ quién dispuso de un primer diseño para albergar una serie de comercios entre los que se concentrarían los expendios de pescado, mariscos, abarrotes, comercios de granos y, en particular, destacaba la venta de carne, ya fuera de ganado vacuno, porcino o bien, carne de venado.¹¹⁶

115 Se pudo corroborar este dato con una nota que se publicó en el diario *El Municipio Libre*, el día 10 de mayo de 1889, fecha en que tuvo lugar el deceso del arquitecto.

116 Información que proviene de una serie de solicitudes de permisos para vender en el mercado Lucas de Gálvez, cuyo destinatario era el C. Jesús Olvera Moreno, Comisionado

Este lugar albergó además a aquellos “sombrereros y vendedores de zapato de cuero” que habían sido desplazados cuando se destruyó la antigua Alameda, espacio donde se concentraban los maestros en estos oficios (Suárez 1992).

Pero cabe preguntarse ¿cómo era aquel lugar? pues bien se sabe entre los meridianos que el mercado Lucas de Gálvez no siempre había sido como en la actualidad. De esto da cuenta Víctor Suárez Molina de la siguiente manera:

Se levantó entonces un simple cobertizo con estructura de madera y techumbre de lámina galvanizada, compuesto de tres galerías unidas que corrían de norte a sur, rodeado en el exterior de arquerías y circundado por un barandal. A este local, inaugurado el 16 de septiembre de 1887 se le dio el nombre de **Mercado Lucas de Gálvez**. Fue demolido más tarde para construir en su lugar otro más amplio de mampostería y techo de lámina, el que fue inaugurado el 5 de mayo de 1909 y que a su vez fue demolido en 1948 para ceder su sitio a otro más amplio (*ibíd.*; 60).

De tal suerte que dicho mercado pasó por diversas modificaciones hasta ser como se le conoce hoy día; sin embargo, además de lo que nos informa Víctor Suárez, apareció una nota en el diario *La Patria* el 24 de abril de 1890, donde en un breviarario acerca de Yucatán se refería: “El día 5 de Mayo próximo, se inaugurará el mercado de carnes Lucas de Gálvez”. Esto nos habla de persistentes cambios y/o remodelaciones del mercado o partes del mismo; ¿la razón de esto?, el constante crecimiento de la ciudad y, por tanto, de la demanda para abastecer la población meridana en los albores del siglo XX.

de Mercados en Mérida en 1922. Recuperados el día 13 de agosto de 2014, de <http://www.bibliotecavirtualdeyucatan.com.mx/biblioteca.php> Es importante destacar que de acuerdo con la serie de solicitudes revisadas, se hacía referencia a la venta no necesariamente dentro de los locales, sino que se alude a la posibilidad de exhibir mercancías en el exterior de los arcos y/o banquetas.



34. Imágenes de mercado Lucas de Gálvez en 1915

En las imágenes podemos observar cómo lucía el mercado Lucas de Gálvez hacia 1915 desde dos perspectivas, es decir, ambas instantáneas corresponden a la remodelación efectuada el 5 de mayo de 1909 cuando se rehabilitó a base de mampostería y tejado de lámina, como lo refería Víctor Suárez. En este punto es importante hacer énfasis en la perspectiva con que Antonio Piña Glory¹¹⁷ difundió a través de tarjetas postales el retrato que hiciera en tonos sepia, ya que nos muestra el mercado en un área con calles amplias, en comparación con el registro en blanco y negro donde tiene lugar un segundo elemento que aún podemos encontrar en la actualidad: los arcos.



35. “Esquina del mercado”.
Autor desconocido ca. 1900- 1915.

117 Cabe señalar que este personaje fue el editor del *Directorio de la ciudad de Mérida*, 1921, lo cual nos permite deducir que tuvo a su cargo talleres tipográficos en la ciudad.

De acuerdo con las anteriores conjeturas acerca del mercado Lucas de Gálvez, y asimismo comparando las imágenes previas, podríamos considerar que la fotografía titulada “Esquina del mercado”¹¹⁸ (donde aparecen en escena algunas mujeres con mercancías en el piso, mientras que dos hombres miran a la cámara) pertenece al Lucas de Gálvez, pues el fondo (los arcos) coinciden con la perspectiva de la primera imagen en blanco y negro que se hiciera del mercado; además, las descripciones que existen acerca de las personas que tenían sus expendios fuera del recinto nos dan la pauta para enlazar las evidencias (textuales y visuales) y confirmar el lugar exacto donde fue tomada la fotografía.

En este orden de ideas, inmersos en la cotidianidad de aquella etapa histórica del mercado Lucas de Gálvez, encontramos dos aristas en torno al trabajo de talabarteros en aquellos años. En primer lugar, la fotografía de los “hombres vendiendo puerquitos” permitió conocer la indumentaria común entre los mestizos (niños y adultos), en la cual la alpargata era de uso generalizado; si bien esto no indica de manera directa que los retratados compraran las mercancías a los talabarteros en 1912,¹¹⁹ si deja entrever otro elemento que no habíamos mencionado antes, y es la cercanía que se tenía con la materia prima del talabartero, ya en que el mercado Lucas de Gálvez, además de que se vendía carne de diversas variedades de ganado, como lo hemos mencionado con anterioridad, se podría sugerir que también constituyó uno de los lugares donde se comercializaban las pieles de dichos animales.¹²⁰

Por otra parte, retomando el contenido de aquel anuncio de Leandro Morales, donde informaba a la sociedad meridana acerca de su establecimiento de carrocería, pintura y talabartería, consideramos pertinente

118 La presente imagen tiene la leyenda *corner of market place* detrás de la fotografía, la cual fue registrada en el Smithsonian Institute Research Information System (SIRIS). Consultado el 15 de Agosto 2014 de <http://siris-archives.si.edu/ipac20/ipac.jsp?profile=>

119 Esto es así porque existía la posibilidad de que las alpargatas sencillas ellos mismos las fabricaran, así lo sugiere Eduardo Urzaiz en una descripción que realiza en su texto *Mérida en 1890*, refiere a que los mestizos hacían “sus alpargatas con unas simples suelas de cuero y un cordel grueso que pasan entre el primero y segundo dedos del pie y se amarran al tobillo.” (p. 60)

120 A este argumento se anexan las opiniones vertidas por los alpargateros Luis Enrique Cachón y “Ramón”, entrevistados el 25 de febrero de 2014 en Mérida, Yucatán.

indagar acerca de la razón o razones que justificaban los servicios que ofrecía este maestro en la calle 66 en el año de 1914. Pues bien, de acuerdo con diversas descripciones de viajeros en la península desde fines del siglo XIX, la circulación de carruajes por las calles de la ciudad era un distintivo muy importante, pues así lo corroboró también Alice Dixon Le Plongeon cuando describe que algunos eran muy lujosos, pues hasta eran jalados por “finos caballos importados de Europa y Estados Unidos”; de igual manera menciona que el vehículo principal en Mérida era la *calesa*, carruaje que se encontraba “reforzado por anchas correas” (p. 36).

La anterior información la confirma y detalla una carta de Eduardo Urzaiz Rodríguez (1992) fechada el 20 de julio de 1890, enviada a un familiar en La Habana donde menciona:

Tenemos en Mérida los típicos coches calesas (...) pero los ricos poseen elegantes cupés y victorias, así como soberbios troncos o parejas de caballos de media sangre (...) algunos médicos tienen pequeñas victorias francesas de un solo caballo, otros usan coches-calesas (...) Para el transporte de carga y mercancías, circulan por las calles – especialmente por las del comercio – carretas de dos ruedas tiradas por una mula y guiadas por algún robusto indio o mestizo (p. 58).

Como hemos revisado, de acuerdo con la clase social se tenía un medio de transporte específicos. Mientras los hacendados y/o personajes importantes de la península tenían victorias, los cuales eran carruajes muy lujosos tirados por caballos importados; otros sectores hacían uso de calesas jaladas por mulas; sin embargo, cabe señalar que la base del confort y/o refuerzos de los carruajes era la piel y/o el cuero, ya fuera utilizada en los capotes o toldos de las victorias, en los asientos o bien, como “anchas correas” para sujetar aquellos carruajes más sencillos.



36. Carruaje de trabajo jalado por mulas. Arthur P. Rice, junio 1912

Posteriormente tiene lugar otro registro de quien retratará a las personas vendiendo puerquitos fuera del mercado, pero en esta ocasión se trata de un transporte de carga como el que refería Eduardo Urzaiz, con una acepción particular respecto al número de mulas que sirven para tirar el carruaje, ya que en esta fotografía se aprecian dos mulas, hecho que puede representar que trasladaban un mayor peso o bien, la misma carga que los carruajes jalados por una mula pero en menor tiempo. No obstante, en la presente fotografía se muestran dos vehículos: el carruaje que está en primer plano, que es el que ya señalábamos, y uno detrás, la calesa de cuatro ruedas que lleva un capote; ambos nos permiten dar cuenta de los elementos que referíamos con anterioridad, pues mientras en el primero es evidente el uso de las correas de cuero, el segundo muestra un capote, ¿pero qué nos hace pensar que este elemento es de cuero?

Pues bien, para el año de 1906, Channing Arnol y Frederick Tabor en su obra *El Egipto americano*, caracterizaron a Mérida como “la ciudad de las calesas”. En sus descripciones aluden a un gran número de ellas, de diferentes tamaños y, casualmente, las distinguen como “calesas curiosas”, pues éstas, a diferencia de los carros ingleses,¹²¹ eran “calesas sin costados, partes traseras o delanteras, meras armazones de madera liviana con capotas de cuero y cornisas de paño alrededor, que se enrolla y abotonan, o que se despliegan para brindar sombra al pasaje” (p. 115).

Por tanto podemos decir que, para un talabartero de aquellos años, resultaba factible desarrollar habilidades acordes al contexto social y económico que se presentaba en la ciudad, pues las imágenes enlazadas a las anteriores descripciones nos permiten comprender la pertinencia de las múltiples destrezas que realizaba Leandro Morales y seguramente más talabarteros, los cuales construyeron, repararon y ofrecieron productos para satisfacer las necesidades de la época.

LA INDUMENTARIA DEL MESTIZO Y EL RETRATO

Pasando a otra arista acerca de las imágenes donde tiene lugar uno de los productos realizados por los talabarteros, encontramos dentro del Fondo Pedro Guerra miles de retratos donde tiene lugar la alpargata como elemento primordial en la indumentaria del mestizo en Yucatán.

