

# Ata

# rra

# ya



Nuestras historias

**Revista**

Número 9, mayo-junio de 2021

Imagen de portada:

**Sin título (1)**  
**Marisela Figueroa**, DR ©  
Técnica: Fotografía digital, 2021  
México

ATARRAYA. Nuestras historias, es una publicación bimestral editada por Atarraya. Historia Política y Social Iberoamericana, con domicilio virtual en: <https://atarrayahistoria.com> y <https://blogatarraya.com>, y correo electrónico: [atarraya3@gmail.com](mailto:atarraya3@gmail.com). Editoras responsables: Alicia Salmerón y Fausta Gantús.

Todas las obras visuales y escritas que se incluyen en este número fueron publicadas originalmente en el Blog Atarraya, en el periodo que aquí se consigna, con la debida autorización de sus creadoras/creadores, y se recuperan en este formato para su preservación, con fines divulgativos y sin afán de lucro.

Todas las obras escritas son sometidas a dictamen. El contenido de las colaboraciones visuales y escritas es responsabilidad de las/los autoras/es, creadoras/es que las suscriben, quienes dan fe de ser originales y propias y que han autorizado su publicación con fines divulgativos y sin afán de lucro. Todos los derechos de autoría y reproducción pertenecen a las y los autoras/es, creadoras/es.

### **Coordinación general**

Fausta Gantús y Alicia Salmerón

### **Equipo Editorial**

María Jesús Benites, Francisco Javier Delgado, Ivett García  
Florencia Gutiérrez, Matilde Souto Mantecón

Comunicación y envío de colaboraciones:

**[atarraya3@gmail.com](mailto:atarraya3@gmail.com)**

### Presentación

La revista y el blog **Atarraya** constituyen espacios de diálogo y de divulgación de temas históricos y busca tender puentes y acercarse a otras disciplinas y formas de expresión de la cultura y el arte. Interesa hacerlo desde diversos ángulos y perspectivas, y a partir de una línea de comunicación directa entre investigadoras/es, profesoras/es, estudiantes y lectoras/es en general, reunidas/os por el común interés en saber más de historia y de otros asuntos. Este emprendimiento forma parte del proyecto que desde hace años aglutina a un nutrido grupo de investigadoras/es de diversas instituciones de México y de otros países: **Atarraya. Historia política y social iberoamericana**.

# **¡A las urnas!**

Historia de las elecciones en México



Para escuchar la serie, pulsa la imagen

La Ausencia de Juana

**Pedro Ponce, DR ©**

.MOV, 2018

San Miguel de Tucumán



Pulsa la imagen

8

[Tres mujeres en la revolución sandinista](#)

por Grecia Jurado Azuara

18

[Una introducción \(poco solemne\) al método](#)

por Emiliano Canto Mayén

19

[Pasado y presente del teatro histórico educativo](#)

por Paulina Latapí

21

[Su majestad el teatro, ¿reinará en lo digital?](#)

por Jessica Canales

24

[Historias para consumo](#)

por Alfredo Ruiz Islas

27

[De difusores y especialistas](#)

por Emiliano Canto Mayén

29

[Clipperton, una isla en el Pacífico global](#)

por Francisco Macías Maldonado

31

[La justicia del trabajo en Tucumán. Su impacto en la](#)

construcción de derecho obrero

por Emmanuel Emir Fernández Tomás

33

[Padre](#)

por Begoña Pernas Riaño

35

[Historia en acción](#)

por Ana María Mauad

Portada  
Sin título (1)  
Marisela **Figueroa**,  
**26**  
Blanco y negro  
Arturo **Souto**  
Contraportada  
Diamantina  
Gustavo **Escalante**

