

Artefactos de uso múltiple

Deborah Dorotinsky Alperstein

Resumen: El artículo revisa el caso del fotorreportaje “La Feria de San Juan de los Lagos” (revista *HOY*, 1940) para argumentar sobre la intertextualidad dentro de este tipo de publicaciones y cómo ésta es un espacio privilegiado para el estudio de la historia social y cultural desde la historia, la cultura visual y la antropología. Trabajados como formas discursivas, ambos imágenes y textos cooperan en la construcción de imágenes —visuales y mentales— sobre aspectos de la cultura popular como las fiestas religiosas. En una breve genealogía de la Feria de San Juan de los Lagos y su representación literaria y visual, se muestra el lugar que ésta ocupaba en el imaginario nacional. Como herramienta didáctica para la enseñanza de la historia, las revistas ilustradas destacan, además, el valor de la polisemia de la imagen y las derivas individuales que los estudiantes pueden plantear a partir de un mismo objeto de estudio.

Palabras clave: Fotorreportaje, polisemia de la imagen, cultura visual, antropología, imaginario nacional.

Abstract: This article researches the case study of the photojournalistic essay, “La Feria de San Juan de los Lagos” (*HOY* magazine, 1940), in order to argue about the inter-textual play within these kinds of publications and how illustrated magazines are privileged spaces for the study of social and cultural history from the perspectives of history, visual culture, and anthropology. Approached as discursive forms, both images and texts collaborate in the construction of images—visual and mental—regarding some aspects of popular culture such as religious festivities. A brief genealogy of the Feria de San Juan de los Lagos and its visual and literary representation, also allows the researcher to grasp the place of the representation of the Feria in the national imaginaries. As a didactic tool in the teaching of History, illustrated magazines display the polisemic value of images and the individual trends students can propose regarding the same case study.

Keywords: Photojournalistic, polysemic image, visual culture, anthropology, national imagination.

Artefactos de uso múltiple

DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN*

Este artículo aborda un fotorreportaje de los años cuarenta. El propósito de detenernos a pensar y analizar las imágenes fotográficas en la prensa ilustrada radica en el hecho de que la página impresa es un sitio privilegiado para hacer preguntas de corte histórico, historiográfico, de historia de las imágenes, de las prácticas culturales y las maneras de articular sistemas de visibilización de ciertas narrativas culturales. Aquí las fotografías y su montaje en la página impresa son tratadas como documentos históricos y como documentos susceptibles de análisis antropológico. Para poder mostrar la productividad de un análisis como el que propongo, parto de un estudio de caso.¹ La utilidad de este tipo de abordaje histórico / antropológico o arte-histórico-antropológico para la investigación en la historia de la fotografía de prensa en México, en este caso, el de “La Feria de San Juan de los Lagos”, fotografiado por Enrique *Gordito* Díaz y publicado en 1940 en la revista *HOY*, nos

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Ya en otras partes he mostrado la ventaja de este tipo de acercamientos a los fotorreportajes; véanse de Deborah Dorotinsky, *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*, 2013; “Imágenes e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista *HOY* en 1939”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94, 2009, pp. 93-126; “La fotografía como fuente histórica y su valor para la historiografía”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 31, 2005, pp. 117-140.

permite echar un vistazo también a diferentes niveles de divulgación del conocimiento histórico y antropológico en los años cuarenta.² Es, como documentos históricos pero también en tanto objetos culturales/materiales en sí que ocupo aquí la idea del artefacto y destaco los usos múltiples de los que son susceptibles refiriéndome a las diversas rutas analíticas que permiten.

Las revistas de los años cuarenta en México se consolidaron como productos culturales híbridos. Sus contenidos visuales y textuales ofrecen al historiador un entramado de redes complejas de intertextualidades.³ Estos contenidos, en tanto discursos, son productos culturales impuros y provocadores. Por eso las reflexiones de este trabajo ponderan el papel de las revistas ilustradas como herramientas para acceder a la visualidad de los años cuarenta, es decir, a los imaginarios visuales gestados y diseminados a través de sus páginas. Como medios de circulación masiva de imágenes y textos, las revistas se valieron del fotorreportaje y del fotoensayo para crear una retórica particular sobre las *costumbres mexicanas*.⁴

² El director de la revista era Regino Hernández Llergo; el administrador, Jacobo Martínez Llergo; el jefe de redacción, Edmundo Valadez, y los secretarios de redacción, René Tirado Fuentes y Luis Alcalde. La revista la publicaba Editorial Hoy, en los talleres de Fotograbadores Unidos, S. C. L., calle de Manuel María Flores, 158. La revista tenía representación comercial en California (Roberto Holguín), con Miguel de Zárraga como corresponsal en Los Ángeles, California. El representante en Europa era Carlos Deambrosio Martins. El precio de la revista semanal en México era de un peso, y los números atrasados costaban dos pesos en toda la república. Para el resto del mundo se ofrecían suscripciones de seis meses por siete dólares y de un año por doce dólares. Desafortunadamente, no se incluye el número del tiraje.

³ Por intertextualidad me refiero aquí al *ensamble de relaciones* entre imágenes y textos. En particular, en este caso, se trata de pensar en la forma en la que se imbrican los medios visuales (la fotografía) y textuales (el reportaje escrito y los pies de foto) en un fotorreportaje para construir significados. Tres diferentes puntos de acercamiento a la discusión son: W. J. T. Mitchel, *Picture Theory*, 1994, pp. 83-107; Peter Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, 1996, pp. 1-42; para la discusión contra la intertextualidad de la imagen véase Norman Bryson, "Intertextuality and Visual Poetics", *Style*, vol. 22, núm. 2, 1988, pp. 183-193.

⁴ El término *visión* lo uso aquí para referirme a la vista como acto de mirar, es decir, como una operación física (fisiológica), en tanto que la palabra *visualidad* se entiende como un hecho sociocultural marcado por la educación, el género, la clase social, la edad y la etnicidad. Esos dos términos (visión-visualidad) no deben conceptuarse como opuestos, como en algún momento se contrapuso la naturaleza a la cultura (es decir, no están polarizadas). Hal Foster, por ejemplo, explica que la distinción entre visión y visualidad puede utilizarse para marcar una diferencia dentro del campo de lo visual; entre los mecanismos de la mirada y sus técnicas históricas y, entre los datos de la visión y sus determinaciones discursivas. Esas diferencias inciden sobre cómo vemos, cómo se nos permite y hace ver y, cómo vemos reflexivamente a esta visión y pensamos en lo que no se puede ver (lo que no se visualiza o hace visible). Foster se pregunta por las formas a través de las cuales se socializa la visión; cómo se generan,

Una preocupación de carácter didáctico corre paralela a la anterior y se refiere al uso que pueden tener en la práctica docente —en las licenciaturas en Historia, Historia del Arte y Ciencias Sociales— las revistas de los años cuarenta como artefactos para la investigación y comprensión de las relaciones texto/imagen en la cultura visual del periodo. Los fotorreportajes son fuentes históricas de primera mano que fomentan la reflexión sobre la historia de prácticas culturales que han sufrido importantes cambios a lo largo de casi un siglo. Algunas de las preguntas que surgen frente al peculiar archivo que conforman las revistas ilustradas en el marco de la docencia en historia pueden ser: ¿Cómo pueden trabajarse, a partir de sus páginas, los conjuntos texto/imagen en la historia cultural? ¿Sirven estas herramientas a los alumnos para realizar ejercicios de análisis y reflexión sobre la historia de la fotografía, el nacionalismo y los imaginarios sociales de los años cuarenta del siglo XX? La experiencia del seminario-taller Arte y Nacionalismo —impartido en la licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el primer semestre de 2004— apunta hacia la eficacia de estos materiales como fuentes didácticas y productivas. Como muestra, dos botones, los acercamientos realizados por Berenice Ballesteros y Lizzet Santamaría, alumnas de ese seminario, abocados al análisis del mismo reportaje que aquí se analizará: “La Feria de San Juan de los Lagos”.⁵

A pesar de que el término “cultura visual” en la actualidad se utiliza con mayor frecuencia para indicar un trabajo multidiscipli-

promueven, circulan, acentúan y determinan distintos modos de ver, y se crean retóricas y representaciones. Véase Hal Foster, “Preface”, en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, 1988, p. IX. Los sistemas de imágenes que estos modos de ver generan son lo que aquí se entiende por “imaginarios” y se vinculan con el establecimiento de regímenes visuales (modos social y culturalmente sancionados de ver y hacer visible), con cómo se diseminan, cuál es su historicidad y cómo se articula su crítica. Esta preocupación sin duda ocupa tanto a la historia de las imágenes (y del arte) como a la antropología visual.