Es importante señalar que el modo de autorepresentación de los mestizos, evidente desde los primeros años del siglo XX, no fue un hecho fortuito, pues esto nos habla de un proceso histórico que se conformó a partir de la agencia¹²² que adquirió esta clase ante la representación de sí misma, pues recapitulando acerca de las imágenes del siglo XIX, cuando por lo general

121 Quizás esta comparación resulta un poco burda, pues la condición climática que se presenta en la península en comparación con Londres, sería un argumento suficiente para justificar las razones del diseño y construcción de las calesas a las que refieren; sin embargo, la mirada se construye y da cuenta de algo nuevo a partir de un referente cultural más próximo.

122 De acuerdo con Giddens “la agencia se refiere no solamente a las intenciones de la gente en hacer algo, sino a su capacidad de realización”.

se les representaba por medio de las “tarjetas de visita” o bien, como los “tipos yucatecos”, donde la imagen que predominaba era aquella mediante la cual “la cámara siempre [tomaba] la figura de cuerpo entero y de frente, por lo que el personaje no [dejaba] de ser sujeto de una visión etnográfica”(Mas-sé 1993, 51); esta imagen ya nos presenta “una transferencia del control en la creación” del retrato, pues en este momento –el momento de creación de la imagen–, el mestizo “es capaz de tomar decisiones en cuanto a su representación (...) sin recurrir a un imaginario ajeno” (Velázquez 2010, 147).

En consecuencia, diversos elementos en el retrato, tales como la indu-



37. Indumentaria de mestizo

mentaria, la postura y la confianza que muestra el mestizo (sugerida a partir de la manera en que se sienta y posa ante la cámara), revelan una forma de apropiación de la fotografía como un medio que le permitiría mostrarse ante los demás; aunque para teóricos como Bourdieu (2010) esto refiere a una práctica que en la vida de los campesinos representa “jugar al ciudadano” o bien, de “enseñorearse”, pues su condición social sólo le permite ser consumidor selectivo de este producto cultural tan alejado de su cotidianidad; no obstante, encuentra en ella la forma de mostrarse y reafirmar como se es, tanto ante el que retrata como a los que verán su representación entre

sus pares, como un mestizo que se apropia de unas de las prácticas sociales de los meridianos de inicios del siglo XX.

De tal manera que esa autorepresentación del mestizo estaba en oposición con diversos retratos de personas que acudían a los estudios fotográficos a inicios del siglo XX, en los que encontramos ciertos elementos de la indumentaria que denotaban una aspiración a representarse a la usanza europea, es decir, con traje y zapato cerrado para los hombres; y en el caso de las mujeres, llegaban a utilizar guantes, ya fuese esto un código visual propuesto por el camarógrafo o bien, por el retratado; aunque para ambas actitudes, resultaba un hecho distante de las condiciones climáticas de la península y, por ende, a la indumentaria cotidiana de los habitantes de Yucatán (Velázquez, *Imagen y sociedad*, 141).

Además es importante considerar lo que menciona Laura Zaldívar (1998) acerca del uso de la alpargata, ya que ésta no era de uso generalizado en la población, pues “la gente rica usaba otro tipo de calzado, aunque algunos mandaban hacerlas para descansar los pies del zapato cerrado, o para ocasiones especiales.” Es así como surge la manufactura de alpargatas para uso suntuario y/o festivo, las cuales “se adornaban con bordados en hilo de plata, con ojillos de plata pequeñitos y otros adornos en forma de estrellas, rosetas y distintas figuras importadas de Alemania que se ponían remachadas en la piel” piezas de calzado que solo podía costear “la gente rica” de Mérida (p. 60). Esto nos permite conocer de manera general el ámbito social bajo el cual se desarrollaría por un lado una forma de autorepresentación del campesino para las primeras décadas del siglo XX y asimismo, para esta etapa, tendría lugar un cambio paulatino respecto a la indumentaria que usaría la clase alta en Mérida, evidente en el retrato como parte de esas “ocasiones especiales” a las que se refiere Zaldívar en la anterior cita pues comenzaría a presentarse en la indumentaria de la clase alta meridana una apropiación de elementos como la alpargata y el hipil, de los hombres y mujeres campesinos, respectivamente; pero con ciertas características que marcarían una distinción, como lo fueron los detalles en las alpargatas y, por otra parte, el caso de la mujer solo se observan pequeñas variantes en la hechura de los hipiles, con diseños cada vez más elaborados.

LA TALABARTERÍA Y LA HECHURA DE ALPARGATAS EN MÉRIDA

De acuerdo con lo que hemos referido hasta este momento, encontramos que desde la década de los cincuenta un sector de los talabarteros, que en un inicio elaboraba una amplia gama de productos, comenzó a especializarse en la producción de alpargatas; entre los diversos productos que elaboraban sobresalían “guarniciones de espadas, cinturones, bandas, correas, cartucheras, vaquetas para asientos de sillones, canapés y otros muebles de la época (...) [también] se confeccionaban zapatos, pantuflas, alpargatas y polainas”(Hernández, *Historia de las artes*, 896). Y específicamente en las ciudades de Mérida y Valladolid –demás de los productos antes mencionados– los talabarteros elaboraban

Magníficas sillas de montar para jinetes, (...) sillas vaqueras que son de construcción distinta, ya que tienen faldas de cuero por los lados; chaparreras, coletos, **sombreros vaqueros**, **alpargatas yucatecas**, cacles, bultos para escolares y para llevar dinero, cinturones con hebillas y otra forma de cinturones llamados “culebras” hechos de dos piezas unidas en forma de bolsa en todo el largo del cinturón (muy usadas para llevar monedas), y toda clase de arneses para caballerías (p.897).

Sin embargo, el cambio y/o la predilección por la hechura de alpargatas fue consecuencia de la creciente demanda de este producto, aunado a la depreciación de las mercancías que elaboraban en un inicio, pues también es importante considerar que las costumbres cambiaron y un ejemplo de este cambio en las prácticas culturales fue el que se suscitó en la arriería, el cual propició de manera paulatina la caída de la demanda de productos relacionados con esta actividad.

Este hecho confirma el planteamiento de Laura Zaldívar cuando menciona que “Lo limitado de la producción, que se centra en unos cuantos artículos, se debe sólo a que la demanda es escasa y varía según la región del estado donde se encuentra ubicado el taller” (1998, 95). Así pues, esta referencia aplica para el caso de Mérida en la actualidad, ya que el oficio y con ello la producción de artículos elaborados por talabarteros meridianos casi ha desaparecido, y no es así en otras regiones del estado de Yucatán (un

ejemplo es Valladolid). Por ello, no es fortuito que diversos maestros talabarteros hayan optado por el cierre de sus talleres para dedicarse en cambio a la producción y reparación de alpargatas, o bien, en el mejor de los casos, sólo se dediquen a la comercialización de artículos nacionales provenientes de Chiapas, Guanajuato y Jalisco, pues esto resulta un hecho más rentable, tomando en cuenta el costo elevado que resulta el pago de trabajadores y/o rentas e impuestos a locatarios en Mérida; o bien, otra condicionante es la adquisición de la materia prima, pues esta se tiene que traer de Chiapas o de Oaxaca principalmente.

- **Hacer alpargatas en Mérida**

Uno de los ejes sobre los que hemos desarrollado el presente trabajo nos lleva a la revisión de historias de vida de maestros autodenominados “alpargateros”, y de esta manera poder comprender, desde el presente, las experiencias que enmarcan la vida y la obra de los productores de uno de los elementos que componen la indumentaria “tradicional” de la población peninsular.

En la actualidad existen pocos talleres que se dedican específicamente a la elaboración de alpargatas en la ciudad de Mérida; entre ellos, los principales centros de trabajo se localizan en el mercado Lucas de Gálvez, en una sección que se distingue de las demás áreas, quizás más por el ruido que provocan las máquinas donde se maquila una parte del trabajo que lleva la elaboración y adornos de la alpargata, que por el olor de la piel con que se elaboran dichos productos en los pequeños talleres que circundan el lugar. Estos talleres podríamos dividirlos en dos principales categorías: por un lado tenemos el *taller individual o familiar* y en segundo lugar el *taller asalariado o mixto*; en el primero, como su nombre lo indica, solo se desempeña el maestro artesano o en algunos casos la pareja e hijos del mismo; en el otro, la producción se basa en la relación entre el dueño de los medios de producción, hijos y empleados.¹²³ Es importante destacar que para los

123 Laura Zaldívar utiliza esta división para dar cuenta de dos categorías principales que le fueron pertinentes para distinguir los talleres de talabartería en que enfocó su estudio.

casos que abordamos en el mercado Lucas de Gálvez sólo nos enfocaremos en talleres de la primer categoría, pero con variables muy importantes en cuanto al servicio que ofrecen.

¿Pero dónde aprendieron su oficio los maestros alpargateros que laboran en el mercado? ¿Cómo fue su proceso de aprendizaje? ¿Qué los llevó a desarrollar sus habilidades en la creación de alpargatas? ¿La especialización de su trabajo fue una elección o una imposición de las leyes de mercado ajenas a su gusto y/o a su herencia cultural?

- **Experiencias en torno a la adquisición del oficio**

El caso de Luis Enrique Cachón, (alpargatero conocido entre sus colegas como “El Plebeyo”), nos permite ilustrar una de las variables que se presentan en el aprendizaje de este oficio, pues lo ejerce como herencia de su padre Herculano Cachón Carrillo,¹²⁴ quien a su vez lo aprendió de un personaje importante en la política de Mérida a mediados del siglo XX; Luis Enrique se refiere a esto de la siguiente manera:

Mi papá iba ser telegrafista aún con un año de estudio, lo dejó por fuerzas mayores, mucha necesidad, porque venía de Teabo y nada más había un camión a diario y hasta mañana en aquella época. Así que se encomendó con don Lorenzo Duarte, que fue papá del presidente interino Lorenzo Duarte Zapata; entonces trabajó mi papá con él, él era el *mero mero* de aquí.¹²⁵

Localizamos en este relato que la transmisión del conocimiento en torno a la hechura de alpargatas se presentó a través de varias generaciones, en un primer momento fue gracias a un nexo familiar, y por otra parte (para el caso de su padre) una condición de amistad; asimismo, en la narrativa

124 Cabe señalar que de acuerdo con el Censo de Población de 1930 realizado en Mérida, Yucatán, el joven Herculano Cachón, de 22 años, ejercía la profesión u ocupación de talabartero, sin embargo es peculiar que aparezca registro de su especialidad: la alpargata, elemento que no apareció en otros talabarteros que se enlistan en este censo.