# Tres mujeres en la revolución sandinista

por Grecia Jurado Azuara

## parte I

La Nicaragua sandinista de finales de los años ochenta permitió en aquel país el florecimiento de todo tipo de sueño de igualdad y justicia. Uno de tantos, de los que poco se habla, fue el ideal de igualdad entre hombres y mujeres. En aquel pequeño, pero combativo país, comenzaron a verse cuadrillas de mujeres vestidas de verde olivo, que se entregaron en cuerpo y alma a las ilusiones políticas de su generación. Junto con ellas, madres de jóvenes presos políticos; amas de casa preocupadas por los precios de la canasta básica; estudiantes anhelantes por un cambio político profundo, y mujeres de todos los sectores se organizaron a través de comités, asociaciones, partidos y frentes con el objetivo de derrocar a un régimen dictatorial y represivo que mantenía a Nicaragua en condiciones de pobreza y desigualdad desde décadas anteriores. Estas militantes lucharon hombro con hombro con sus compañeros masculinos, defendiendo su derecho a ser consideradas iguales en términos jurídicos, pero también en su vida cotidiana, como sujetos políticos cuyos espacios trascendían lo doméstico, para integrarse en las tareas políticas y militares más urgentes para su país.

Interpeladas o commovidas por la agitación centroamericana, mujeres de otras latitudes se acercaron a Nicaragua para colaborar con la lucha. Escritoras, poetas, pintoras, académicas, entre otras, arribaron al país poniendo su trabajo y voluntad al servicio de la causa de sus congéneres sandinistas. En este escenario, que abrió una estrecha, pero significativa brecha para las mujeres, tres fotógrafas registraron, a través de su obra, aquel proceso histórico; cada una desde su muy particular perspectiva.

Susan Meiselas es quizás la fotoperiodista más destacada entre todos los estadounidenses, en su mayoría hombres, que viajaron al sur para presenciar la revolución nicaragüense. Enviada por la agencia fotográfica Magnum, llegó al país en 1979, justo a tiempo para ser testigo tanto de la represión del dictador Anastasio Somoza contra su propio pueblo, como del triunfo final del pueblo sobre el dictador. Además de colaborar con New York Times y otros medios estadounidenses, de su experiencia resultó el libro *Nicaragua*, publicado en 1981 y que le ha ganado el reconocimiento tanto de colegas como de aficionados.

Las imágenes de Meiselas (Imágenes 1 y 2) permiten ver a Nicaragua a través de la perspectiva de la fotografía de guerra. Nos encontramos con cuadros construidos con gran maestría y, no obstante, tomados apresuradamente en el momento preciso en que un joven lanza una bomba molotov hacia las filas de la Guardia Nacional o, por el contrario, huye de una granada militar. Aunque sus fotografías retratan los detalles más duros y conmovedores del conflicto armado, no caen en la tentación de explotar lugares comunes como el sentimentalismo vacío o la violencia morbosa. Tampoco abrevan de la épica guerrillera que se empeña en retratar hombres armados como valientes héroes

ahistóricos. Si bien se trata de fotografías capturadas cerca de las zonas de enfrentamiento, muchas de sus imágenes son de población civil –niños, mujeres, jóvenes—conviviendo cercanamente con la violencia. A diferencia de la obra de muchos de sus colegas latinoamericanos, y probablemente debido a la disparidad en el acceso a recursos económicos, la de Meiselas es, en su mayor parte, fotografía a color. A pesar de tratarse de una mujer extranjera que pasara pocas semanas en Nicaragua, su lente se muestra cercana a los sujetos que captura. Meiselas capturó a una joven mujer que huye de un bombardeo con un bebé en brazos; a decenas de jóvenes dando batalla en las calles de Managua; a militares con tanquetas apuntando a esos jóvenes, y tomó también a una mujer llevando a cuestas el cadáver de su esposo. Todo ello con una técnica impecable, que nos demuestra que el trabajo fotoperiodístico es también estético y que una guerra tiene matices y actores en todos los frentes.