⁵ Otra experiencia semejante con archivos con cuantioso material fotográfico —el caso del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, hoy en el AGN— lo vivimos entre 2004 y 2007 un grupo de alumnos, Renato González Mello y la que suscribe en el marco del proyecto “Arte y Educación” dentro de la licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Los resultados de ese proyecto entre 2007 y 2013 fueron varias tesis de licenciatura en Historia y de maestría en Historia del Arte, además del libro de Renato González Mello y Deborah Dorotinsky (coords.), *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*, 2010. Véanse las tesis y textos de Daniel Vargas Parra, Natalia de la Rosa, Claudia Garay Molina, Ariadna Patiño Guadarrama, Ernesto Leyva Galindo, Liliana Carachure Lobato, Rosalía Ruiz Santoyo, Magdalena Andrade Briseño y Mariana Sáinz Pacheco.

nario entre la historia del arte, los estudios visuales, la antropología, los estudios de los medios de comunicación masiva y la semiótica, la historia cultural y los estudios culturales, por ejemplo, no por ello debemos dejar de acentuar su carácter problemático. Lo utilizo aquí para enfatizar la forma en la que recorre, utiliza y retoma propuestas y conceptos de diferentes disciplinas y medios (los textos escritos, las imágenes fijas y en movimiento, el *performance*, las instalaciones, etcétera) tanto en el acercamiento metodológico como en el teórico. Una de las fuertes sospechas que se elevó contra la cultura visual en sus orígenes en los años noventa, y desde la academia estadounidense, proviene de dos importantes historiadores del arte del grupo de la revista *October*, Hal Foster y Rosalind Krauss. Las advertencias críticas que hizo Krauss ponderaban a la cultura visual como una estrategia ideológica más de la cultura capitalista tardía para volvernos intelectualmente más dóciles frente a las imágenes de difusión masiva y las prácticas de consumo desenfrenado que esas imágenes promueven.⁶ Esta discusión hoy día está rebasada y la cultura visual es un campo que desde la historia del arte en México no levanta ya tantas cejas como hace diez años. Si su metodología difiere demasiado de la historia social del arte no es tema que aquí se va a discutir, aunque sí destaco que desde esta trinchera se han trabajado imágenes muy dispares y disímbolas, que por su carácter, unas veces híbrido, otras, falta de calidad estética, habían sido dejadas de lado por la historia del arte tradicional. Los fotorreportajes de las revistas ilustradas son universos compactos formados por textos e imágenes, por lo que me ha parecido que se prestan a un abordaje desde lo que W.J.T. Mitchell y Keith Moxey han denominado cultura visual.⁷

⁶ Véase Rosalind Krauss, "Wellcome to the Cultural Revolution", *October*, núm. 77, verano de 1996, pp. 83-96. En su contribución para el mismo número de esta revista, "The Archive without Museums" (pp. 97-119), Foster mostró su preocupación por el posible reemplazo de la "historia" por la "cultura" y del "arte" por lo "visual" en los estudios de la cultura visual. Considero que esta sustitución preocupaba a Foster por el posible desplazamiento que enfrentaría la historia del arte como disciplina académica y como manera de aproximarse al arte y a las imágenes, al crearse departamentos de estudios visuales o cultura visual en las universidades estadounidenses. Han pasado veinte años y no hemos visto desaparecer a la historia del arte, pero sí presenciamos y contribuimos desde la cultura visual a ensanchar sus fronteras al estudio de las imágenes no artísticas. Los alemanes tienen más claro el verdadero asunto, el *Bildwissenschaft*, que deriva del trabajo del historiador del arte Aby Warburg, en el que la antropología, la filología y la literatura se conjugan con la historia del arte para entender cómo operan culturalmente las imágenes.

⁷ Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, 2004; W.J.T.

El estudio de caso que vamos a tratar ofrece una imagen altamente mediada de la práctica de la penitencia en la Feria de San Juan de los Lagos. Dado que estamos hablando de fotografías que registran una práctica religiosa de sufrimiento autoinfligido (autoflagelación), también habrá que tener en mente algunos cuestionamientos recientes de Susan Sontag acerca de la compulsión de mirar fotografías de guerra, crueldades, crímenes y sufrimiento ajeno, en particular, por la situación que cruza el país y la proliferación de imágenes de violencia. Respecto a las fotografías que documentan o testimonian el dolor de los demás, Sontag afirma: “Se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad efectiva de asimilar lo que muestran”.⁸ ¿Qué implica para nosotros mirar un fotorreportaje sobre los penitentes en la Feria de San Juan de los Lagos en 1940? ¿Qué implicó para sus receptores originales? ¿Nos permiten acceder a los significados de la visualidad de la época? ¿Podemos asimilar lo que significan esas manifestaciones históricas de la experiencia visual y religiosa del periodo, o se han perdido para nosotros los referentes inmediatos de manera irremediable? Los diferentes acercamientos realizados por Berenice Ballesteros y Lizzet Santamaría en sus trabajos muestran que los significados de las imágenes y los conjuntos texto/imagen no son fijos ni unívocos, sino múltiples, ambiguos y fluidos, y que los sentidos que se recuperan tienen que ver con lo que resulta relevante del pasado para nosotros en el presente. Si los referentes no se han perdido, una parte de su significado se ha matizado para acomodarse a nuestros regímenes de visión actuales.

Para entrar en materia

Las revistas de tamaño tabloide que se empezaron a producir en México a finales de los años treinta derivaron de la revista estadounidense *Life*, que apareció en Estados Unidos en 1936.⁹ Nuestras

Mitchell, *What do Pictures Want? The Love and Lives of Images*, 2005, y sobre todo su “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 2, 2002, pp. 165-181.

⁸ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 2004, p. 111.

⁹ Véase Cara A. Finnegan, *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs*, 2003, pp. 168-175. Según Finnegan, dos cosas hicieron posible el surgimiento de este nuevo género de la revista en tamaño tabloide. Por un lado, los desarrollos tecnológicos que permitieron a

revistas, copiadas de las estadounidenses por los primos tabasqueños Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, empezaron a circular en el país a finales de la década de los treinta: *HOY* (1937), *Rotofoto* (1938), *Mañana* (1943) y *¡Siempre!* (1953). La década de los cuarenta fue un periodo de transición en la historia de la fotografía documental en México. Ése fue el decenio en el que los lenguajes de la vanguardia fotográfica de los treinta y la documentación decimonónica —una fotografía dinámica preocupada sobre todo por la forma y lo inusitado de lo cotidiano “vis a vis” con una fotografía estática, más preocupada por el pintoresquismo y la taxonomía que por las sorpresas visuales— chocaron y se yuxtapusieron para sentar el terreno propio de la documentación más humanista que surgió en la década de 1950. Este momento coincidió con una transición en las políticas culturales, sociales y económicas promovidas desde el Estado mexicano; de las más radicales del cardenismo a las más conservadoras de la unidad nacional de Ávila Camacho y luego al desarrollismo de Miguel Alemán.

A continuación trataré sobre el fotorreportaje de la Feria de San Juan de los Lagos que apareció presentado en tres entregas en la revista *HOY* entre febrero y marzo de 1940, el cual fue ilustrado con las fotografías de Enrique Díaz Reyna. Primero es necesario hacer algunas precisiones historiográficas sobre el lugar que la Feria de San Juan de los Lagos parece haber ocupado en el imaginario social desde el siglo XIX. Noticias y descripciones de la feria ya habían aparecido como elemento curioso de las tradiciones nacionales en otros espacios de difusión masiva casi un siglo antes de que esta nota se ofreciera al público en la revista *HOY*. Abraham López, el calendarista decimonónico, incluyó lo que él llamo un “bosquejo de la feria”

los editores de revistas mejorar notablemente la calidad impresa de las fotografías. Por otro lado, también aumentó la calidad de la producción fotográfica en sí. Esto último es evidente en la revista *HOY*, en la que participaron como fotorreporteros tanto Enrique Díaz Reyna como Ismael Casasola, reconocidos fotógrafos de prensa en la época. La mejora en la calidad de estas imágenes en parte también se debió a los cambios tecnológicos sufridos por las cámaras, que las hicieron más pequeñas y portátiles (como la Leica alemana que usaba película de 35 mm en lugar de placas) y dieron a los fotorreporteros mayor movilidad y facilidad para lograr imágenes candidas, visualmente más espontáneas o furtivas, como robadas del momento sin que los retratados se dieran cuenta de que estaban siendo fotografiados. Creo que también habría que repensar los aportes de la fotografía de Agustín Jiménez en los foto-ensayos y fotorreportajes en *Revista de Revistas* durante la década de los treinta. Las reflexiones más detalladas sobre la construcción de cierto tipo de visualidad a través de la *puesta en página* rebasan el marco de este trabajo, pero una discusión inteligente al respecto puede consultarse en Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, 2005.

en la sección central de su *Calendario XIII* de 1851, el cual —como nos relata María José Esparza— fue censurado por los elaborados y muy descriptivos comentarios que incluyó respecto a las *margaritas* (prostitutas) y los *margaritos* (homosexuales) presentes en la feria, así como por sus ataques contra el clero.¹⁰ Posteriormente, en *Los bandidos de Río Frío*, Manuel Payno también dedicó un capítulo a esa feria.¹¹ En ambas ocasiones se recrea a través del texto una impresión general de la feria, tanto en su aspecto religioso como en su vertiente secular con el comercio, la juerga y el destrampe que ocurrían en la misma. El texto de López, publicado en 1851, da testimonio de lo visto en una visita a dicha romería en 1849. Resulta interesante porque muestra una muy marcada vena liberal en contra del fanatismo religioso, mientras que al mismo tiempo ofrece otra de carácter moralista pues no deja de escandalizarse por los niveles de prostitución encontrados. Su inclinación liberal se aprecia también en los comentarios sobre la educación tradicional dejada en manos de personas con intereses cuestionables:

El fanatismo religioso se encuentra en esta feria como el círculo mariano, del fanatismo religioso introducido en la República mexicana. El pueblo sumergido en la ignorancia, supersticioso, fanático e hipócrita; se ve claramente en esta reunión los perniciosos efectos de la educación primaria abandonada a personas que está en sus intereses conservar los errores, la ignorancia, las preocupaciones, que por ser la MINA que les produce el oro y el prestigio en un pueblo que está abatido y degradado.¹²

Se percibe aquí la manera en que se concebía al *pueblo* en la época: ignorante, supersticioso, hipócrita y fanático, resultado todo

¹⁰ María José Esparza Liberal, “Abraham López, un calendarista singular”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 85, 2004, pp. 5-52. Agradezco a María José Esparza por haber compartido conmigo la información y su transcripción sobre la Feria de San Juan de los Lagos del calendario de López. Remito al lector al artículo de Esparza, la sección sobre los *margaritos*, curioso ejemplo de la homofobia decimonónica, se encuentra hacia finales de ese artículo.