125 Entrevista realizada a Luis Enrique Cachón Canche el día 25 de febrero de 2014, en Mérida, Yucatán.

aparece un elemento que comparten diversos artesanos que desarrollaron su oficio en Mérida, el cual se refiere a las condiciones económicas que orillaron a miles de personas provenientes de las localidades del interior del estado a emigrar a las grandes urbes (como por ejemplo Mérida y Valladolid) en busca de trabajo para de esta manera paliar la situación en la que vivían hacia la década de los treinta del siglo XX.¹²⁶

Aprendizaje.

El proceso de aprendizaje es uno de los elementos más importantes en el desarrollo de un oficio, pues esta etapa comprende las bases del conocimiento sobre “lo que se hace” y “el cómo se hace” un producto. Continuando con la revisión de la experiencia de Luis Cachón encontramos que el adiestramiento en el oficio ha sido una tarea de muchos años, pues

Desde los 10 años yo ya sabía hacer *palolas*, lo trae la alpargata, en aquel entonces no se hacía costurar, puro clavo; cuando tenía como 17 años fue cuando empecé hacer las costuras y todo, y así que desde muy joven aprendí.

Esto coincide con lo que Laura Zaldívar (1998) refiere respecto a la adquisición del oficio y la puesta en práctica de diversas etapas del proceso de creación de productos de piel, ya que menciona que algunos artesanos “empezaron su aprendizaje desde los ocho años, aunque necesitaron tener por lo menos trece o catorce años para poder ejecutar ciertas fases del trabajo” (p.193). Por otra parte es importante especificar que aquello que refiere Luis Cachón como *palolas* son capas que lleva la suela, pues de acuerdo con el proceso de trabajo que implica esta actividad pueden enumerarse siete fases principales:

126 Etapa en que comenzó la caída abrupta de los precios del henequén ante la disminución de la demanda por parte de Estados Unidos; asimismo esta década enmarca el reparto agrario que promovió Lázaro Cárdenas, proceso en el cual se presentaron desacuerdos entre los que quedaron a cargo de las haciendas y tierras henequeneras y los que habían sido despojados y aún controlaban los medios de exportación.

1. Obtención de la materia prima: piel y otros artículos.
2. Selección de materiales.
3. Trazado de piezas.
4. Cortes y ajustes (se llama “corte” a las piezas que forman la parte superior del zapato y cubren el pie. El “corte”, como parte del proceso, se refiere al hecho de trazar y cortar estas piezas).
5. Montaje de las piezas: cosidas, pegadas, remachadas o atadas.
6. Decoración.
7. Acabados: revisión y ajuste.¹²⁷

La etapa 4 corresponde a esa parte del trabajo en la que Luis fue instruido durante los primeros años que se relacionó con la hechura de alpargatas; en este sentido, tuvieron que pasar siete años para poder realizar todo el proceso en su conjunto, más esto no representaba ya un dominio del oficio, pues se necesitaron más experiencias que Luis Canché fue acumulando al paso de los años para poder ser un distinguido constructor de alpargatas en Mérida.

Las dificultades siempre estuvieron presentes en el aprendizaje de Luis, esto lo podemos advertir en la siguiente cita:

Las plantillas son éstas que te mostré, si te das cuenta deben quedar más o menos parejo, pero se empieza a clavar de aquí y por acá forman como una beta así; tienes que emparejarlo, tiene su truquito, es cuestión de manos y queda parejo. Pero eso es lo que me dio mucho trabajo, al grado que dos tres *cintaracitos*.

Es importante señalar que en el proceso de aprendizaje de este oficio, la instrucción del maestro –en este caso del padre– también constituye tanto lo objetivo (ejemplificado con la práctica y adquisición de una técnica), como lo subjetivo (aspectos éticos del oficio) que mediarán la labor que

127 *Ídem*, 141.

desarrolla un alpargatero incluso en la actualidad. Luis hace referencia a esto, de la siguiente forma:

Mi viejo decía “has bien tu trabajo que tu cliente vuelve por él y si vas hacer una porquería hijo, mejor no la hagas”, por lo tanto una, dos, tres suelas y media, y si le falta un pedacito, entonces lo refuerzo. Son pormenores que tú como cliente no te das cuenta, pero si lo dejo así, no quedaría mi conciencia en paz con no verte, hay que hacerlo bien.

TRANSMISIÓN DE SABERES Y USO DE ALPARGATAS EN LAS FIESTAS

En las experiencias recopiladas encontramos que la instrucción de jóvenes en el aprendizaje de este oficio ya no es algo común –como lo fuese en décadas pasadas–; las razones de ello son muy variadas, sin embargo principalmente se enfocan a la escasa demanda del producto; no obstante, algunos alpargateros que ya tienen años ejerciendo su oficio se han acercado a Luis Cachón aunque con el propósito de aprovechar sus conocimientos, él afirma:

No soy muy ducho para enseñar, no tengo mucha paciencia. Además los que vienen aquí ya saben, nada más es corregirles lo que no hacen y muchos me lo agradecen, yo les corrijo (...) este no debe de ir así, se desgasta así la llanta y hasta se cortan, pormenores que no saben muchos, pero que agradecen que se les corrija.

Por tanto, aunque la producción y el comercio de alpargatas manufacturadas en estos talleres está decreciendo en los años recientes ante la introducción de huaraches chinos, aún hay quienes ofrecen productos de alta calidad aunque su producción está más enfocada en el uso relacionado con fiestas tradicionales de la localidad (como las vaquerías), que para el uso común de los campesinos varones, quienes en un inicio fueron los principales consumidores de alpargatas.¹²⁸

128 En los bailes es importante el uso de la alpargata conocida como *chillona* por el sonido que produce el tacón.



38. “La vaquería” por Jorge García.
20 de octubre de 2013

En este orden de ideas es importante hacer una pausa y analizar la anterior fotografía, pues más allá de ilustrar la forma en que se utilizan las alpargatas entre la población de la capital, la imagen puede evocarnos diversos elementos dignos de desenmarañar; sin embargo, para llevar a cabo dicha tarea es necesario anexar dos fotografías más y con ellas comparar los elementos que hay en las mismas, con el propósito de explicar cambios, continuidades y razones en cuanto al uso y consumo de la alpargata, así como su presencia en los retratos de meridianos ataviados con la indumentaria tradicional.



39. “Niños disfrazados con ropa típica” 15 de marzo de 1937.
Fototeca Pedro Guerra FCA- UADY.

Las imágenes que nos disponemos a analizar tienen un punto de encuentro, y esto es: aparecen personas menores de edad (géneros masculino y femenino); sin embargo lo medular del análisis radica en las diferencias que se presentan, ya que pueden ser abordadas desde diversas perspectivas. Pues bien comencemos con una muy breve descripción de los registros: La imagen “La vaquería” nos muestra en primer plano dos niños de aproximadamente diez u once años, los cuales visten la “indumentaria tradicional de los mestizos en Yucatán”, es decir, la mujer –en este caso la niña– lleva un terno, un fustán y un rebozo, así como un “tocado” a base de flores.



40. Niños retratados en el estudio Guerra.
Fototeca Pedro Guerra FCA –UADY.

Mientras que el varón (niño), viste una guayabera blanca, al igual que su pantalón y sus alpargatas, además lleva puesto un sombrero y muestra un paño rojo al frente. Los elementos señalados en conjunto son similares a la representación que tuviera lugar en el estudio Guerra en 1937 (con excepción del pañuelo), en que se retrata un par de “niños disfrazados con ropa típica”, de acuerdo con la clasificación que hicieran en la Fototeca Pedro Guerra (FPG). Por otra parte, en la tercera imagen realizada en las primeras décadas del siglo XX en el mismo estudio, aparecen dos niños de aproximadamente siete y cuatro años, respectivamente. Los dos visten ropa de manta y están descalzos.

Comenzaremos por comparar los retratos que se encuentran en el Fondo Pedro Guerra, los cuales fueron realizados en estudio. Entre la serie de registros que figuran con la categoría “Niños” en la FPG, podemos encontrar aquellos retratos donde se muestra explícitamente una distinción entre niños de clase alta, lo cual se sugiere a partir de su indumentaria (por sólo referir un elemento), pues se muestran representados con calcetines y calzado, elementos generalmente relacionados con los niños ciudadanos; este hecho contrasta con la mayoría de los niños que aparecen descalzos o bien con alpargatas sencillas, a los cuales se les relaciona con las representaciones de la clase baja, ya sea que habitaran en la ciudad o en las localidades y/o haciendas en la península.

¿Existe algún elemento en la imagen que nos permita confirmar tal distinción? y de ser afirmativa la respuesta ¿cuál sería?¹²⁹ Además de la extrañeza e inseguridad que podemos advertir en la fotografía donde aparecen los dos menores, probablemente por estar poco o nada familiarizados con la cámara, dicho esto en comparación con los niños disfrazados –que igualmente podrían sentirse admirados, pero ellos por lucir una prenda distante a su cotidianidad, pues sólo la empleaban en fiestas importantes–; el telón de fondo representó, desde las primeras décadas del siglo XX, un elemento de distinción muy importante entre la clase que iba a ser retratada en el estudio de los Guerra, debido a que era un código visual heredero de una tradición decimonónica en las formas de representación.

Sin embargo, ¿a dónde nos llevan estas disertaciones sobre los retratos hechos en estudio? Decidimos comparar en un primer momento las dos imágenes pertenecientes al Fondo Pedro Guerra, porque más allá de haber sido registradas en el mismo estudio, ambas registran la indumentaria “tradicional” de los mestizos de Yucatán, aunque cada retrato lo hace de una manera muy particular. Así mientras la imagen de los dos niños, a los cuales se les puede referir como hijos de campesinos y/o jornaleros, muestra la forma en que visten diariamente sin distintivo alguno, los otros dos sólo ostentan “lo que no se es” en la vida cotidiana (Debroise 2005, 63), ya que se disfrazan (o más bien, los disfrazaron) para rememorar y asimilar

129 Si bien quizás sería necesario anexar más imágenes para conocer una muestra mayor acerca de lo que hemos referido previamente, consideramos, para fines prácticos, solamente dos imágenes muy contrastantes entre sí.

elementos particulares de la cultura predominante de la península desde las primeras décadas de la construcción de una identidad regional contrapuesta a la nacional.

Consecuentemente podríamos preguntarnos ¿qué relación existe entre los retratos previamente analizados con la fotografía número 38, de realización más reciente? Con lo que hemos referido previamente, el lector puede establecer un puente entre la imagen de la vaquería y la de los niños de clase alta disfrazados, a partir de que ambas imágenes son una representación escénica, en que la indumentaria “tradicional” del mestizo se muestra y celebra como un traje típico que abona a la (re) construcción de una identidad regional, expresada –para el caso de la fotografía más reciente– en el baile de la jarana.