IMAGEN 1: Susan Meiselas, 1979. Magnum Photo



Imagen 2. Susan Meiselas, Nicaragua, 1979. Magnum Photo

## parte II

En 1979, a la par del triunfo sandinista, la fotógrafa nicaragüense Claudia Gordillo volvía a su país después de ocho años de estudios en el extranjero. Al estar relacionada con las corrientes estéticas más abstractas, se interesó por la fotografía de paisaje y las perspectivas intimistas. Vinculando su experiencia con la nostalgia por la Nicaragua antigua, su obra se consagró a la captura de escenas de la ciudad que parecían ignorar los eventos que sacudían al país en aquellos años.

Ésta fue exhibida en 1982 en la Casa de la Cultura “Fernando Gordillo”. Entre otras, Gordillo presentó 23 fotografías en blanco y negro que mostraban a la Antigua Catedral de Managua dañada y abandonada después del terremoto que destruyera la ciudad en 1972. Más allá de la calidad estética y expresiva de su obra, estas imágenes serían el origen de una intensa polémica en torno al papel del arte en los procesos sociales.

Pocos días después de su inauguración, algunos periodistas hicieron críticas ante lo que les parecía una obra deshumanizada (Imagen 3 y 4). Rudolf Wedel, en el artículo “¿Arte, para quién?”, publicado en la revista sandinista Barricada –y retomado por la

autora Ileana Selejan—señaló: “La estética de Claudia es más un esteticismo [...] un arte en donde predomina la forma y el contenido se diluye en cosa vaga y etérea. Un arte hecho para un público de iniciados en cosas de arte, pero no de la vida”. La fotógrafa expuso, ante las críticas, que su intención nunca había sido política, sino puramente formal. En su defensa, la escritora Gioconda Belli redactó una respuesta publicada también en Barricada:



Imagen 3. Claudia Gordillo. Centro histórico de Managua, 1980

*“Hay quienes piensan que el arte para ser revolucionario debe ser explícito, explicativo. . . Apelar al simplismo para definir un arte popular, es caer en el populismo y en una sub-valorización implícita del pueblo. . . En cuanto a la segunda afirmación de que no plasma nada, excepto el mundo interior del artista ‘que sólo a él compete’, nos parece una afirmación sumamente peligrosa y que puede prestarse a confusiones. La Revolución no niega, en*

*absoluto; el mundo interior de la persona.*". La propuesta de Gordillo, junto con la complicidad femenina de Belli, sientan las bases de una transgresión histórica, aquella que cuestionó la eterna rivalidad entre la estética y la política, entre la forma y el contenido, en una síntesis que, además de vanguardista y desafiante, era femenina.

Imagen 4. Claudia Gordillo. Catedral de Managua, 1981



Una fotógrafa más llegaría a Nicaragua en 1979 y permanecería allí hasta 1984. Margaret Randall, escritora estadounidense, se había asentado en México en 1960, dirigiendo la revista *El corno emplumado*. En 1968 migró a Cuba, donde trabajó como periodista y se inició en el mundo de la producción fotográfica. Una vez en Nicaragua se involucraría de lleno en el lenguaje de las imágenes, no como fotoperiodista, pero tampoco como artista. La perspectiva de Margaret Randall presentó una curiosa

imbricación entre la mirada de una escritora y la de una mujer comprometida política y socialmente con el contexto que contemplaba. Sus imágenes circularon tanto en diarios nacionales, como internacionales; ilustraron libros y también formaron parte de exposiciones fotográficas en galerías estadounidenses.



Imagen 5. Margaret Randall, Pinta en Nicaragua.

Su obra (imágenes 5 y 6) está repleta de mujeres en todo tipo de contextos. Prominentes comandantes que desde una tribuna brindan discursos a la audiencia; jóvenes militares en prácticas de entrenamiento; o vendedoras en el mercado de Managua. Para sus retratos, Randall eligió planos medios, con ángulos frontales y a veces levemente contrapicados. Prefirió capturar a las mujeres en pleno gesto, en movimiento, o hablando. Estas fotografías se entremezclan con planos más abiertos,

donde las mujeres conviven con su entorno revolucionario. A decir de sí misma, presenta a sus fotografiadas como sujetos activos, devolviéndoles la condición histórica y política que se les ha arrebatado. Margaret Randall, más allá de sólo mostrar al mundo lo que presenciaba, buscó promover una causa política que consideraba justa y sobre todo contagiar al mundo del ánimo de solidaridad que a ella misma la arrastró hasta a aquel país.