¹¹ Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, t. IV, 1945, pp. 270-281. Payno destaca el aspecto comercial de la feria.

¹² Abraham López, “Gran comedia titulada: *Los Misterios de la Meca mexicana o la Feria de San Juan en 1849*”, en *Decimotercer calendario de Abraham López para el año de 1851* La dedica a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. El relato está dividido en diez cuadros: Introducción; Origen de la Santa Imagen; Los viajeros; Fanatismo religioso; La prostitución; Juegos prohibidos; Los ladrones; Administración de justicia; Próxima extinción de la Meca; Aspecto físico, geográfico y de historia natural que presenta, pp. 48-49.

ello de una educación defectuosa. La descripción de López es densa, en el sentido que le da el antropólogo Clifford Geertz, fuertemente visual, y nos permite apreciar que en 1849 los concurrentes ya practicaban la penitencia y la autoflagelación, en particular, el recorrido de rodillas hacia el interior del recinto. El lector apreciará en este fragmento una suerte de primera aproximación casi fotográfica, por lo que disculpará la longitud de la cita:

Después de las seis de la mañana o antes, empiezan a concurrir al templo, pero éste no se halla abierto. Los devotos según van llegando se hincan de rodillas enfrente de las puertas, formando unos grandes grupos, permaneciendo en esta situación todo el tiempo que dilata en permitírseles la entrada. Unos rezan, teniendo en la mano una vela encendida, otros están en cruz, rezando el rosario. No faltan algunos que se dan furibundos golpes de pecho, sonando como unas cajas vacías, y por último, se observa porción de ademanes y gestos ridículos que hacen los penitentes, que parecen poseídos por algún espíritu que los tiene en movimiento. Repentinamente se abren las puertas; la concurrencia que espera este momento queda inmóvil un rato. Se ve con la mayor uniformidad, hacer olas la gente; comienza la marcha pero ésta se hace de rodillas y van caminando para adentro de la iglesia en esta posición con la mayor parsimonia y simetría. Aquello presenta un aspecto como cuando juegan los niños. La moda es casi general entrar en el templo andando de rodillas. Algunas mujeres tienen la costumbre de arremangarse las faldas al entrar en la Iglesia, para que sus rodillas libres de toda envoltura, sean molestadas por el frotamiento del suelo, como una obra meritoria. Éstas van como enajenadas al tiempo de su camino o se les enredan sus enaguas entorpeciéndoles su movimiento y con el mayor descuido se alzan las faldas, enseñando los muslos o las rodillas, presentándolas de diversos colores, flacas algunas, rollizas y bien acondicionadas las otras, formando un contraste al ver blancas o trigueñas, limpias o sucias las otras...

Cada devoto pide a la Santísima Virgen el remedio de sus necesidades; pero se enajenan tanto los suplicantes en ese acto que se oyen perfectamente sus peticiones sin poner mucho cuidado. Se ve una mujer prostituida muy fervorosa, pidiéndole a la Santísima Virgen que le dé harta fortuna para tener dinero y darle su limosna. Un ladrón le suplica le proporcione arbitrio para socorrerse. Otra mujer más cándida, le suplica se muera su suegra porque le da de golpes. Por otro lado un rancharo, lleno de fervor le pide que se muera su mujer porque es

Margarita, &c. Aquello es admirable el oír tantos y tantos desatinos, en sentido tan contrario que se escandaliza el observador contemplando cuál es la moral y el fanatismo introducido en un pueblo supersticioso. Si la Santísima Virgen concediera tanta súplica, entenderemos que el orden de la naturaleza sería interrumpido y no habría esa uniformidad admirable dispuesta por la mano de Omnipresente.

Los penitentes públicos son muy abundantes, y se presentan del modo siguiente: Desde donde comienza la población empieza su penitencia. Se pone el héroe de rodillas con los calzones arremangados hasta los muslos, rezando el rosario con los brazos cruzados o en cruz, y en ese momento emprende su marcha por encima de las piedras, tierra o guijarros hasta el templo, punto final de sus deseos. Dura esta marcha de expiación [en] ocasiones toda una mañana o una tarde, por el entorpecimiento y obstáculos que le obstruyen el paso al bendito viajero. Al llegar cerca del templo, se presenta el penitente cansado, exhausto de fuerzas, muchas veces bamboleando, no pudiendo sostener su cuerpo. Las rodillas desolladas y ensangrentadas, casi desfalleciendo, sin fuerzas para concluir la empresa comenzada. En este estado la gente pobre se compa[d]ece sobre manera de su abatimiento; se apresuran, tanto hombres como mujeres a tenderles sus rebozos y sarapes por todo el tránsito que tiene que seguir. No faltan caritativos que lo sostengan de los brazos para aliviar sus padecimientos. Y una mujer le da una poco de agua, otra le limpia el sudor, al estilo de Verónica, no falta quien le anima que no desmaye en una obra tan meritoria como la emprendida y recomendada por sus antepasados. Sucesivamente se le forman un círculo de curiosos atraídos por la compasión, presentando el aspecto de un ahorcado cuando es conducido al suplicio. No falta en esta escena más que un fraile bien rollizo que con una voz de buey o de bajo absoluto, le exhorte para que emprenda su viaje a la eternidad, en camino de vapor, en manos de un verdugo. Por fin llegó a la puerta del templo, donde es conducido al interior con las mayores consideraciones y respeto. Habiendo acabado su penitencia, al salir recibe de sus amigos y de la gente piadosa los parabienes más lisonjeros, asegurándoles algunos que si no hubiere cumplido la manda, tendría el trabajo de venir de la otra vida, en los ratos desocupados, como por modo de paseo a pagar lo que había prometido y otras cosas por el mismo estilo con que tienen aquellas gentes engañadas.¹³

¹³ *Ibidem*, pp. 50-52.

López nos proporciona algunos datos curiosos sobre las motivaciones que llevaban a la gente a la feria y la motivaban a autocastigarse. Por ejemplo, nos dice que la motivación de la penitencia respondía, en algunos casos, a sentimientos egoístas y mezquinos (ver muerta a la suegra, a la esposa, hacerse de dinero) y también que el clero animaba a los penitentes al autocastigo como medio de llegar al cielo más rápido. Otro dato curioso que proporciona el calendarista se refiere a la abundancia de burros presentes en el pueblo, imagen que por su cuenta el *Gordito* Díaz documenta en la feria en 1940, así como la procesión de rodillas hacia el santuario.¹⁴

Volvemos a saber de la feria en un espacio de difusión masiva hasta 1926, en la revista *Mexican Folkways*. La estadounidense Francis Toor ofrece a sus lectores una breve nota sobre la romería, aunque lo que llama la atención de ella es la multitudinaria concurrencia a la misma, así como el mito en torno al origen de la imagen adorada. Ya Abraham López había ofrecido una semblanza histórica en su relato, cosa que repiten tanto Toor como el autor de la nota en la revista *HOY*. López fecha el inicio del culto a la Virgen de San Juan de los Lagos en 1625, cuando la imagen había revivido, con el solo contacto, a la hija de una familia de acróbatas que resultó mortalmente herida por un puñal. Toor se remonta hasta el momento en el que la zona estaba densamente poblada por chichimecas, y ofrece una variante del mito de origen del culto similar al descrito por López.¹⁵ En la revista *HOY* aparece la crónica que da cuenta de la forma en que la romería transcurría en 1940, por lo que contamos al

¹⁴ Tanto López como Payno documentan el carácter de “espacio para el comercio del ganado” que la feria ofrecía. La venta de ganado era uno de los aspectos más sobresalientes de la feria en el siglo XIX. Esto no se aprecia con la misma fuerza en las fotografías y el texto del reportaje de 1940, aunque Díaz sí incluye una imagen en la tercera entrega (p. 49) en la que se ven los vendedores de potros, y tres más en las otras entregas en las que vemos a los burros más como medios de transporte que como mercancías. El carácter de feria ganadera se minimiza para resaltar el religioso.