Por dichas razones, tiene sentido el hecho de que gran parte del trabajo que realizan los alpargateros, como Luis Cachón, va destinado principalmente a las personas que las utilizan durante las vaquerías que se realizan en Mérida con fines turísticos, pues ha dejado de ser un elemento primordial en la indumentaria cotidiana de los meridianos y, en general, de la población mestiza en la península. Los artesanos afirman que la razón principal de esto es el precio, pues a pesar de que las alpargatas tradicionales pueden durar cinco o más años, la preferencia de los clientes ha cambiado, más por factores económicos que por la utilidad que pueda tener la adquisición de productos extranjeros, pues en la calidad del trabajo con la que se elaboran ambos productos existe una gran diferencia; no obstante, ante los escasos ingresos que tienen los jornaleros en la actualidad, éstos optan por comprar un par de sandalias que, aunque saben que no van a durar mucho tiempo, es para lo que les alcanza en el momento que se acercan a los comercios de alpargatas.

CONDICIONES ECONÓMICAS DE LOS TALLERES

En comparación con los ingresos que tenían décadas atrás, en las que había cierto auge en la comercialización de alpargatas en Mérida, los artesanos que en la actualidad se dedican a la elaboración de este producto encuentran

una situación cada vez más crítica; los factores que la propician son los pagos que tienen que efectuar por diversos conceptos, entre ellos: renta de local, sueldo de empleados, impuestos municipales, servicio de contadores particulares, seguridad social, etc. Un ejemplo de esta situación la podemos encontrar en el Censo Económico realizado por el INEGI en el año 2009, el cual sólo reportaba diez talleres en la categoría “Fabricación de huaraches y calzado de otro tipo de materiales”;¹³⁰ esto nos habla de una endeble presencia de este oficio en la ciudad de Mérida.

Las condiciones no siempre fueron así, pues Luis Canché refiere que cuando inició en este oficio había más talleres en la capital con varios empleados; sin embargo, esto empezó a decaer con los cobros que las autoridades comenzaron a aplicar a los talleres:

En aquellos tiempos no era muy caro tener un taller, bastaba con que tuvieras dos o tres trabajadores, como no había el robo, perdón, el seguro social; digo robo, porque como yo trabajaba con mi papá, también mis hermanitos trabajaban, con dos o tres vecinos. Pues dijo mi papá: “hay que asegurar y así vamos asegurar a mis hijos” y no, no sé por qué razón no pudo ser así; solo a sus trabajadores mayores, pero nosotros los niños no, que porque estábamos aprendiendo.

Esta experiencia nos permite conocer, en primer lugar, la forma en que se articularon muchos de los talleres a fines de los setenta en la región, pues si bien algunos trabajadores obtenían un salario –porque el patrón proveía los medios de producción–, otra parte del equipo con el que funcionaban estos talleres lo conformaban integrantes de la familia, generalmente menores de edad que –al igual que los adultos– invertían su fuerza de trabajo una vez que comenzaban a involucrarse en el oficio del padre desde los ocho o diez años.

En segundo lugar, podemos señalar que ante la Ley del Seguro Social que entró en vigor en 1973, la necesidad de inscribir a los empleados en un padrón de trabajadores implicó una responsabilidad jurídica y económica que tuvo que afrontar el patrón y, con esto, un detrimento en la ganancia

¹³⁰ Esta información contrasta con el número de establecimientos que existían para este año en Valladolid, pues en esa ciudad se encontraban 27 unidades económicas y, entre ellas, dos con más de 11 empleados.

que en un momento se llevaba el dueño de un taller; de acuerdo con la perspectiva de Luis Canché, esto fue un hecho injusto, pues hubiese sido algo bueno si los menores de edad estuviesen considerados en dicha ley; no obstante, el marco jurídico se contraponía (y esto está vigente aún en la actualidad) al trabajo mismo de este grupo de edad, aunque en la práctica el trabajo de los menores de edad sigue siendo una realidad inaudita.

El trabajo.

De acuerdo con la producción que tiene cada uno de los talleres que quedan en el mercado Lucas de Gálvez han hecho cambios y adaptaciones en su horario, pues mientras algunos comenzaban a laborar desde las seis de la mañana hace unos años, en la actualidad –los 10 que quedan– abren después de las ocho, pues la demanda de su trabajo no amerita cubrir largos periodos del día con la cortina abierta de sus locales.¹³¹ Por lo general, en este mercado sólo encontramos pequeños talleres familiares donde se dan cita el maestro en el oficio y su esposa principalmente, o bien, algunos jóvenes que venden la producción de sus familiares, pues ésta ya no la elaboran en el local.

Recientemente han cambiado ciertos materiales con los que se manufacturaban las alpargatas, un ejemplo de esto lo encontramos en las suelas que se utilizaban (generalmente de llanta), pero esto se debe a que

ahora la llanta viene con hilos de acero y ya no se puede así, la llanta grande se pela para hacer esto, pero ya no es negocio; ahora normalmente ya se usa suela de plástico.

Ahora es muy común encontrar entre los productos que ofrece el alpargatero cierta cantidad de huaraches de baja calidad,¹³² pues ya la alpargata solo la llegan a vender en determinadas fechas del año, así lo refiere Luis Cachón:

131 Un ejemplo de la caída del trabajo que realizan los alpargateros nos lo comparte Luis Canché, al mencionar que en la actualidad sólo elabora tres alpargatas “chillonas” a la semana, hecho contrastante con los cinco o seis pares diarios que hacia hace 10 años.

132 Por lo general este tipo de producto es adquirido por los alpargateros debido a las facilidades de pago que ofrecen los comerciantes al mayoreo provenientes de otras localidades como Ticul, lugar donde existe una fábrica de sandalias.

La alpargata pues ya están de picada, siempre se hace por las festividades, para los bailarines, para los artistas de aquí hasta Veracruz, pero ahorita está totalmente bajo este año. Y la escasez del material aquí en Mérida, ya no se da la piel, antes había aquí en un pueblito cerca después de Kanasín, pero ahora se controla todo en Valladolid. Valladolid vende bien caro y ni quién le diga nada, y por lo tanto ya bajó esta artesanía nacional.

Para los alpargateros cada vez es más difícil encontrar precios bajos de la piel que se comercializa en Mérida, pues si bien es cierto que existen tres peleterías en la ciudad, los costos han incrementado debido a que la materia prima proviene de otros estados de la república; aunque por otra parte se señala al municipio de Valladolid como sede de los principales acaparadores de este material, lo cual les permite controlar la principal producción de alpargatas en el estado, pues los artesanos afirman que tienen las ventajas de producir a bajo costo y, con ello, obtener mayores ganancias; esto va aunado a su ubicación, pues al estar a un par de horas de las playas de Quintana Roo, la comercialización de esta artesanía producida en dicha ciudad del oriente yucateco se ve favorecida, pese a que su calidad no sea la misma que ofrecen los artesanos meridianos.

No obstante, pese a los avatares que enfrentan los alpargateros, existe una continuidad en el ejercicio del oficio, principalmente porque su trabajo –aunque actualmente está en “picada”– sigue satisfaciendo a un sector de la sociedad, principalmente a personas relacionadas con actividades turísticas en la región¹³³ (danza, música y, en general con el sector de servicios), entre las que se encuentran aquellas que suelen representarse como “auténticos mestizos” ataviados con la indumentaria tradicional; esto posibilita una forma de vida, no sólo para los consumidores de productos de piel como la alpargata, sino también, para el maestro artesano que la produce, lo cual esto impacta en la vida de su familia.

133 Y en otros estados de la república, pues podemos considerar algunos pedidos de alpargatas, ternos y guayaberas que realizan escuelas de danza para representaciones del estado de Yucatán.

LAS ALPARGATAS CHILLONAS DE LUIS CACHÓN

Para Luis Cachón es un orgullo legitimarse como el único artesano en Mérida que elabora las alpargatas de tres suelas y media, denominadas “chillonas” pues, a diferencia de otros artesanos, su instrucción en esta especialidad fue vasta y le permitió adquirir una técnica que lo distingue entre sus pares, al punto que la construcción de suelas para reventa a otros artesanos constituye uno de los ingresos que le mantienen hasta la actualidad. ¿Pero cuáles son las características de esta alpargata?, ¿Por qué su trabajo constituye un referente entre los artesanos y consumidores en Mérida?

Se llaman chillonas porque son varias capas de cuero que al juntarse suenan; venga y escuche: si yo junto las capas y lo muevo, como cuando se da un paso, suena; escuche cómo suena; por eso son chillonas (...) esto es lo que hacíamos los talabarteros¹³⁴



41. Las alpargatas chillonas, proceso y uso.



134 Fragmento de entrevista realizada por Verónica Martínez, publicada en el diario *Por Esto!* el 15 de julio de 2013.

En la imagen izquierda se muestra un ejemplo del uso que tienen las alpargatas a las que nos referimos, mientras que en las fotografías de la derecha podemos ver el trabajo que realiza Luis Cachón en su local-taller en el mercado Lucas de Gálvez; cabe señalar que una de las particularidades del trabajo que elabora el artesano Cachón (como otros artesanos en Mérida) es el trabajo manual, pues a pesar de que durante mucho tiempo manejó maquinaria, reconoce que para un trabajo tan meticuloso que implica la elaboración de este tipo de suelas, se necesita más la técnica y el uso de herramientas sencillas que el uso de una máquina; esto es así porque esta última puede estropear su labor y dejar muchas imperfecciones que no pasarían con el trabajo delicado que realiza una persona. Esto nos hace retomar el planteamiento que refiere Novelo (2008, 118) a propósito de que para estos artesanos “la herramienta facilita los procesos pero no sustituye a la mano de obra”.



42. Preparación de suelas para coser, fotografías de 1978 y de 2014, respectivamente.

Así pues, las presentes imágenes nos permite (re)conocer la continuidad en la manera como se lleva a cabo la primera parte del proceso en la elaboración de las alpargatas, de tal suerte que el contenido de ambos registros no difieren pese a los 36 años que les separan uno del otro; del mismo modo que las herramientas que utilizan (cuchillas, seguetas, cuchillos de cocina, “sacabocados de mano”) continúan siendo las mismas.