Imagen 6. Margaret Randall, Young Sandinista Soldier.



Imagen 7. Susan Meiselas, On the road to Managua. Masaya, Nicaragua, 1979. Magnum Photo.

### parte III

La conjunción de estas tres fotografías como Susan Meiselas, Claudia Gordillo y Margaret Randall (Imágenes 7, 8 y 9) en una misma reflexión, por lo disímil de sus obras, puede resultar incluso arbitrario. Si la búsqueda histórica de denominadores comunes entre aquello que producen las mujeres ha demostrado ser un tanto ociosa, incluso forzada, qué caso tiene, entonces, hablar de ellas como conjunto en una situación histórica específica, como fue la revolución sandinista. Conviene tal vez, traer a cuenta, uno de los textos que señaló, hace casi un siglo, aquello que resulta y resultaba urgente preguntarse sobre las obras y las cosas que hacen las mujeres. En la primera página de *Una habitación propia*, Virginia Wolf se pregunta qué significa hablar de mujeres y novela: "las mujeres y su modo de ser; las mujeres y las novelas que escriben; o las mujeres y las fantasías que se han escrito sobre ellas; o quizás estos tres sentidos estaban inextricablemente unidos..." Lo mismo podría aplicar al hablar de mujeres y fotografía. Hablamos de las mujeres mismas; de las fotografías que producen; y de las que aparecen en las fotografías porque, a pesar de sus diferencias, los tres sentidos están inextricablemente unidos.

Imagen 8. Claudia Gordillo, Simetría. Catedral de Managua, 1980.



De nuevo, Wolf nos ofrece “una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para escribir novelas”. Más allá de lo específico de la circunstancia, la escritora nos plantea las condiciones que históricamente han alejado a las mujeres de la creación, en su caso literaria, y en el nuestro fotográfica. Que no necesariamente es un cuarto, como tampoco es en el caso de Wolf, pero sí la apertura de espacios, la concesión de fondos económicos brindados por las agencias fotográficas, o por las instituciones, incluso por las propias familias de las fotógrafas. Cuáles son, entonces, las condiciones que hacen, o han hecho posible que en este texto hablamos sobre tres mujeres, sobre las fotografías que hicieron; y sobre las mujeres que aparecieron en ellas. No resulta casualidad que tres visiones

femeninas divergentes convivan en medio de una revolución empujada a su vez por mujeres.

Se muestra evidente, entre las tres, la diferencia en las condiciones económicas que posibilitaron concretamente una y otra producción; no obstante, existió una condición política que permitió a las tres, confrontar sus imágenes en un espacio históricamente dominado por lo masculino y que, por un quiebre histórico específico, pero tirado por un impulso universal, admitió la circulación de su mirada particular. Sobre las escritoras Jane Austen y Emily Brontë, Wolf expresa su admiración porque “escriben como escriben las mujeres, no como escriben los hombres.” Asimismo, estas fotografías de las que aquí sólo tenemos un vistazo, revelan una obra honesta y congruente, tanto con sus propias trayectorias, como con sus posicionamientos ideológicos. De sus imágenes resulta un mosaico diverso en colores, formas y perspectiva; sin duda muy humano y cercano a lo que miran pero, sobre todo, lleno de rostros femeninos, de mujeres que, como ahora, se buscan unas a otras en la marcha de la historia.