¹⁵ Frances Toor, “La Feria de la niña virgen de S. Juan de los Lagos”, *Mexican Folkways*, núm. 5, febrero-marzo de 1926, pp. 25-26 (las fotografías y el dibujo están en las pp. 22 y 23, respectivamente). Según Toor, al crecer el culto a la Virgen de San Juan de los Lagos, la pequeña capilla que ocupó el lugar del Hospital de San Juan se vio rebasada en su capacidad y en 1732 se colocó la primera piedra del santuario que conocemos en la actualidad. Toor reflexiona sobre el carácter económico de la romería, aprobada por el virrey para fomentar el comercio en el siglo XVIII, dado que se exentó de impuestos a las mercancías que llegaran a la feria. Fue a finales del siglo XVIII que Carlos IV estableció la feria, a la que se le fijó una duración de 15 días. En esta nota ya aparece mencionada la costumbre de dirigirse “al pocito” a recolectar lodo para embarrar la parte enferma del cuerpo que se desea sanar. En la revista *Hoy* aparecen algunas fotografías del pocito y los “enlodados”.

menos con tres notas de carácter “no académico” para comparar la manera en la que se dio difusión y vulgarizó tanto la versión de la historia de la adoración de la imagen como el acontecimiento mismo de la feria.

La historia se narra en la revista *HOY* a través de extensas citas del historiador jalisciense Pedro M. Márquez, quien fecha la aparición del culto en 1623, apenas unos años antes que la citada por López.¹⁶ Márquez explica que la adoración de la Virgen María de San Juan inició cuando se hizo célebre una muy deteriorada imagen de la Virgen de la Concepción que los indios resguardaban en una ermita. Ésa fue la imagen que revivió a la niña (y que un desconocido aderezó en Guadalajara) y cuya noticia del milagro se esparció por los pueblos vecinos propagándose el culto a la imagen. Algunos años tardó el obispo de Guadalajara en enviar a alguien a investigar los hechos milagrosos que se le atribuían a la Señora de San Juan. El licenciado enviado a hacer las averiguaciones entre los testigos afirmó que no podía haber la menor duda respecto de la resurrección de la hija del acróbata, por lo que el culto a la Virgen de San Juan parece haber sido sancionado positivamente por la Iglesia.¹⁷ A grandes rasgos, el relato es semejante al que el calendarista Abraham López consigna en 1851, por lo que parece que hay una continuidad en la transmisión del mito de origen del culto.¹⁸ La feria fue suspen-

¹⁶ En la revista no aparece el origen de la cita, que debe de corresponder a la obra de Pedro M. Márquez, *Historia de nuestra señora de San Juan de los Lagos y del culto de esta milagrosa imagen*, 1951, cuya 4ª reimpresión fue promovida por el Cabildo de la Basílica de San Juan de los Lagos para difundir “el conocimiento de la Virgen Santísima que, en su taumaturga Imagen de San Juan, ha obrado muchos portentos a favor de los que sufren”. La versión puede que se haya autorizado por el presbítero Dr. Silverio Hernández en San Juan de los Lagos en 1944. Según Márquez, el culto a la Virgen data de 1823, pero el milagro posiblemente de 1830. Sobre los relatos de origen y las discrepancias en las fechas entre ellos véanse pp. 20-25. La antigua ermita fue reemplazada por un nuevo santuario alrededor de 1647, p. 37. Sobre la controversia en cuanto a la advocación de la imagen (Concepción/Purísima) pp. 48-49. Con el cambio de advocación a Purísima, la fiesta cambió de fecha al 8 de diciembre e inició “formalmente” en 1666, p. 50. Márquez cita otra obra sobre la historia del culto en San Juan de los Lagos: Alberto Santoscoy, *Historia de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos*, 1924, p. 311. La obra de Márquez está ilustrada con fotografías. Otro texto sobre este santuario es el del padre Francisco de Florencia (1619-1695), *Origen del célebre Santuario de Ntra. Señora de San Juan, en la Nueva Galicia, Obispado de Guadalajara en la América Septentrional. Noticia cierta de los milagros y favores que hace la Santísima Virgen a los que la invocan en su imagen de María Santísima de San Juan...*, 1966. Agradezco a mi colega Jaime Cuadriello por referirme a esta obra.

¹⁷ “Más de trescientos mil peregrinos acuden a curarse dolores físicos y morales por el milagro de la fe”; véase “En la Feria de San Juan de los Lagos”, *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940, p. 45.

¹⁸ Véase Abraham López, *op. cit.*, pp. 47-48.

didada con motivo de la Guerra de Independencia y después de 1821 se reanudó. De nueva cuenta se suspendió en 1857 a causa de dos motines en San Juan para impedir la promulgación de la Constitución de 1857. La celebración de la feria se interrumpió y el culto entró en decadencia. Sin embargo, para 1940, no muchos años después de la Guerra cristera, el culto parece haber adquirido nuevos bríos y la feria gozó nuevamente de popularidad.

I. Los fotorreportajes de la feria; textos e imágenes de devoción

En el número 156 de la revista *HOY* se anunció la crónica de la Feria de San Juan de los Lagos (figura 1). El texto explica al lector:

Por primera vez un periodista y un fotógrafo de prensa, atravesando penosos caminos e internándose por estrechas veredas, han presenciado la pintoresca Feria de San Juan de los Lagos, que año tras año se celebra en febrero, en homenaje a la venerada imagen de la Patrona del pueblo. *HOY*, en beneficio de sus lectores, realizó este esfuerzo, y en el próximo número publicaremos el primer capítulo de este sensacional reportaje de costumbres mexicanas, ilustrado con numerosas fotografías exclusivas, de un fuerte interés.

En la fotografía del anuncio apreciamos a un hombre que se encuentra centrado en el encuadre, en foco, frente a un fondo borroso. El penitente con el rostro cubierto es una de las imágenes más claras, fuertes e icónicas de los peregrinos a la feria: lleva la cabeza tocada por una corona de espinas y una cuerda al cuello de la que cuelga, a manera de escapulario, un nopal sobre el pecho desnudo. El pie de foto que la acompaña enfatiza la penitencia que practica el hombre y aclara que las “espinas erizadas se le clavan en el pecho desnudo hasta sangrarlo [...] Cuando el fotógrafo de *HOY* se le acerca, dice quejumbroso: ‘déjeme, señor, se lo pido por la gracia de Dios; déjeme cumplir mi penitencia’”.¹⁹ En la imagen estática del peniten-

¹⁹ *Idem.* Junto con este anuncio de la crónica y fotorreportaje de la Feria, que ocupa la mayor parte de la plana, se promovieron los otros contenidos del número 157: “La necesidad de la Revolución francesa”, de Romain Rolland (premio Nobel de literatura); “Muecas”, primera colaboración en exclusiva del gran novelista español Eduardo Zamacois; “En Varsovia con las tropas alemanas”, de José Pagés Llergo, anunciado como el primer periodista que

que las imágenes de dolor y sufrimiento provocan en los lectores. Son la retórica dramática y la fascinación por lo morboso (la promesa de los efectos visibles de la penitencia en los cuerpos de los peregrinos) lo que engancha al lector con el reportaje. Un espectáculo de dolor mediado por las fotografías. Así, la imagen del romero doliente “activa” la carga retórica de la fotografía completa y el anuncio amarra la atención de los lectores.

Si todo el estímulo visual que ya ofrecía la revista con su profusión de fotografías no fuera suficiente, en ese mismo número anuncian a los lectores la inauguración de una nueva sección, promovida para celebrar su tercer aniversario el 28 de febrero. Se trataba de una obra pictórica en *offset*, a siete tintas, reproducción de lo que los directivos consideraban “los más notables cuadros de todos los tiempos, de autores mexicanos y extranjeros, un valiosísimo álbum de las obras maestras del arte universal”. En el número de aniversario, con el que se inaugura esta sección, se ofrece un paisaje de José María Velasco, *Patio de una casa vieja*, entonces en las galerías del Palacio de Bellas Artes. Es Horacio Quiñónez quien hace la biografía y semblanza del paisajista.²⁰ Es posible que el reportaje de la Feria fuera una de las notas espectaculares programadas para la celebración del aniversario. Es difícil asegurar si en las revistas de los primos tabasqueños existía una agenda consciente de promoción de ciertos elementos culturales además de las noticias de actualidad. Llama la atención que la lámina de aniversario que se ofreció a los lectores fuera una obra de Velasco, artista cuya producción, incluso en vida del mismo, había servido para promover un imaginario particular del paisaje mexicano que se identificó con la nación. Una investigación más exhaustiva de las revistas de estos primos podría mostrar cuáles elementos de la *cultura mexicana* eran los que se difundían. Cuando menos nos permitiría un mejor calibrado de los elementos de la *cultura nacional* que estaban llegando a los lectores de estas revistas a través de sus páginas. Benedict Anderson afirma, por ejemplo, que una de las formas en las que las comunidades se imaginan a sí mismas comprende la amplia difusión de estas representaciones bipartitas donde entre el texto y la imagen tejen una figura más

²⁰ Horacio Quiñones, “José María Velasco”, *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940, p. 9. En ese mismo número empiezan a aparecer reflexiones y noticias sobre la campaña electoral, con la preocupación de una posible sublevación por parte de Juan Andreu Almazán. La revista aclara a los lectores: “Un examen político de la situación lleva a una respuesta lógica: ¡¡NO!!” p. 15.

EN LA FERIA DE SAN JUAN DE LOS LAGOS

CAPÍTULO I
EL CIELO A SANTA ZANITA

A UNQUE una feria a menudo nos parece y nos vemos, nos vemos... (Text continues in columns)

MAS DE TRECIENTOS MIL PEREGRINOS ACUDEN A CURARSE DOLORES FISICOS Y MORALES POR EL MILAGRO DE LA FE

(Una fotografía de ENRIQUE DIAZ)



Imagen de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, en el momento de su "bajada" a la feria.