SITUACIÓN ACTUAL DEL TRABAJO CON LA PIEL EN MÉRIDA

Como referimos anteriormente, en fechas recientes el uso de las alpargatas entre los meridianos, se encuentra ligado a las fiestas tradicionales y a otros eventos similares en la ciudad, como lo son las “vaquerías”, o bien celebraciones relacionadas con el ciclo de vida de las familias mestizas, principalmente; no obstante, en las opiniones de los artesanos esta aseveración está dejando de tener vigencia, pues menciona que, en los últimos años, mencionan que al menos para un sector de la población esto “ya pasó de moda” porque entre los jóvenes ya no es común ver este tipo de calzado.

Antes rogabas porque llegaran las fiestas porque vendías un poquito más, pero ahorita da lo mismo un día que el otro y cada día está peor; como hoy, ya casi es medio día y no he ganado siquiera 50 pesos, para ser exacto 30 pesos, ahora eso ¡imagínate!

Asimismo, con este testimonio podemos aproximarnos a la situación por la que pasan los alpargateros en Mérida, pues las condiciones económicas entre los distintos artesanos que laboran en el mercado Lucas de Gálvez son muy similares.

Esto está muriendo, ya no es negocio, el calzado chino y el plástico es lo que se vende, porque es más barato y eso lo hago: compro el plástico y hago alpargatas porque es lo que piden.¹³⁵

135 Fragmento de entrevista realizada por Verónica Martínez, publicada en el diario *Por Esto!* el 15 de julio de 2013.

En la actualidad es muy común encontrar, además de alpargatas con suelas sintéticas, productos que ellos no producen, pues comentan que han tenido que incorporar ciertas mercancías para poder solventar el costo de la manufactura de alpargatas que sólo se venden a clientes que buscan más calidad que precio; sin embargo, mientras esta razón constituye una variable que posibilita mantener clientes a algunos artesanos, otros alpargateros como Ramón prefieren no vender ese tipo de productos:

No me gusta comprar para revender porque hay veces que compras un producto que está mal hecho, entonces al rato se le revienta al cliente y llega a decirme: “oye que se me reventó”, ¿me lo puedes reparar? o ¡deme otro!; y cómo voy a decirle al que ya me lo vendió, sabes dame otro nuevo porque ya vino el cliente a reclamar. Son esos detallitos que a mí no me gustan por eso no compro, prefiero hacer lo mío asegurando de que esos si van a estar buenos y no me lo van a venir a reclamar.¹³⁶

En este orden de ideas es pertinente abordar el contenido de la siguiente imagen, pues en ella podemos apreciar distintos elementos que se relacionan con lo que refieren algunos de los maestros alpargateros en la actualidad ¿Qué nos muestra esta imagen más allá de una representación escolar de la jarana, el baile tradicional en Yucatán?



43. Niños en festival escolar.

136 Entrevista al alpargatero “Ramón”, realizada el 25 de febrero de 2014 en Mérida, Yucatán.

En la fotografía aparece un grupo de niños de aproximadamente seis años de edad, los cuales se encuentran realizando una representación de la jarana en la escuela Modelo de la ciudad de Mérida; sin embargo, como mencionaban los alpargateros, la comercialización exitosa de sus productos estaba relacionada, hasta hace unos años, con las fiestas o bien con este tipo de eventos escolares, pues los padres de familia solían invertir en las alpargatas chillonas para que los niños salieran en sus bailables. No obstante, en la actualidad ya cualquier fecha del año representa lo mismo para el alpargatero pues como podemos apreciar en las sandalias de tono más oscuro que porta el niño que se encuentra en un segundo plano, los padres de familia ya no invierten en la compra de la alpargata artesanal, pues optan por productos más económicos para salir del compromiso, y de esta manera las alpargatas y/o los huaraches con suela de plástico paulatinamente comienzan a penetrar y en el mercado hacen mella en las ventas de los artesanos que aún elaboran sus productos tradicionales.

De tal suerte que los alpargateros de Mérida han tenido que idear una serie de estrategias para sobrevivir ante la embestida de productos foráneos; una de sus acciones en este sentido ha sido copiar modelos actuales de sandalias sintéticas y huaraches del mismo material, para elaborarlos con piel y llanta, y con esto incrementar la vida del producto y, de forma paralela, mantenerse o volver a la competencia para no desaparecer. Afirman que los consumidores “ya se han dado cuenta” de que a pesar de que los productos chinos “son muy bonitos y baratos”, no tienen la misma calidad como la que trabajan los artesanos en sus talleres; esto lo han escuchado de los clientes que han tenido que recurrir a reparaciones o bien, han acudido a sus establecimientos para adquirir nuevas alpargatas.

Otra estrategia que han desarrollado algunos artesanos ha sido la producción de alpargatas con bordados de hilo de henequén; sin embargo, algunos alpargateros encuentran fuera de tiempo esta iniciativa, pues consideran que es un esfuerzo sin sentido, ya que las condiciones en que el henequén era la base de la economía para Yucatán ya pasaron; pese a esto, este tipo de producción ha tenido un fuerte impacto principalmente en los turistas y, hoy día, es muy común encontrarlos en los comercios del primer cuadro de la ciudad de Mérida este tipo de artículos.

Finalmente, en lo que respecta a la talabartería en Mérida, si bien es cierto que aún mantiene abiertas sus puertas Casa Rubio, establecimiento que fuera un referente por la oferta de productos de piel para la sociedad meridana desde mediados del siglo XX, los productos que ofertan ya son principalmente elaborados en León, Guanajuato y en algunos municipios de Jalisco, pues la producción –o al menos la compra de artículos locales para reventa por parte de los actuales dueños– ya es nula. Asimismo, es de dominio común entre los alpargateros que los artículos de piel que se ofrecen en los mercados o en los locales de Mérida provienen principalmente de Chiapas, y lo mismo sucede con la materia prima que adquieren en las peleterías que quedan en la ciudad.

Cuando llega un producto yo pienso que ya está excesivamente caro, porque hay productos que comprábamos acá y ahora no podemos competir con los que traen de Chiapas; llegan cinturones muy baratos, quiere decir que allá la materia prima es más barata y aquí es muy cara, entonces eso nos hace que tengamos muy caros los materiales, que vendamos poco y lógicamente no ganemos.

CONCLUSIONES

LA INVESTIGACIÓN EN IMÁGENES. BONDADES Y DIFICULTADES

Las potencialidades en el análisis de la imagen van más allá de cuestiones estéticas debido a que constituyen en conjunto catálogos de aspectos de la cultura en que realizamos nuestras incursiones; de esta forma, la imagen representa un producto cultural por sí mismo, y por tanto, enmarcado en un contexto que es digno de analizar e interpretar desde sus significados explícitos e implícitos en aras de la comprensión de la cultura material o simbólica de una sociedad.

Por otra parte, es importante reflexionar en la forma en que construimos nuestras fuentes visuales, debido a que el trabajo de recopilar, clasificar y analizar registros fotográficos resulta una tarea muy complicada si, desde que nosotros tomamos fotografías, las descontextualizamos al sólo imprimirlas y guardarlas cual objetos curiosos del lugar que se visitó. Es por eso que resulta una tarea primordial comenzar a construir nuestras propias bases de datos a partir de parámetros elementales como: ¿quién tomó la fotografía?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿quiénes son los que aparecen en la foto?, ¿qué hacen?, entre otros datos. Esto nos permitiría realizar análisis comparativos en los cuales podamos identificar cambios y continuidades de paisajes culturales, arquitectura, modos de vestir, fiestas, tipos de consumo, educación y prácticas culturales en general.¹³⁷

137 Un texto muy sugerente al respecto resulta ser el libro *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y*

Considero pertinente en la formación de un antropólogo la instrucción en la lectura de imágenes, pues no basta legitimar los hechos a través de lo escrito; con esto no quiere decir que se privilegie la imagen como un elemento de verdad absoluta e incuestionable, en comparación de un texto o historia oral, sino más bien que, a partir de la presente experiencia, resulta evidente para mí la necesidad de poner en un mismo nivel nuestras fuentes de memoria y analizarlas de manera crítica y entrecruzada para poder aprehender aspectos sobre el pasado que han sido relegados, o bien se han mantenido al margen desde el punto de vista de la labor de los antropólogos y de los científicos sociales en general, en la construcción de diferentes historias y narrativas acerca de procesos de cambio sociocultural. Las potencialidades inmersas en las fotografías, son múltiples, ya que su puesta en valor irá de acuerdo con el ojo con que se les mira y cuestiona.

El trabajar con imágenes hizo posible para mí construir un tipo de conocimiento que de otro modo no hubiese encontrado, pues gracias a contextualizar históricamente los momentos de creación de las fotografías facilitó el logro de dar una nueva lectura al pasado, dilucidando nombres y prácticas culturales propios de una época y de una región como las que enmarcaron el caso de los barberos Pech. Asimismo, las diversas directrices en las que se desarrolló el presente libro sólo fueron posibles gracias a haber utilizado las imágenes como fuentes principales de investigación, pues ellas, silenciosas y pacientes en la sala de la Historia peninsular, olvidadas o renegadas como acompañantes de cientos de textos escritos sobre la cultura en Yucatán, esta vez desempeñaron un papel determinante en la escritura del presente texto, en tanto que posibilitaron iniciar un camino que me llevó a conocer, desde diversas perspectivas, oficios que se suponían tan distantes entre sí pero que encontramos unidos por una de las variables que comparten: ser oficios que se heredan desde el seno familiar.

Es importante destacar que el estudio de las imágenes dio respuesta a una serie de interrogantes que nos planteamos en un inicio, pues en primer lugar esbozamos los usos de la Imagen en la Antropología, así como en otras Ciencias Sociales, para con esto dar respuesta a aquella pregunta que

audiovisual. Editado por el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora.

tuvo lugar al confrontarnos con la base de datos del proyecto Memoria Visual: ¿Cómo abordar a la Imagen desde la Antropología?

En este recorrido nos encontramos, entre las narrativas que emanaron de las imágenes, un apasionante camino que si bien es cierto en un inicio andamos con cierta cautela, pues la complejidad y poca instrucción en dicho ámbito nos mantuvieron a la expectativa, de manera paulatina cada paso se fue haciendo de forma más segura, pues cabe señalar que parte de lo escrito en el presente libro se fue rediseñando a partir de la incorporación de nuevas lecturas desde diversas disciplinas sugeridas por mis colegas y algunas otras que encontraba del tema. Esto enriqueció la manera de abordar cada imagen y nos permitió justificar la relevancia del camino transitado.

Sin embargo, es imprescindible destacar el papel que tiene la imagen en nuestra sociedad y, con ello, comenzar una tarea de alfabetización visual, pues la escasa aproximación a este tipo de fuentes nos hace permanecer en la ignorancia, pasivos ante la proliferación de la imagen en esta cultura visual. Al hablar de alfabetización visual nos referimos a que no es suficiente ver, sino además, resulta una tarea impostergable el saber hacer, leer y crear imágenes, así como discursos visuales en aras de producir conocimiento desde la Antropología o disciplinas afines.