Imagen 9. Mother and daughter, San Pedro Norte, near Honduran border, early 1980s



# **Una introducción (poco solemne) al método**

por Emiliano Canto Mayén

En mi opinión y propias palabras, un método es una manera ordenada y sistemática para obtener un fin o lograr una meta; en el caso de las investigaciones, cuando se busca conocer verdades o se planea generar un nuevo conocimiento, debe recurrirse a métodos validados por la experiencia y el trabajo previos de los conocedores del tema puesto que el conocimiento es una construcción colectiva y, hasta los más geniales individuos, han aprovechado lo acumulado por sus predecesores.

Cuando uno prepara un platillo y recurre a un recetario, se sirve de un método al cocinar paso a paso.

Cuando a uno le gusta un deporte y esta disciplina se encuentra entre las que se compiten en las Olimpiadas, el aficionado revisa, por muy diversos medios, el horario en que se realizaran estas justas. Igual acontece cuando se desea ir a una función, concierto o espectáculo.

Si uno admira a un artista o figura pública, del presente o del pasado, se suele leer de su vida, colecciónar sus imágenes, seguir su carrera para terminar siendo un experto de los actos y sucesos de aquella celebridad.

Si se quiere comprar un objeto por internet o rentar una habitación en un hotel o en una propiedad particular, se investigan precios, espacios, horarios.

Si se desea llegar a un sitio en una ciudad que no se conoce, uno recurre a guías electrónicas.

Si se desea escuchar una conversación sin ser descubierto, uno debe ir sigilosamente y poner el oído sobre la puerta. Espiar es un arte consumado.

Si se desea pasar un examen, uno se las ingenia para prepararse, estudiar, organizar sus apuntes, colaborar en equipo. Hasta hacer trampa es una labor que suma la argucia con el ingenio.

Todos los anteriores son métodos de investigación; se componen de reflejos y hábitos cotidianos que deben aprovecharse para generar disciplina y orden de pensamiento. Sin embargo, el método de investigación propio de las humanidades tiene etapas, lenguaje y aparato crítico muy especiales que deben cumplirse/llenarse/implementarse adecuadamente si se desea que el resultado de la investigación, sea considerado válido, confiable y serio por los expertos en la materia.



# **Pasado y presente del teatro histórico educativo**

por Paulina Latapí

Los trescientos años de dependencia de España tuvieron, en lo que fuera la Nueva España, hondas repercusiones en todos los ámbitos. En la época de la conquista y de la colonización, evangelizar significó conseguir que los indígenas abandonasen su propia religión y se convirtieran al cristianismo. Para ello, los frailes, con distintos matices según sus órdenes religiosas (franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas principalmente), tuvieron entre sus estrategias aprender los idiomas originarios, educar a los hijos de los caciques e incorporar diferentes medios de evangelización. Dentro de éstos, el teatro ocupó un lugar esencial. El doctor Eduardo Matos Moctezuma, investigador emérito del Instituto Nacional de Antropología e Historia y autoridad en el tema, en una magna obra coordinada por otro gran referente en el tema, el ya fallecido Miguel León Portilla, obra que lleva por título *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas* (2013) asentó que “el mestizaje y sincretismo que se logra en esta labor es impresionante...los frailes tratan de desterrar todo el pensamiento mesoamericano pues lo consideran obra del demonio”.

Destacamos aquí que uno de los medios empleados por los frailes fue la construcción de capillas abiertas y dentro de ellas la elaboración de murales con temas alusivos a las primeras representaciones teatrales. Los frailes instaron a los artistas indígenas a representar en los murales, más que elementos decorativos, verdaderos componentes escenográficos para las obras de teatro.

Gracias a diversos estudios sobre la educación novohispana sabemos que tuvo lugar una coincidencia de fondo entre el teatro de los pueblos originarios mexicanos y el teatro español traído por los conquistadores, pues ambos eran de carácter esencialmente religioso. Para el México Antiguo se ha estudiado particularmente el periodo preclásico tardío pues a este se refieren las fuentes coloniales. Alfredo López Austin, investigador emérito del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM y uno de los más reconocidos estudiosos del periodo, ha investigado la manera en que el rito y el mito se entrelazaban en las puestas en escena. Gracias al estudio de las fuentes hoy sabemos que las dramatizaciones incluyeron poesía, danza, canto y música y que eran maneras de integrar, enseñar y mantener vivos los saberes ancestrales.