WHISKEY

WATERFILL

EL MEJOR DE AMERICA II

Reg. D. S. P. No. 71

Figura 2. Presentación de la primera entrega del fotorreportaje. Fuente: "En la Feria de San Juan de los Lagos", HOY, núm. 157, 24 de febrero de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

tridimensional. Sin duda existía una agenda de propaganda de las tradiciones nacionales, de las cuales los ritos religiosos y las obras pictóricas formaban parte.

La crónica de la feria, que inicia en el número siguiente, se divide en tres entregas que marcan tres momentos diferentes de aquélla. En la primera parte se describe la llegada de los romeros a San Juan de los Lagos y la historia de la feria, que ya comentamos más arriba. El preludio visual de esta primera entrega es una fotografía de la virgen del lugar (figura 2) seguida de la imagen de un grupo de peregrinos montados en la parte trasera de un camión (figura 3).

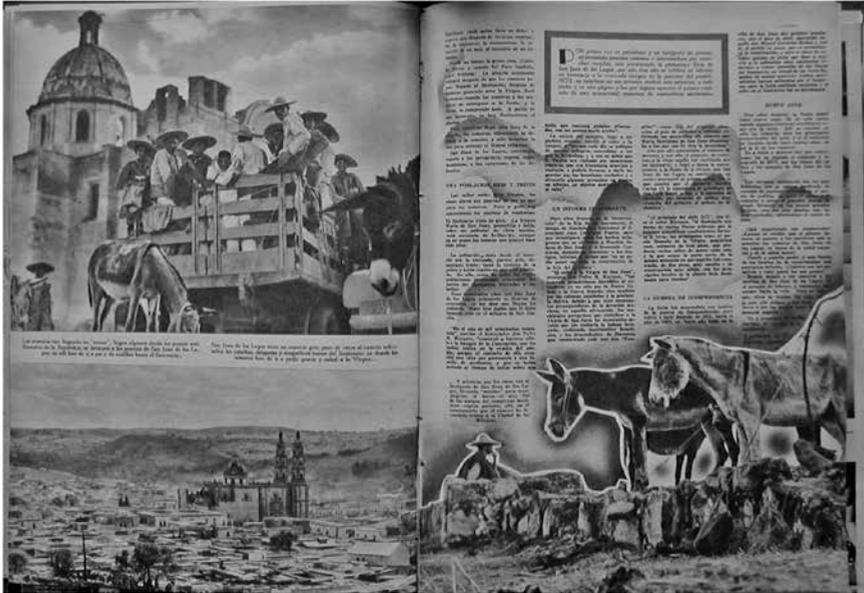


Figura 3. Páginas interiores de la primera entrega del fotorreportaje. Fuente: "En la Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

En la segunda entrega se describe a los penitentes y la misa. En ella aparecen las fotografías más dramáticas y la sección está inaugurada por la imagen de una mujer que avanza de rodillas y otra de un penitente vestido de overol y tomado de espaldas (figura 4). Allí también se encuentra la fotografía que se utilizó para anunciar la nota en el mes de febrero, así como aquella que tomó el artista Carlos Orozco Romero como fuente para su pintura *La manda*, realizada en 1942 (figura 5). Cuando Enrique Díaz publicó esa fotografía en *HOY*, Carlos Orozco Romero se encontraba en Nueva York, gozando de una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Ese año se encontraba ahí también el fotógrafo Emilio Amero (para presentar su libro *Tehuantepec*), a quien Orozco Romero tuvo oportunidad de tratar. El historiador del arte Luis Martín Lozano se expresa de este modo sobre *La manda*: "El caso más expresivo de esta yuxtaposición entre elementos de la cultura vernácula y los *ismos* estéticos de la vanguardia se conjuntó en una obra clave de la pintura mexicana del siglo XX: *La manda* de 1942". Desafortunadamente, ni en el comentario de Lozano ni en los que él cita de Raquel Tibol se acre-



Figura 4. Trescientos mil peregrinos en el pueblo; casos verdaderamente conmovedores durante el largo desfile del martirio. Fuente: “La Feria de San Juan de los Lagos”, HOY, núm. 158, 2 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

dita la incuestionable relación de la obra del pintor con la fotografía de Enrique Díaz.²¹ Es Rebeca Monroy quien comenta tal relación en *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoperreportero*. Al respecto, Monroy nos aclara:

Estas fotografías podrían aparecer, fuera de contexto, en un cuadro surrealista o posmodernista del arte del horror, pues la mayor parte de los personajes aparecen con todo el rostro vendado, no hay ningún orificio por el cual puedan ver, hablar o respirar [...]

Las imágenes de Enrique Díaz son elocuentes y descriptivas de la actitud de estos creyentes, pero también impactan por su verismo, pues no cabe la menor duda de que estos individuos están decididos a realizar el sacrificio de la manera más ardua y complicada para que se les cumpla su milagro.

²¹ Luis Martín Lozano, “De propuestas y variaciones: la trayectoria artística de Carlos Orozco Romero”, en *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*, 1996, p. 23.

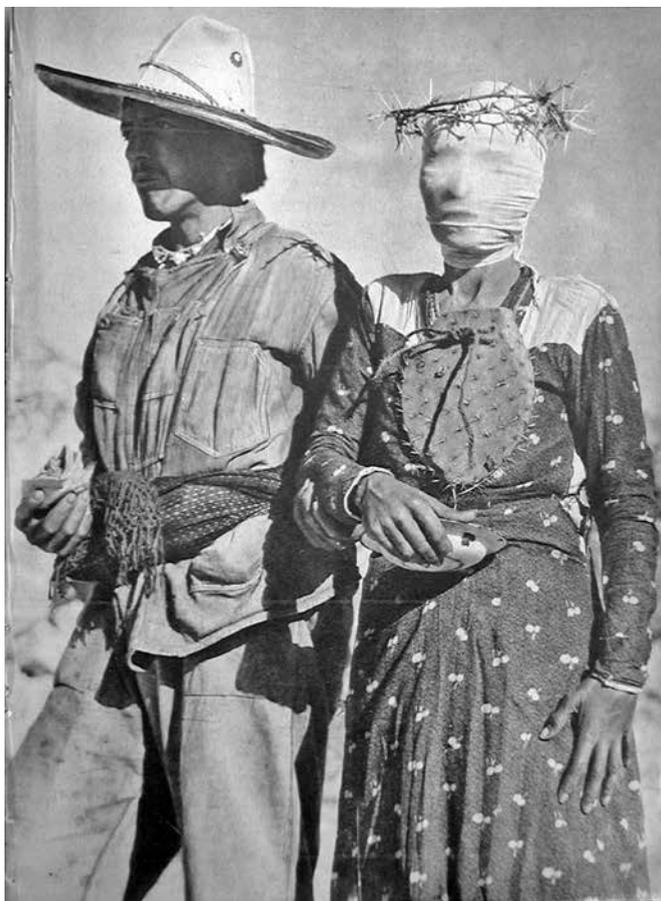


Figura 5. *La manda*. Fuente: “La Feria de San Juan de los Lagos”, *HOY*, núm. 158, 2 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

En una de estas representaciones aparece una mujer con el rostro vendado y con su respectiva corona de espinas y el nopal al pecho. En la mano derecha la dama lleva un plato de peltre, que pareciera estar ahí para recoger la sangre que cayera de su flagelación. A su lado, aparece un hombre que la conduce, pero no se inflinge ningún castigo. La fuerza y expresividad de esta fotografía es tal que no es de extrañar que el pintor Carlos Orozco Romero la haya usado como modelo para un óleo en 1942 titulado *La manda*. El cuadro presenta ciertas características pictóricas que la diferencian de la imagen original, pues la

mujer está sola, sin contexto ni referencia alguna a su entorno. Aparece en medio de un paraje semidesértico pintado en tonos lilas y verdes, con la misma gama trabajó al personaje y creó un contraste cromático entre el verde del nopal y el lila del pecho. También elaboró el cuerpo un poco más ancho, agrandó los senos y el abdomen presentándolos como de una mujer robusta, mientras que el original pertenece a una mujer delgada; también le quitó la corona de espinas de la cabeza, con lo cual apuntó la fuerza del rostro cubierto. La actitud de las manos y del cuerpo, así como algunos detalles de los músculos y tendones, están reproducidos directamente del original, y de la misma manera conservó la luz cenital. A pesar de los cambios, que necesariamente tenía que introducir Orozco Romero en su obra, es importante resaltar el uso que hizo de la imagen realizada por Díaz, que contenía soluciones formales novedosas y meramente fotográficas.²²

La historia del arte se ha visto favorecida por los resultados que ha ido arrojando la investigación en la historia de la fotografía, como podemos apreciar a partir de la relación que hace Monroy entre esas imágenes. Estos lentos adelantos en el conocimiento de la cultura visual propia de los años cuarenta del siglo XX ayudan a matizar algunos argumentos, como los que apoyaron una influencia de cierta estética surrealista “a la de Chirico”, en la obra de Orozco Romero. Las imágenes de las revistas de circulación masiva, fuentes más bien mundanas para los artistas, muestran que las posibles influencias sobre las obras eran más plurales de lo que sospechábamos. Margarita Nelken, crítica de arte, caracterizó la impresión que *La Manda* provoca en el observador llamándola un “naturalismo casi mórbido”, sensación que a mi parecer engendra esta obra no sólo por la temática —un tanto siniestra— sino también debido a que el pintor utilizó una fotografía como fuente, y no una modelo en vivo.²³

En la tercera y última entrega del reportaje se describen la romería, la feria y la despedida. Aquí se subraya el otro aspecto de la feria; el placer y la diversión después del acto de contrición. La nota está encabezada por una vista general del atrio del santuario y a los costados una parte del tianguis, con miles de sombreros de palma vistos en picada, evocadores de las conocidas fotografías de Tina Modotti en los años veinte y las de Agustín Jiménez en la década

²² Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, 2003, pp. 206-208.