LOS OFICIOS COMO PARTE DE UNA MEMORIA VISUAL DE LA CULTURA YUCATECA

Entrelazar el pasado y el presente por medio de la memoria y de la imagen de las mujeres torteadoras, de los barberos y los alpargateros meridanos nos permitió aproximarnos a ellos y dilucidar cambios y continuidades en su quehacer, así como comprender los ámbitos sociales en los que se construyen, reproducen y transforman sus prácticas culturales; los ejes (memoria e imagen) en torno a los cuales gravita este trabajo lo enriquecieron de manera determinante y favorecieron una revisión crítica de las imágenes a través de su vinculación directa con las fuentes escritas y orales.

Además es importante destacar que si bien en un inicio nos planteamos analizar tres oficios, en el proceso de la investigación nos encontramos ante la necesidad de realizar un apartado que explicara el contexto en el que se desarrolló el trabajo de aquellos que estaban detrás de la cámara, en particular haciendo énfasis en Pedro Guerra Jordán, por ameritarlo su papel relevante en la producción de miles de imágenes que daban cuenta de la vida cotidiana de la cultura yucateca. Al comenzar a indagar acerca de los factores que posibilitaron el ejercicio de su profesión, fue imprescindible realizar una sencilla reconstrucción de la llegada de la fotografía a Yucatán hasta la consolidación de Pedro Guerra en dicho arte, expresado en aquellos anuncios de la prensa meridana desde fines del siglo XIX e inicios del XX, lo cual sin haberlo planteado explícitamente nos llevó de manera paralela a indagar acerca de un oficio adicional: los ases de la cámara y la fotografía.

En este orden de ideas, consideramos que ir más allá del producto de un estudio fotográfico y ahondar acerca del contexto político, económico, social y cultural que enmarcó la vida y el trabajo de fotógrafos viajeros y locales en la península en el desarrollo del siglo XIX, nos mostró nuevas perspectivas en lo que respecta a las formas en que se desarrolló la fotografía en Yucatán, así como también consideramos que esto preparó el terreno y las preguntas con que se cuestionaría a las imágenes relacionadas con los posteriores oficios.

Posteriormente tuvo lugar el análisis de la “molendera de maíz” y con esto la revisión de las formas de representación decimonónicas que influyeron en la retratística meridana; pero en este punto en particular cabe destacar lo que devino de dicho retrato, ya que por un lado, gracias al hallazgo de su facsimilar en la fototeca del Museo Peabody de Etnología y Arqueología de la Universidad de Harvard, el registro constituye un ejemplo de las formas en que las imágenes de este tipo circularon como “tarjetas de visita”, esto permite evidenciar la reproducción de formas de representación de mujeres mestizas en Yucatán. Estas imágenes abonaron a la construcción de un imaginario junto con la forma idealizada con que se describía el sector constituido por aquellas “criaturas hermosas” que vivían entre la clase alta de Mérida en el siglo XIX.

Cabe destacar que el cruce de información acerca de la vida de las mestizas en las haciendas hacia fines del siglo XIX fue determinante para reconsiderar lo que escribiríamos acerca de las mujeres retratadas durante esa etapa en la península, debido a que en este punto se presentó un quiebre en la narrativa acerca de la mujer torteadora más allá de la representación de escenas cotidianas, para posteriormente encontrarnos ante la posibilidad de reivindicar aquel silencio al que fue sometida su historia de esclavitud en las haciendas henequeneras.

Asimismo, consideramos que la aproximación a los diarios de los viajeros que retrataron a aquellas mujeres nos permitió conocer otra perspectiva del papel de la mujer tal como la describen en los textos acerca de sus respectivas expediciones, referidos en el capítulo I; entre los discursos escritos en torno a la arqueología maya destaca el registro que el polémico Edward Thompson realizó acerca de aquella actividad femenina, podemos sugerir una línea de trabajo que versa en profundizar respecto a una historiografía en torno al oficio y/o profesión de mujeres en la arqueología en nuestro país.

Por otra parte, la revisión del trabajo que realizan las mujeres torteadoras en los restaurantes en Mérida invita a realizar una investigación más a fondo desde la antropología visual en atención de representaciones sociales, debido a la constante relación entre este oficio y la imagen; pareciera que las mujeres torteadoras no se alejan de la lente de las cámaras de fotógrafos extranjeros y locales desde el siglo XIX hasta la actualidad. Este hecho incita a indagar acerca de la construcción y/o de la reproducción de imaginarios y estereotipos. Para remarcar la pertinencia de la memoria sobre el trabajo de las mujeres mestizas, el ejemplo citado permite vislumbrar la posibilidad de una aproximación a los valores de uso y de cambio de una fotografía, concibiéndola como un medio para dignificar y rememorar la importancia de un oficio ante sus descendientes.

En lo que se refiere a las memorias de los peluqueros es importante destacar la escasa información que existe al respecto, invitando con esto a profundizar en el tema desde diversos enfoques, pues éste se puede llevar a cabo desde distintas perspectivas en aras de la comprensión de un oficio que en ninguna latitud del país ha sido trabajado por la antropología o al menos, fue casi nula la información que encontramos al respecto, a

excepción de un ensayo donde se analizaba una peluquería en la Ciudad de México y algunos otros textos que de forma paulatina han ido apareciendo en sitios web. Sin embargo, cabe señalar que lo que aquí presentamos sólo es un esbozo y una interpretación de los datos y de las experiencias que los maestros barberos compartieron, lo cual retomaremos seguramente en otro trabajo.

Si bien es cierto que proponer una interpretación de este oficio desde lo rural a partir de una imagen inexacta (Didi – Huberman, 2004), resulta una elección poco objetiva (pues no existían más datos que los que la fotografía nos proporcionaba), el reflexionar sobre la forma en que se configura un oficio desde un medio no urbano, también fue planteado desde las pláticas con Ranulfo Pech pues este barbero, al haber iniciado en los menesteres de su oficio en Huhí, Yucatán, nos hizo reconsiderar la posibilidad de abordar una localidad rural para comprender desde otra perspectiva la labor del peluquero peninsular. Asimismo, conocer las diferentes experiencias y herramientas que utiliza en su cotidianidad el peluquero permitió dilucidar aquellos elementos que había en la fotografía realizada por los Guerra a inicios del siglo XX.

También es importante señalar que la revisión de fotografías personales de los peluqueros posibilitó el reconocimiento de aquellos personajes y de los rangos que ejercían en sus establecimientos, justificando con esto una forma de interpretar los registros de Pedro Guerra Jordán. No menos importante resultó el papel que tuvo el trabajo con las memorias de los peluqueros para la reconstrucción de una perspectiva con la cual mirar hacia el pasado de este oficio en la península. Además de hacer énfasis en que en todo momento el trabajo con imágenes estuvo en función de contextualizar las experiencias de los maestros fígaros para comprender la relevancia de cada imagen.

Por otra parte, el cuarto capítulo dedicado a los talabarberos y alpargateros fue desarrollado en una estrecha relación con los barberos; no obstante, si existe una distinción muy peculiar en la forma en que se trabajó este apartado, lo cual radica en la labor que realizamos sobre el ámbito social que dio marco al trabajo de este gremio en Yucatán. Es por ello que en esta sección consideramos pertinente analizar diversos registros con los cuales

entretejer un discurso en el que el eje principal era el uso de elementos que elaboraban los maestros en talabartería.

Así pues, cerrar con el trabajo sobre el oficio de talabarteros –alpargateros fue una decisión tomada a partir de que quizás entre estos tres oficios, el de menor vitalidad –al menos en Mérida– es el recién mencionado; no obstante, contrario a lo que plantea el escritor José Saramago en su novela *La caverna*, los artesanos que laboran en el mercado Lucas de Gálvez de manera paulatina adaptan su producción a los nuevos consumidores con diseños que propician que su labor continúe siendo socialmente necesaria entre los meridianos.

Finalmente, el presente libro en su conjunto constituye un aporte al quehacer sobre el pasado y el presente de los oficios en la península, resultado de una investigación motivada a partir del proyecto *Memoria Visual de Yucatán*. En esta investigación realizada a partir de julio de 2013, se ha puesto sobre la mesa de discusión el trabajo antropológico no sólo sobre los oficios –pues esto ha sido tema discutido con cierta amplitud tanto desde lo general como en lo particular–, sino además sobre la imagen y su pertinencia en la construcción de una memoria compartida entre la cultura yucateca.

La labor emprendida en un inicio con determinados objetivos donde en su conjunto se planteaba una forma sistemática del trabajo sobre la fotografía ha quedado explícita en el presente texto, pues cada elemento utilizado a lo largo de este andamiaje ha servido para dar validez a la hipótesis que en un inicio habíamos referido; de tal forma que haber entrelazado las dimensiones sociales e históricas de la imagen y de la memoria de los maestros y maestras en los oficios seleccionados, nos permiten vislumbrar las posibilidades que nos brinda el quehacer crítico sobre el pasado a través de la mirada antropológica constituida a partir de las formas tradicionales de hacer trabajo de campo, así como por medio de la aplicación de metodologías que enriquecen la construcción de nuestra forma de ver y producir conocimiento en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVES, Jorge E.

(2012) *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación*. México D. F.: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.

ABREU Gómez, Ermilo

(1940) *Canek*, México: Editorial Debolsillo.

APARICI, Roberto y Agustín García M.

(1998) *Lectura de imágenes*. Madrid: 3ª. Ed. Ediciones de la Torre.

ANTARAMIÁN Salas, Carlos

(2011) *Del Ararat al Popocatépetl. Los armenios en México*.

(2014) “De la memoria al archivo visual: La producción del documental antropológico Los armenios en La Merced”. En Novelo, Victoria y Everardo Garduño. (Coords.) *Memoria visual. Producción y enseñanza de la antropología visual universitaria en México*. Baja California, México. Abismos Casa Editorial, Instituto de Investigaciones culturales – Museo: 31 – 47.

BANKS, Marcus

(2010) *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Madrid. Ediciones Morata, S. L.

BARBACHANO, y Tarrazo Manuel

(1951) *Vida, usos y hábitos al mediar el siglo XIX*. Yucatán, México: Maldonado Editores.

BENÍTEZ, Fernando

(1965) *Ki: El drama de un pueblo y de una planta*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

BONFIL Batalla, Guillermo

(1960) *Sudzal, diarios de campo julio, noviembre*. Documentos inéditos. Archivo Bonfil Batalla, CIESAS D. F.