Con la conquista el teatro precolombino, como todas las manifestaciones artísticas y culturales colapsaron para, al paso de los años, volver a resignificarse pues se tomaron elementos del teatro prehispánico pero para los fines de la evangelización. Muchas obras españolas fueron traducidas principalmente al náhuatl pero el discurso se modificó radicalmente por la férrea intención de cambiar la cosmovisión indígena. Las representaciones teatrales se ejecutaban en la conjunción de las artes escénicas que los indígenas dominaban (canto, poesía, danza y plástica) pero siempre al servicio del discurso religioso español. A causa de este proceso de apropiación, que significó incluir rasgos culturales de los pueblos originarios dentro de las representaciones cristianas, se construyó un teatro cristiano, pero de manufactura mayormente indígena.

Los primeros registros de obras teatrales novohispanas datan de 1531. Hay noticias más abundantes hacia 1533 con representaciones en Tlatelolco. El auto de El juicio final, de fray Andrés de Olmos, es considerada la primera obra teatral escrita en América de corte europeo y trataba temas apocalípticos. Como esta, otras obras poseyeron un discurso específico, por ejemplo, vidas de santos o aludían a textos bíblicos, es decir, seguían el discurso de la historia de la salvación y no el discurso histórico tradicional sobre eventos y hechos de la historia de los reinos españoles. Su intención era didáctica-religiosa: que los indígenas conocieran el discurso histórico del catolicismo y se convirtieran a él.

Hoy el teatro educativo, presencial e incluso virtual, sigue teniendo un valor enorme, ya no como adoctrinador, por supuesto, pero sí por su función formativa. Hemos de ponderarlo como un legado de siglos que trasciende las épocas críticas como las de ayer y las de nuestro hoy. Durante la pandemia del Covid 19, ante el cierre de espacios culturales, ha podido reflexionarse sobre la función social que el teatro ha cumplido. El teatro es mucho más allá que divertimento. El teatro permite encontrarse con el otro y la otra -y en la otredad- encontrarnos con uno mismo. De ahí su profundo valor formativo. Aprendizaje que dio el teatro durante siglos -que somos uno como humanidad, que todos y todas sentipensamos, que nos unen dolores y gores, es una de las lecciones que nos ha dado la pandemia. Por eso, el teatro ha sido y es, simplemente, vital.