²³ Margarita Nelken, *Carlos Orozco Romero*, 1994, p. 49.



Figura 6. Conmovedoras escenas en el interior del templo.
 Fuente: "En la Feria de San Juan de los Lagos", HOY, núm. 159,
 9 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

siguiente (figura 6). El cierre visual del reportaje se marca mediante una escena donde aparecen unos hombres y un muchacho montados en la parte trasera de un camión, similar a la de la primera parte del reportaje, aunque aquí no funcionan como preludio y llegada, sino como cierre y partida (figura 7).

Desde el anuncio del reportaje en el número de febrero es posible percibir la retórica dramática que manejó HOY, la cual no es particular de esa crónica sino que está generalizada en todos los reportajes sobre tradiciones populares o *costumbres mexicanas*. El tono dramático de los textos se corresponde con imágenes lo más impactantes



Figura 7. En el templo... el adiós a la Feria. Fuente: "En la Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 159, 9 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

posible. Si este impacto visual inmediato no es intrínseco a una toma en sí misma, se crea en la mesa editorial en la *puesta en página* a través de reencuadres, ediciones y redimensionamientos de las fotografías o fragmentos de las mismas. Este esfuerzo consciente por crear un efecto dramático es lo que identifico como la retórica visual particular de las revistas. Esta *puesta en página* se acerca a lo que se entiende como la "puesta en escena" de una obra teatral. Sin embargo, la tendencia hacia cierto melodrama no es particular de la visibilidad gestada y difundida por las revistas. Como ya ha mostrado José Luis Barrios, el discurso cinematográfico también privilegió un

tono melodramático. Según Barrios, entre el cine de ficción y el documental (como reportaje de la realidad), desde 1915 con el ascenso del sector liberal al poder, se dio un género intermedio al que denomina *cine de propaganda*. Es con este que empezó la construcción intencionada de *lo mexicano* a través del cine. Barrios asegura que en el cine de argumento que se promovió en esos años:

[...] se propone la reconstrucción del valor de lo mexicano. Éste es el momento en que se asume de manera consciente desde las cumbres del poder del país y, como diríamos hoy, políticamente correcta, la construcción de lo mexicano inmemorial mediante las topologías del paisaje y la vida rural, y se inventa un México moderno mediante la construcción de las primeras topologías de lo urbano cosmopolita.

En cualquier caso, el cine de argumento respondía a la construcción de un discurso con pretensión de verdad cuyas ficciones de lo nacional hacían evidente la doble lectura de la nación como tradición y modernidad.²⁴

Lo que ocurre en las notas de *costumbres mexicanas* dentro de la revista *HOY* muestra el entretejido de modernidad y tradición, como sugiere Barrios, una superposición que revela el volumen y textura dispareja del entramado visual de la cultura mexicana en los años cuarenta. El uso del melodrama como recurso dramático (y narrativo) es pervivencia del lenguaje cinematográfico del periodo posrevolucionario, una herramienta que las revistas utilizaron hasta el cansancio.

Otro espacio donde el tono melodramático resulta evidente es en las obras teatrales presentadas por los maestros rurales en la revista *El Maestro Rural* en los años treinta. Guillermo Palacios ya ha reflexionado acerca de los inicios de la construcción de un imaginario social indocampesino desde la gestión de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública en los años veinte y hasta la década siguiente, particularmente cuando Narciso Bassols estuvo al frente de esa dependencia.²⁵ El teatro campesino, ya fuera mediante las

²⁴ José Luis Barrios, "El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional al debate (1920-1950)*, t. III, 2002, pp. 223-225.

²⁵ Guillermo Palacios, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la reconstrucción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934, 1999*, véanse sobre todo pp. 76-81 (teatro campesino) y pp. 172-186 (cultura popular).

puestas en escena, o bien, con obras impresas en la revista *El Maestro Rural* o difundidas a través de los programas de radio de la SEP, fue parte de algunas de las herramientas encargadas de estigmatizar los “ingredientes negativos de la tradición” y, en cierto modo, de promover los aspectos considerados “positivos” de las tradiciones locales para ser incluidos en la forja de un “alma nacional”. Se percibe en el periodo de los años treinta una fuerte tensión entre modernidad y tradición y, en particular, una marcada ambigüedad frente a las prácticas culturales religiosas. No es de extrañar que ése sea el caso dado que el país aún experimentaba los efectos de la Guerra cristera; un caudal de sentimientos encontrados en pro y en contra de la religión católica y del fanatismo religioso. Los ideólogos posrevolucionarios, en especial los pedagogos ligados al proyecto de educación pública, privilegiaron el rescate de tradiciones —bailes, artesanías, leyendas y mitos— como formas *externas* o superficies que podían utilizarse como marcadores de cierto carácter nacional, siempre y cuando estuvieran *vaciadas de contenidos* étnicos particulares que formaran un dique contra la unificación y homogeneización de la cultura nacional. Resulta curioso que casi una década después de la Guerra cristera las prácticas religiosas, como la peregrinación a San Juan de los Lagos, aparezcan en una revista de circulación masiva —podría sugerir nuevos niveles de tolerancia religiosa en el entramado social, aunque no desprovista de tintes críticos y comentarios irónicos respecto a su carácter atávico. La fotografía testimonia la pervivencia de estas prácticas (que podemos rastrear intermitentemente en el texto de López y hasta en el fotoreportaje en *HOY*) y de su poder movilizador, así como refleja la persistencia del interés por los efectos (¿y reconsidera el papel?) de la religiosidad en la cultura nacional. La fotografía cumplió un papel crucial en la recepción de los artículos y noticias que la revista ofrecía al público, ya que exponía información considerada verídica —por el carácter mecánico de la cámara (y por una supuesta no intervención de “la mano” de un creador)— y a la vez hacía pensar que la realidad era “eso ahí afuera” que la fotografía mostraba, y no un artificio retórico mediado por el enfoque, el encuadre y el paso de una realidad-ahí-afuera en colores, y una imagen plana en blanco y negro.

Como las fotografías están editadas y reencuadradas en la mesa editorial, resulta muy difícil argumentar acerca del valor estético de las mismas basándonos solamente en el análisis de éstas como “obras

de autor”. Es decir, a pesar de que hoy día sabemos más sobre algunos de estos fotorreporteros, como es el caso de Enrique Díaz Reyna —en ese caso, gracias al trabajo de Rebeca Monroy—, es imposible afirmar con seguridad el grado de injerencia que tuvieron los fotógrafos en la edición de sus imágenes, actividad que se hacía en la mesa del editor. En cierta medida, el concepto de autoría deviene menos relevante para la comprensión de la nota como un conjunto imagen/texto impreso, en particular, por el mismo carácter colectivo del fotorreportaje. Muchas de las imágenes, además de estar editadas de manera rectangular o cuadrada, están redimensionadas o desdimensionadas en recortes de silueta, a veces con un efecto de “cortador de galletas” lo que ayuda a conformar la puesta en página. En esas fotografías el concepto de fotógrafo-autor parece disolverse con mayor contundencia y el editor-autor adquiere una nueva estatura. Un ejemplo son las figuras que muestran a los fieles con los rostros cubiertos de lodo, cansados pero satisfechos por el logro de la manda (figura 8). Dentro de la serie del fotorreportaje, estas imágenes



Figura 8. El “lodo milagroso”. Fuente: “En la Feria de San Juan de los Lagos”, *HOY*, núm. 159, 9 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

extraídas de sus contextos originales y recontextualizadas funcionan como énfasis dramáticos. Habría entonces que plantear la existencia de una estética (o unas estéticas) de las revistas ilustradas y apuntar sus estrategias visuales (gramáticas editoriales).

Lo que apprehendemos de estos híbridos no es necesariamente algo acerca del estilo o la estética personal de Enrique Díaz —en este caso particular—, sino sobre la historicidad del discurso texto/imagen de la revista, es decir, la retórica de la “puesta en página” particular en ese momento en el tiempo. Acceder a una comprensión de esos conjuntos: cómo cooperan, cómo se distancian,

cómo crean un imaginario híbrido, nos permite perfilar de modo más productivo la ideología que alimentaba a una buena parte de la cultura editorial de revistas de ese periodo: visualizar la religiosidad (tradicición) como parte de la identidad mexicana a la vez que otredad reaccionaria. Palpamos entre sus páginas una textura más concreta y mixta.