(1961) *Sudzal, diarios de campo enero y febrero*. Documentos inéditos. Archivo Bonfil Batalla, CIESAS D. F.

BOURDIEU, Pierre

(1980) “Le capital social”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Vol. 31: 2- 3.

(2003) *Un arte medio*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

(2010) *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

BOURDIEU, Pierre y Marie – Claire

(2010) “El campesino y la fotografía” en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BURKE Peter

(2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona España. Editorial Crítica.

CABALLERO, Luis G. y Molina, Ramón

(1902) *Guía enciclopédica popular: directorio clasificado de agencia de negocios y establecimientos mercantiles e industriales de la Ciudad de Mérida*.

CARRERA Stampa, Manuel

(1954) *Los gremios mexicanos: la organización gremial en Nueva España, 1521 – 186*, México: EDIAPSA.

CASANOVA, Rosa

(2005) “De Vistas y Retratos: La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890” En García Krinsky (Coord.) *Imaginario y fotografía en México, 1839 – 1970*, Barcelona Editorial Lunweg, CONACULTA-INAH-SINAFO.

CATHERWOOD, Frederick y John L. Stephens

(1841) *Incidentes de Viajes a Centroamérica, Chiapas y Yucatán*. Harper & Bros.

(1843) *Incidentes de Viajes a Yucatán*, Harper & Bros.

(1844) *Vistas de antiguos monumentos de América Central, Chiapas y Yucatán*. England, London.

COLLIER, John Jr.

(1967) “Antropología visual. La fotografía como método de investigación”. En: Juan Naranjo (Ed) (2006) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

CONCHA, Waldemaro, Fuentes Gómez, José y Magnolia Rosado Lugo

(2007) “Pioneros del retrato en Yucatán” en *Alquimia*. Mayo – agosto, año 10, núm. 30: 81- 82.

(2010) *Fotógrafos, imágenes y sociedad en Yucatán: 1841-1900*. México: Universidad Autónoma de Yucatán.

CORADINI, Lisabet y Lourdes Roca

(2000) “El uso de las imágenes en la Antropología Social” En: Rafael Pérez Taylor *et al. Aprender – comprender la Antropología*. México, CECSA.

CORTÉS Ancona, Jorge

(2010) *Panorámica plástica yucatanense 1916 – 2007*. Mérida, Yucatán. Instituto de Cultura de Yucatán: México, D. F. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CHANNING, Arnold y Frederick J. Tabor Frost

(1992) “Mérida en 1906” En *Mérida (1542 - 1992) Antología*. Yucatán: Gran Comisión de la LII Legislatura del H. Congreso del Estado de Yucatán: 115 – 118.

CHARNAY, Désiré

(1863) *Cites et Ruines du nouveau monde americaines. Mitla, Palenque, Ixamal, Chichén Itzá, Uxmal*. Gallimard, Paris.

(1888) *The ancient cities of th New World*. New York: Harper & Brothers.

(1903) “Les explorations de Teobert Maler au Yucatán”, *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 1: 289-308.

DÁVILA Valdés, Claudia

(2010) “Historia comparada de dos experiencias migratorias: Coreanos y súbditos del Imperio Otomano en Yucatán (1880 - 1916)”. En *Península*, vol. 5, n. 2: 37 – 60.

DEBROISE, Olivier

(2005) *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

DURAND, Jorge

(2007) “El Programa Bracero (1942 - 1964). Un balance crítico”. En *Revista Migración y Desarrollo* [en línea], (segundo semestre): [Fecha de consulta: 26 de junio de 2014] Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66000902>> ISSN 1870-7599

EDWARDS, Elizabeth

(1992) *Anthropology and Photography 1820 – 1920*. Yale University Press.

ELMENDORF, Mary

(1973) *La mujer maya y el cambio*. México: SEP/Setentas.

ESCALANTE Aguilar, Leonel & Ruiz González, Kandy

(2012) *Valladolid, Imágenes del ayer*. Programa de Desarrollo Cultural Municipal de Yucatán. Valladolid.

FREUND, Gisèle

(2010) *La fotografía como documento social*. Barcelona, España: 10° Edición. Editorial Gustavo Gili.

GALEANO, Eduardo

(2007) *Memorias del fuego 2. Las caras y las máscaras*. México, D. F. Siglo XXI Editores, S. A.

GAMBOA Guzmán

(1903) *Directorio de la Ciudad de Mérida, Estado de Yucatán, México*.

GARAY, Graciela de.

(2012) “El testimonio arquitectónico: de la palabra a la imagen” en Jorge E. Aceves (Coord.) *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación*. 4ta. Ed. México, D. F. Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social: 55 – 64.

GARSULT, Mr de.

(2014) *Arte del barbero – peluquero – bañero*. Edición Facsimil. Madrid. Editorial Maxtor.

GIDDENS, Anthony

(2010) *Sociología*. (6ta Ed) Alianza Editorial

GUERRA, Pedro A. (Autor corporativo) y Eduardo Luján Urzaiz (texto)

(1992) *Mérida el despertar de un siglo / fotografías archivo Pedro A. Guerra*. Mérida, Yuc.: Gobierno del estado de Yucatán: Patronato de las Unidades de Servicios Culturales.

GUEVARA Zárraga, María Estela

(1993) *Los gremios novogalaicos*. Guadalajara, Jalisco: Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara.

GUTIÉRREZ Muñoz, Luis. (ed.)

(1985) *Documentos gráficos para la historia de México. 1848 – 1911*. Vol. I. México: Editorial del Sureste.

HAMILTON, Nora

(1998) *México: Los límites de la autonomía del Estado*. México, D. F. Ediciones Era.

HERNÁNDEZ Fajardo, José

(1977) “Historia de las artes menores” en *Enciclopedia Yucatanense*, México: Edición Oficial del Gobierno de Yucatán, Tomo IV: 823 – 914.

KOSSOY, Boris

(2001) “Los tiempos de la fotografía” en *Alquimia*. Septiembre-Diciembre, Año 5, núm. 13.

(2001) *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.

KUNTZ Ficker, Sandra

(2007) *El comercio exterior de México en la era del capitalismo liberal, 1870-1929*. México, D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.

LE PLONGEON, Alice Dixon

(1879) “Notes on Yucatán” in *The Mexican Calendar Stone and Maya Archaeology*. Press of Charles Hamilton.

(1992) “Mérida en 1873” En *Mérida (1542 - 1992) Antología*. Yucatán: Gran Comisión de la LII Legislatura del H. Congreso del Estado de Yucatán: 31 – 36.

LICONA Valencia, Ernesto

(2001) “La peluquería como lugar masculino” en *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*. Por Aguilar, Miguel Ángel, Amparo Sevilla y Abilio Vergara (Coords.) México, D. F. CONACULTA, UAM-I: 161-200.

LITTLEFIELD, Alice

(1976) *La industria de las hamacas en Yucatán, México: Un estudio de Antropología Económica*. México: INI: SEP.

MALDONADO Alvarado, Mauricio y Benjamín

(2004) *La sabiduría de las pieles. De las técnicas de curtición a la curtiduría tradicional actual en Oaxaca*. Oaxaca, México: Centro INAH Oaxaca - IIUABJO.

MASSÉ Zendejas, Patricia

(1993) “Tarjetas de visitas mexicanas. Retratos de Cruces y Campa” En *Luna Córnea*, núm. 3:49 – 54.

(1998) *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. México, D. F. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MEDINA Sánchez, Óscar Mauricio

(2003) *La fotografía de la segunda mitad del siglo XIX aplicada a la arqueología maya: la visión de tres exploradores fotógrafos*. Tesis de Maestría Inédita. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

MONROY Nasr, Rebeca

(2004) *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México.

MONSIVÁIS, Carlos

(2000) *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. México: Ediciones Era.

MONTAÑEZ, Edward

(2007) “Fototeca Pedro Guerra” en *Alquimia*. Mayo – agosto, año 10, núm. 30: 81- 82.

(2009) “Archivo Guerra. Odisea de la conservación” publicado en *Revista Cuarto Oscuro*. Año XVI. Número 98. Octubre-Noviembre: 21 – 31.

MONTEJO Baqueiro, Francisco

(1981) “La colonia Sirio – Libanesa en Mérida”, en *Enciclopedia Yucatanense*, T. XII: 463 – 516, Carlos Echánove Trujillo (ed.). Mérida Gobierno del Estado de Yucatán.

MORENO Bolio, Delio

(1992) “Santa Lucia” en *Mérida (1542 - 1992) Antología*. Yucatán: Gran Comisión de la LII Legislatura del H. Congreso del Estado de Yucatán: 103 – 112.

MRAZ, John

(2014) “Sebastião Salgado: Maneras de ver a América Latina”. Conferencia dictada 28 de febrero. Sala Lucio Mendieta de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

NEGROE Sierra, Genny (coord.)

(1997) *Guerra de castas: actores postergados*. Mérida, Instituto de Cultura, Colegio de Antropólogos.

NEBEL, Carl

(1840) *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*. Librería de Manuel Porrúa.

NOVELO, Victoria y Ariel García

(1987) *La tortilla: Alimento, trabajo y tecnología*. México, D. F.: Universidad Autónoma Nacional de México.

NOVELO Oppenheim, Victoria

(1976) *Artesanías y capitalismo en México*. México: SEP – INAH.

(2005) *La tradición artesanal de Colima*. México, Conaculta/CIESAS/ Universidad de Colima/. Gobierno del Estado de Colima/. CENCADAR.

(2007) *Artesanos, artesanías y arte popular de México. Una historia ilustrada*. México, D. F. Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

(2008) “La fuerza de trabajo artesanal mexicana, protagonista ¿permanente? de la industria” en *Alteridades* 18: 117 – 126.

(2009) *Yucatecos en Cuba: Etnografía de una migración*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Instituto de Cultura de Yucatán.

(2011) (Coord.) *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*. México: CIESAS, Publicaciones de la Casa Chata.

OBER, Frederick A.

(1885) *Travels in Mexico and Live Among the Mexicans*. Boston, Estes and Lauriat.

PAOLI Bolio, José (*et al.*)

(2012) *La Revolución en Yucatán. Nuevos ensayos*. Mérida, Secretaría de Educación – CEPESA Editorial.

PAZ Ávila, Lilian

(2005) “La moda europea y su influencia sobre el terno yucateco durante el siglo XIX”. Documento electrónico, <http://www.mayas.uady.mx/articulos/terno.html>, [3 de agosto de 2014]

PENICHE Barrera, Roldán

(2015) *Mérida, reflejo de una historia*. Editorial Dante.