Si la modernidad vanguardista se manifiesta de alguna forma en las fotografías, lo hace a través de los ángulos picados y contrapicados que manejaba Enrique Díaz, así como en la selección de algunas tomas como las que abren y cierran la historia. Me refiero aquí a los hombres montados en la parte trasera de la *pick-up*. El uso de estas fotografías como inicio y cierre del fotorreportaje, y no las vistas panorámicas de los peregrinos a pie o en burro ni de los penitentes de rodillas, es indicador de un manejo retórico, en este caso, el camión como metáfora de la modernidad. Por ende, se favoreció una visión contemporánea de la peregrinación, representada por la camioneta, en contraste con otras imágenes de la feria donde se ven a los peregrinos andando a pie o en burro, escenas más pintorescas y campiranas descritas en las crónicas de la feria en el siglo XIX mencionadas antes. El maridaje entre tradición y modernidad, y no su contraposición o antagonismo, es evidente en la elección del preámbulo y la conclusión visuales.²⁶

Las fotografías conviven con dos tipos diferentes de textos: de manera más estrecha, con sus pies de foto, con los que mantienen un lazo más cercano que con el cuerpo del texto general del reportaje que están ilustrando. Por ejemplo, cuando en el reportaje se habla de los retablos que adornaban una parte del santuario, no los apreciamos en la secuencia fotográfica sino hasta seis páginas después.

²⁶ Es necesario aquí retomar un diálogo con una nota de pie de página del texto de José Luis Barrios. (*op. cit.*, p. 224, nota núm. 9): "Estas dos nociones [modernidad y tradición] han sido cruciales en la definición política del uso del poder en la historia del siglo XX en México. Esta pobre ambivalencia se ha convertido en la mejor arma para justificar el estatismo histórico, social, cultural e incluso artístico". En el mismo sentido en el que Barrios critica la forma en la que se han manejado como antagónicas estas dos nociones, Fausto Ramírez ha asegurado repetidas veces que es erróneo conceptualizar a la mancuerna tradición-modernidad como polos opuestos, procesos antagónicos, nociones ambivalentes, opuestos dialécticos. Tengo para mí que, como se puede apreciar en los espacios de la prensa ilustrada, la cultura visual y textual generada en ella muestra una complementariedad, cruce, borramiento de fronteras, entre una y otra práctica (modernas y tradicionales), sobre todo en la representación fotográfica. Los deslizamientos son incluso evidentes en términos de estilos fotográficos, oscilando, casi "intermitiendo" entre imágenes pictorialistas e imágenes vanguardistas.

Sumergirse en el mundo de textos y fotografías de las revistas de esa década nos ayuda a bordar más fino en los espacios y modos en los que se construyó y diseminó la visualidad de los cuarenta. Una propuesta que nos sirve de analogía la ofrece Cara A. Finnegan en su estudio sobre la aparición de las fotografías del archivo histórico del *Farm Securities Administration* en diferentes impresos de los años treinta y cuarenta. Finnegan propone que la industria de la cultura de masas moldeó de forma creciente tanto la cultura estadounidense como el pensamiento de la época en torno a la pobreza —ofreció una manera para visualizarla/ conceptualarla y creó la ficción de que al hacerlo se la comprendía—. Si lo logró, en parte se debió a que trató a la escena cultural como un *mercado* y a la producción cultural como un *producto*. En el caso mexicano, podemos argumentar que algo semejante ocurrió en las revistas de los primos tabasqueños, donde se convirtió a las *tradiciones mexicanas* en sabrosos productos de consumo, entretenimiento y educación para la clase media urbana. La retórica particular para vender al público una visión de las tradiciones populares fue la dramatización, cayendo en el melodrama cinematográfico repetidamente. Los viajes de los reporteros y fotógrafos se articularon, en términos dramáticos, a la manera de los relatos románticos de los exploradores y viajeros decimonónicos; las prácticas tradicionales mismas se visualizaron a través de fotografías *exclusivas y de gran interés*, siempre llenas de lágrimas, sufrimiento, dolor, emotividad, pobreza, desazón y esperanza.

La preocupación didáctica

Trataremos ahora la cuestión del uso de esas revistas como materiales didácticos. En 2004, para la segunda parte del seminario Arte y Nacionalismo, se propuso investigar tales revistas para elaborar el trabajo final de clase. Lizzet Santamaría y Berenice Ballesteros, alumnas de este taller a quienes agradezco el permiso para utilizar sus trabajos aquí, tomaron como objeto de reflexión el artículo de la Feria de San Juan de los Lagos. Las mismas fotografías y los mismos textos generaron dos acercamientos muy diferentes, lo que atestigua la riqueza de estas fuentes como herramientas didácticas. Las miradas de ambas se extendieron más allá del horizonte del reportaje; en el caso de la primera, reflexionó hacia el pasado para explicar el lugar de la feria en el imaginario nacionalista; en el segundo caso, la alum-

na se proyectó hacia nuestros días para cuestionarse acerca de la pervivencia de una práctica religiosa-cultural.

Las fotografías apelan a los historiadores y a los antropólogos porque son el registro de modos de ver marcados cultural e históricamente y verlas promueve una reflexividad sobre los procesos socioculturales que registran, pero también sobre esos mismos procesos desde las miradas de quienes realizan las tomas. Ya los antropólogos visuales Howard Morphy y Marcus Banks habían establecido —desde 1997— el potencial y la complejidad de los procesos humanos de representación, en especial, la que se lleva a cabo en fotografía, video y cine. Según ellos, la agenda de la antropología visual era, por una parte, analizar las propiedades de diferentes sistemas visuales y las condiciones de su interpretación para poder vincularlos con los procesos sociales, políticos y culturales. Por otro lado, para ellos una segunda parte de la agenda de la antropología visual radicaba en el análisis de los materiales visuales producidos durante la experiencia del trabajo de campo, reflexionar sobre el método antropológico/etnográfico y la historicidad de las prácticas de campo, las imágenes que se producen desde ellas y el potencial de las imágenes para producir entrevistas “provocadas” por imágenes.²⁷ Así, la imagen fotográfica es una importante concitadora de sentidos y un gatillo interesante para pensar histórica y antropológicamente las condiciones de las tomas, los intercambios entre fotógrafos y sujetos que posan o incluso los modos de concebir, documentar y difundir a sujetos “otros”, el paisaje, la cultura material, las obras de arte, etcétera. Los acercamientos de las dos estudiantes de la licenciatura en Historia exponen también que las lecturas y la investigación que proponen responden en cada caso a los intereses particulares de investigación de una u otra. El trabajo con fotografías, para pensar antropológica o históricamente, requiere que tengamos presentes esos posicionamientos múltiples, incluyendo la propia agenda al hacer el estudio.

La preocupación de Lizzet Santamaría fue reflexionar acerca de la conformación de una idea de modernidad a partir del papel que la tradición y la religión desempeñaron en el relato escrito y las fotografías de esta nota. Lizzet comparó el reportaje de la revista con el artículo de Frances Toor para *Mexican Folkways*, escuetamente ilustrado por un dibujo de la virgen y una pequeña fotografía de los

²⁷ Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, 1997, p. 2.

romeros incluida al final de la versión en inglés de la nota. De este modo, Santamaría privilegió una reflexión de carácter más genealógico de la religiosidad como parte constitutiva del discurso escrito y fotográfico de la nacionalidad mexicana. El método comparativo sirvió a Santamaría para precisar el lugar de la tradición religiosa en la década de los veinte y contrastarla con la de los cuarenta. Su preocupación principal giró en torno a la mancuerna modernidad/tradición como una relación cambiante durante las décadas consideradas. Como fuentes, las revistas y lo que sus contenidos nos acercan —en tanto sistemas imagen/texto— destacan que no hay una fórmula simple para resolver las redes de relaciones ni las suturas entre las imágenes y sus textos, sino que hay que proceder casuísticamente para atender cada parte de esta dupla en el contexto de una problemática política, social y cultural histórica y geográficamente específica.

Por su parte, Berenice Ballesteros se cuestionó sobre la construcción de un discurso visual de la modernización en el fotorreportaje de los años cuarenta. Berenice trabajó sobre dos imágenes: “La manda” (figura 5) y “Penitente del nopal” (figura 9).

A pesar de que Berenice, al igual que Lizzet, analizó y revisó el texto en general, centró su análisis en la contraposición de la fotografía “Penitente del nopal” con el anuncio comercial de un automóvil *Studebaker* que le sigue en la página opuesta. Ballesteros extendió así el marco de análisis del reportaje de la Feria, fuera de los márgenes del mismo, es decir, la imagen publicitaria con la que colinda una de las fotografías, para así hacer más amplia su reflexión sobre la modernización del país y su representación en el marco de la revista. Estas dos imágenes juntas, el penitente y el automóvil, también funcionan como una estrategia retórica de representación del progreso material de la nación mexicana. Al salir del marco o encuadre del fotorreportaje, mirando las imágenes con las que convivió dentro de la misma revista, Berenice reconstruyó un contexto más amplio: el de la convivencia y coexistencia del valor simbólico tanto de la promoción y consumo de objetos suntuarios como el automóvil y su valor para significar una modernidad en México. Por otro lado, resaltó el panorama de las prácticas religiosas en el entramado de constitución de una nacionalidad moderna para la cual la experiencia viva de la religiosidad implicaba enfrentar una importante ambivalencia producto de la experiencia posrevolucionaria y la Guerra cristera.



Figura 9. En la Feria. Fuente: “En la Feria de San Juan de los Lagos. Conmovedoras Escenas en el interior del templo. El lodo Bendito. La fiesta profana”, *HOY*, núm. 159, 9 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

Para acercar más el significado de las imágenes de los penitentes a su propio horizonte histórico, Berenice incluyó, aunque sin comentar, unas fotografías de la peregrinación llamada “de la Santa Cruz” a la Feria de San Juan de los Lagos, Jalisco, realizadas por unos conocidos suyos, imágenes que, trabajadas, podrían arrojar cierta luz sobre la resignificación religiosa, antropológica e identitaria del ritual de participación en la peregrinación, así como del registro fotográfico de la misma. Es decir, actualizar la experiencia cultural de la tradición religiosa y ponderar el valor testimonial/documental de la fotografía en estos casos particulares, donde se reafirman identidades culturales, sentimientos de solidaridad de grupo, y se regeneran los valores simbólicos de algunos objetos, actos y sentimientos colectivos. También implicó que Berenice trajo a su investigación una experiencia de la romería más cercana a su presente y su círculo de socialización, y al hacerlo empezó a cuestionar su papel de observadora distante para poner en juego la posibilidad de una cercanía (¿afectiva?) mayor con esta práctica. Justo aquí el entrecruce de la experiencia de historiar y la de hacer antropología (visual)

muestra un potencial formativo importante. De nueva cuenta, al igual que no existen fórmulas para analizar fotorreportajes, no hay esquemas para promover en la formación de historiadores una práctica más antropológica, aunque tanto los etnohistoriadores como los investigadores que hacen historia cultural e historia oral se allegan de destrezas para realizar entrevistas y ampliar su archivo de trabajo a la interacción con otros sujetos.

Para los alumnos de una licenciatura en Historia (por lo menos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM), el trabajo con las imágenes no es sencillo, ya que pocos cursan materias optativas en Historia del Arte, en las que pueden aprender los rudimentos del análisis visual, la descripción de la imagen para utilizarla en el análisis crítico de la fuente o para entender la historicidad de los propios modos de ver. Por desgracia, una buena parte termina ilustrando con imágenes sus reflexiones historiográficas y las imágenes se quedan huérfanas de explicación, como si hablaran solas. Los estudiantes de antropología, que posteriormente pueden dedicarse a hacer antropología visual, pocas veces ponderan el valor de las imágenes que generan en campo más allá de su uso como registro o su posible potencial “estético” y poco dedican a ponderar la historicidad de las imágenes producidas por otros investigadores pasados. Pero existen excepciones, como muestra un botón; la tesis de maestría en Antropología Social que presentó Mariana da Costa A. Petroni en 2008 y por lo menos un par de artículos suyos publicados en 2008 y 2009.²⁸ Para su tesis de maestría, la investigadora rescató las fotografías realizadas por el antropólogo indigenista Julio de la Fuente, sobre todo en Yalalag, en los años cuarenta. Con las imágenes, Da Costa realizó entrevistas durante su trabajo de campo en esa localidad oaxaqueña. Así, además de construir el marco socio histórico explicativo de la producción fotográfica e indigenista de De la Fuente, esta investigadora brasileña regresó al campo con las fotografías para buscar a los sujetos que aparecían en las imágenes, o a sus descendientes, e intentar reconstruir, desde la mirada de algunas mujeres yalaltecas, la experiencia fotográfica gestada por De la Fuente.

²⁸ Véanse de Mariana da Costa A. Petroni, “La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente”, *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 3, núm. 5, septiembre de 2008, pp. 156-176; “Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicanas”, *Dimensión Antropológica*, vol. 46, 2009, pp. 183-215; “La imagen de lo indio en la obra de Julio de la Fuente. Un estudio sobre la antropología y la fotografía mexicana”, tesis de maestría en antropología social, 2008.

Si bien la realidad construida en las fotografías apelaba más a los antropólogos indigenistas contemporáneos a De la Fuente y a los encargados de las políticas públicas dirigidas a los sectores indígenas campesinos, el retorno de las fotografías a los contextos culturales y étnicos en donde fueron realizadas permite la apertura de espacios de investigación donde se discutan las imágenes como formas particulares de mediación entre experiencias culturales diversas y, por consiguiente, también distintos modos de ver. Las fotografías de la Feria de San Juan de los Lagos que realizó Enrique el Gordito Díaz responden así, sobre todo, a las expectativas culturales que se tenían desde los años treinta respecto al fotodocumentalismo de las prácticas culturales “nacionales”, y los sentidos que articulamos hoy sobre ellas traen al juego de sentidos nuestros propios horizontes de expectativas.

Como artefactos de uso múltiple, las fotografías documentales y los fotorreportajes son fuentes apropiadas, espacios conducentes y productivos, como materiales de estudio y reflexión que permiten articular la manera en la que se conforma la visualidad, la historicidad de la misma y las prácticas culturales que fueron (y son) sus temas centrales. En conclusión, la investigación, reflexión y análisis de la textura variada y plural de los conjuntos texto / imagen de las revistas de los años cuarenta ofrecen a los historiadores del arte, de las imágenes y de las culturas visuales una vía alternativa para comprender cómo se construyó y diseminó la visualidad de los años cuarenta en México y cómo se significaron, dentro de los imaginarios sociales, diversas prácticas culturales. Además, nos colocan frente a los procesos de cambios culturales que se hicieron más vertiginosos desde mediados del siglo XX.

Bibliografía

- Banks, Marcus, y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Heaven / Londres, Yale University Press, 1997.
- Barrios, José Luis, “El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional al debate (1920-1950)*, México, Conaculta / Curare, 2002, t. III.
- Bryson, Norman, “Intertextuality and Visual Poetics”, *Style*, vol. 22, núm. 2, 1988, pp.183-193.

- Córdova, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005.
- Costa A. Petroni, Mariana da, "La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente", *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 3, núm. 5, septiembre de 2008, pp. 156-176, recuperado de: <http://www.journals.unam.mx/index.php/crs/article/view/16367/15571>, consultado 23 de diciembre de 2016.
- , "La imagen de lo indio en la obra de Julio de la Fuente. Un estudio sobre la antropología y la fotografía mexicana", tesis de maestría en antropología social, CIESAS, 2008.
- , "Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicanas", *Dimensión Antropológica*, vol. 46, mayo-agosto de 2009, pp. 183-215, recuperado de: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=3874>, consultado el 23 de diciembre de 2016.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, "La fotografía como fuente histórica y su valor para la historiografía", *Fuentes Humanísticas*, núm. 31, UAM-Azcapotzalco-DCSH, 2005, pp. 117-140.
- , "Imágenes e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista HOY en 1939", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94, México, IIE-UNAM, 2009, pp. 93-126.
- , *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*, México, IIE-UNAM, 2013.
- Esparza Liberal, María José, "Abraham López, un calendarista singular", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 85, México, IIE-UNAM, 2004.
- Finnegan, Cara A., *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs*, Washington / Londres, Smithsonian Institution, 2003.
- Florencia, Francisco de (1619-1695), *Origen del célebre Santuario de Ntra. Señora de San Juan, en la Nueva Galicia, Obispado de Guadalajara en la América Septentrional. Noticia cierta de los milagros y favores que hace la Santísima Virgen a los que la invocan en su imagen de María Santísima de San Juan...*, San Juan de los Lagos, Alborada, 1966.
- Foster, Hal, "Preface", en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press / Dia Art Foundation, 1988.
- , "The Archive without Museums", *October*, núm. 77, verano de 1976, 97-119.
- González Mello, Renato y Deborah Dorotinsky (coords.), *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*, México, IIE-UNAM, 2010.
- López, Abraham, "Gran comedia titulada: Los Misterios de la Meca mexicana o la Feria de San Juan en 1849", en *Decimotercer calendario de Abraham López para el año de 1851*.

- Lozano, Luis Martín, "De propuestas y variaciones: la trayectoria artística de Carlos Orozco Romero", en *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*, México, INBA, 1996.
- Márquez, Pedro M., *Historia de nuestra señora de San Juan de los Lagos y del culto de esta milagrosa imagen*, 4ª ed., Guadalajara, Imprenta Vera, 1951.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1994.
- , "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 2, 2002, pp. 165-181.
- , *What do Pictures Want? The Love and Lives of Images*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 2005.
- Monroy, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, IIE-UNAM / Conaculta-INAH, 2003.
- Moxey, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004.
- Nelken, Margarita, *Carlos Orozco Romero*, México, UNAM (Col. de Arte, 7), 1994.
- Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la reconstrucción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México / CIDE, 1999.
- Payno, Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, México, Porrúa, t. IV, 1945.
- Santoscoy, Alberto, *Historia de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos*, México, Tip. de la Compañía Católica San Andrés, 1924.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004.
- Wagner, Peter (ed.), *Icones, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter, 1996, pp. 1-42.

Hemerografía

- "En el próximo número de *HOY: La Feria de San Juan de los Lagos*", *HOY*, núm. 156, 17 de febrero de 1940.
- "En la Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940.
- "En la Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 159, 9 de marzo de 1940.
- "La Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 158, 2 de marzo de 1940.
- Quiñones, Horacio, "José María Velasco", *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940.
- Krauss, Rosalind, "Welcome to the Cultural Revolution", *October*, núm. 77, Cambridge, Ma., MIT Press, 1996, pp. 83-96.
- Toor, Frances, "La Feria de la niña virgen de S. Juan de los Lagos", *Mexican Folkways*, núm. 5, febrero-marzo 1926, pp. 25-26.