PENICHE, Piedad

(1987) “Mujeres, matrimonios y esclavitud en la hacienda henequenera durante el porfiriato”. En: *Historias* 18, INAH, México.

(2002) “Oponiéndose al capitalismo en Yucatán. La causa de los rebeldes de la Guerra de Castas (1847 - 1850)” En: *Desacatos*, núm. 9, primavera – verano: 148 – 160.

PÉREZ Pérez, Javier

(2011) *Historia gráfica de oficios y trabajos en Yucatán*. Tesis de Licenciatura Inédita. Universidad Modelo. Mérida, Yucatán.

POOLE, Deborah

(2000) *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*. (Maruja Martínez, trad.) Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

QUEZADA, Sergio

(2001) *Breve historia de Yucatán*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.

RAMÍREZ, Gabriel

(1991) “La fotografía en Yucatán: Los primeros 50 años”. *Por Esto!* Domingo 12 de mayo. Suplemento cultural Mérida, Yucatán.

(2009) *Personajes de Yucatán. De la tierra salen voces que les hablan*. Biblioteca Básica de Yucatán.

RAMÍREZ Sevilla, Luis

(2002) *Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura.

RIVA Palacio, Vicente

(1884) *México a través de los siglos: Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*; Casas Editoriales de Espasa y Compañía y J. Ballezá y Compañía.

RIVAUD Delgado, Florencia

(2010) *El hacer cotidiano sobre el pasado*. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.

ROCA, L., Morales, F., Hernández, C. y Green, A.

(2014) *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico audiovisual*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

RODRÍGUEZ Carrillo, Abel

(2014) *Imagen y oficios de Yucatán. Una aproximación desde la antropología visual*. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Guadalajara.

RODRÍGUEZ Yc, José Ruperto

(2013) *La molienda en Mesoamérica, formas, funciones, usos y manufactura de los instrumentos. Un estudio Etnoarqueológico en México*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona.

RUBÍN de la Borbolla, Daniel Fernando

(1974) *Arte popular mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

SALAZAR Peralta, Ana María (Coord.)

(1997) *Antropología Visual*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

SANTANA Rivas, Landy

(2001) “La mujer en la sociedad maya, la ayuda idónea” en *Mujer maya: siglos tejiendo una identidad*, Georgina Rosado (coordinadora), Mérida, Yuc.: Conaculta-Fonca, Universidad Autónoma de Yucatán.

SARAMAGO, José

(2001) *La caverna*. México: Alfaguara.

SONTAG, Susan

(2006) *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

SUÁREZ Molina, Víctor M.

(1992) “Los portales y otras estampas meridanas”. En *Mérida (1542 - 1992) Antología*. Yucatán: Gran Comisión de la LII Legislatura del H. Congreso del Estado de Yucatán: 157 – 162.

TAIBO II, Paco Ignacio

(2013) *Yaquis: Historia de una guerra popular y de un genocidio en México*. México: Editorial Planeta.

TERÁN, Silvia y Christian Rasmussen

(1981) *Artesanías de Yucatán*. Mérida, Yucatán, México. Dirección General de Culturas Populares – SEP.

THOMPSON, Lanny

(1992) “La fotografía como documento histórico: la familia proletaria y la vida doméstica en la ciudad de México, 1900 - 1950”, *Historias*, INAH, núm. 29, octubre 1992 – marzo 1993: 107 – 108.

TURNER, John Kenneth

(1998) *México bárbaro*. México: Editorial Época.

UNIVERSIDAD Autónoma de Yucatán – Dante

(2004) *Haciendas henequeneras de Yucatán, Imágenes de la historia*. Mérida (Yucatán), Universidad Autónoma de Yucatán – Dante.

URZAIZ Rodríguez, Eduardo

(1992) “Mérida en 1890” En *Mérida (1542 - 1992) Antología*. Yucatán: Gran Comisión de la LII Legislatura del H. Congreso del Estado de Yucatán: 57 – 62.

VELÁZQUEZ – Zvierkova, Valentina

(2010) “Imagen y sociedad meridanas: Cien años de retratística de Fotografía Guerra”. En *Revista Brújula* Volumen 8: 134 – 157.

VILLELA, Samuel

(1990) “Fotografía y antropología” *Antropología*, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 29, enero-marzo, México: 24 – 31.

(1997) “Antropología y fotografía en México”. en Ana María Salazar Peralta (Coord.) *Antropología visual*. México, UNAM.

(1998) “Fotógrafos viajeros y la antropología mexicana”, *Cuiculco*, núm. 13, nueva época, vol. 5, mayo-agosto: 105-122.

(2006) “Fotografía e historia regional. Los casos de los fotógrafos Guerra (Yucatán) y Salmerón (Guerrero)”, En Aguayo, Fernando y Lourdes Roca, (Coords.) *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora: 432 – 447.

(2010) *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*. México, INAH – CONACULTA.

VILLELA, Samuel y Waldemaro Concha

(1989) La fototeca Pedro Guerra y la investigación etnohistórica. En *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán*. Año 16, Marzo – abril. No. 95: 3 – 20.

WALDECK, Frédéric de.

(1997) *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán*. Centro de Estudios de Historia de México Condumex.

ZALDÍVAR Guerra, María Luisa Laura

(1998) *De maestros, oficiales y aprendices, a maquiladores: Los Talabarteros de Yucatán en 1978*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

ZAMORANO Villareal, Gabriela y Deborah Poole

(2012) *De frente al perfil: retratos raciales de Frederick Star*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán: Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor.

HEMEROGRAFÍA.

1858, marzo 1. Periódico *Las Garantías Sociales*, Mérida, Yucatán.

1859, febrero 14. *El Constitucional*. Mérida, Yucatán.

1868, septiembre 8. POE de Yucatán. *La Razón del Pueblo*, Mérida, Yucatán.

1869, agosto 30. POE de Yucatán. *La Razón del Pueblo*, Mérida, Yucatán.

1873, octubre 15. POE de Yucatán. *La Razón del Pueblo*, Mérida, Yucatán.

1874, mayo 27. POE de Yucatán. *La Razón del Pueblo*, Mérida, Yucatán.

1878, julio 7:3. POE de Yucatán. *La Razón del Pueblo*, Mérida, Yucatán.

1889, mayo 10. “Sobre la muerte de Guillermo Palomino” en *El Municipio Libre*.

1890, abril 24. “Inauguración del mercado Lucas de Gálvez” *La Patria*.

1891, septiembre 6. POE *Periódico oficial del Partido del Carmen*.

1893. *Exposición Histórico – Americana de Madrid. Catálogo de la Sección de México* T. II. Madrid: Impresores de la Real Casa.

1896. *Directorio de la Ciudad de Mérida*: conforme a la nueva nomenclatura de calles y numeración de casas con un apéndice del Puerto de Progreso y principales poblaciones del Estado.

1900, junio 3. *El Amigo de la Verdad*. Diario de Puebla. Dr. J. F. Castaldi dentista.

1902. *Directorio clasificado de agencias en Mérida*.

1903. *Directorio de la Ciudad de Mérida, Estado de Yucatán, México*.

1908. *Directorio Domínguez de las ciudades de Mérida, Campeche, San Juan Bautista y Veracruz/ formado por Carlos Domínguez*.

1914. *Directorio Domínguez de los principales vecinos de la ciudad de Mérida/ formado por Carlos Domínguez*.

1919. *Directorio particular y comercial de las ciudades y Estados de Yucatán y Campeche*.

1921. *Directorio de la Ciudad de Mérida editado por Antonio Piña Glory*.

1927. *Notificaciones Juzgado Numerario de Distrito por Romero Fuentes: 3-6*. POE de Yucatán. Diario Oficial

1957, julio 15. “Más sobre la litografía en México” *El Espíritu Público*. Diario de Campeche.

2012, julio 30. “Se resisten a morir. Sombrereros y zapateros, en pie a pesar del tiempo” *Diario de Yucatán*.

2013, julio 15. “Alpargatas chillonas están en franco peligro de extinción” por Verónica Martínez en diario *Por Esto!*

2014, mayo 14. “Algo del Poeta del Crucero” en diario *Por Esto!*

2014, junio 22. “Sólo echando a perder se aprende el oficio de peluquero” en Diario *Por Esto!*

MATERIAL AUDIOVISUAL

ANTARAMIÁN Salas, Carlos.

[2012] *Los armenios en la Merced*. 3

ARTÍCULOS DE INTERNET

Álbum fotográfico del recuerdo de la excursión del Gobernador a Santa Cruz, 1901. Fondo Audiovisual, Centro de Apoyo a la Investigación Histórica de Yucatán.

Barberos y peluqueros. Consultado el 1 junio de 2014 en <http://www.oficiostradicionales.net/es/urbanos/barberos/index.asp>

Dirección de Artes del Instituto de Cultura de Yucatán. Consultado el 7 de mayo de 2014 en <http://www.artesvisualesyucatan.com.mx/eduardoarco.htm>

Definición de oficio en el sitio de la Real Academia Española. Consultada el 3 de abril de 2014 en <http://lema.rae.es/drae/?val=OFICIO>

Entrevista con Antonio Zirión por Gastón Carreño. Consultada el 4 de febrero de 2014 en http://www.rchav.cl/entrevistas_22.html

Rodríguez, José Antonio. “Otras ilusiones: d’ après una pothographie”. Consultado el 5 de junio de 2014 en <http://www.fotoperiodismo.org/>

Relación de arbitrariedades cometidas en Chichén Itzá por Edward H. Thompson, 1911. Consultado el 5 de julio de 2014 en <http://www.bibliotecavirtualdeyucatan.com.mx>

Revista de la Revolución en Yucatán, septiembre de 2009, número 4. Consultada el 5 de mayo de 2014 en <https://www.yumpu.com/user/bibliotecavirtualdeyucatan.com.mx>

“Sillones de barbero. Su historia”. En La vida de un barbero. Consultado el 2 de julio de 2014 http://lanuevabarberiamge.blogspot.mx/2014_01_01_archive.html

OTRAS FUENTES Y BASES DE DATOS.

Censo de Población de Huhí, Yucatán. 1930

Censo de Población de Mérida, Yucatán. 1930

Censos Económicos 2009. Estado de Yucatán. Instituto Nacional de Geografía y Estadística.

Fototeca del proyecto *Memoria Visual de Yucatán* ubicado en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), sede Distrito Federal.

Fototeca Pedro Guerra de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán.

Fototeca de Etnología e Historia del Museo Peabody de la Universidad de Cambridge.

Fototeca del *Smithsonian Institute*. Washington, D. C. Estados Unidos.