# **Su majestad el teatro, ¿reinará en lo digital?**

por Jessica Canales

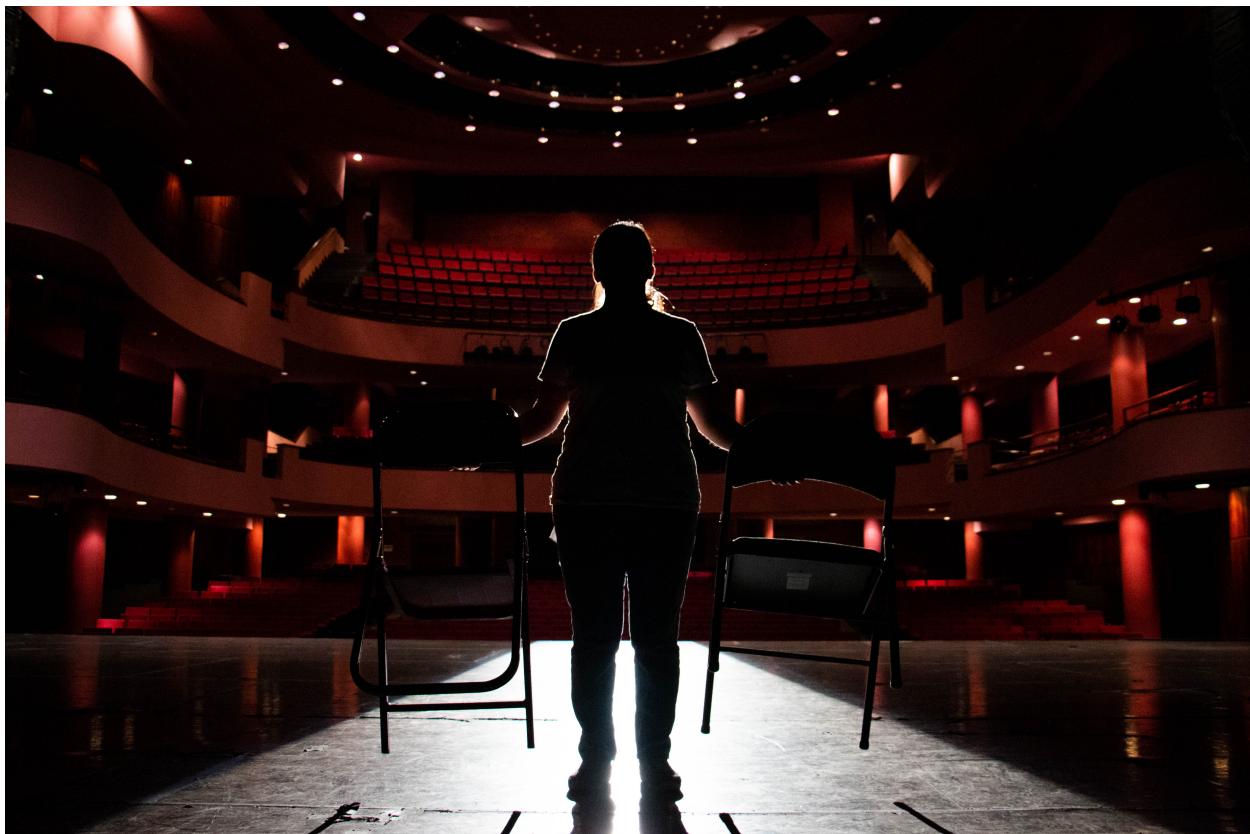


Imagen: Obra Tamaulipas, México de Jessica Canales. Teatro Amalia G. de Castillo Ledón. Ciudad Victoria, Tamaulipas. Fotógrafo: Héctor Estrada.

*“Si el teatro está muerto, viva el teatro”.*

Con esa frase Jean Cocteau cerró su discurso del día internacional del teatro en 1962, al cual había sido invitado por el Instituto Internacional del Teatro de la UNESCO.

Hace 60 años que cada 27 de marzo celebramos a su majestad el teatro. El arte vivo, el arte de la convención alquímica que necesita a dos para trasmutar; uno sobre escena y otro como espectador, que conviven. El teatro en un tiempo compartido dentro un espacio común adolece a consecuencia de haber permanecido cerrados por varios meses a consecuencia de la pandemia. En lo que la prohibición sanitaria cesa y

podemos volver en pleno a ser partícipes del mundo que amanece al sonar tercera llamada, los teatreros nos hemos dado a la tarea de cargar sus tablas en hombros para sostenerlo.

Ante la imposibilidad de realizarlo de manera presencial hemos buscado alternativas y recurrido a las plataformas digitales para subsistir y así mantenerlo activo. Pero el fenómeno de adaptación a las posibilidades tecnológicas ha provocado candentes debates y nos ha obligado a la reflexión en conjunto sobre qué es teatro, qué es el teatro ¿Una obra llevada a escena, pero transmitida a través de una cámara que el espectador mira desde una computadora, es teatro? Si la presencia del espectador compartiendo con el actor el espacio de la representación es parte esencial y ya no está, entonces lo que hacemos ¿es teatro? ¿Qué es lo que define al teatro y lo constituye? Las preguntas se multiplican y las respuestas son variadas. Flota en el gremio la idea de la posibilidad de estar frente a un “algo” nuevo, sin nombre, que se teje entre la virtualidad y el arte vivo.

El teatro tiene la facultad de lograr que los espectadores nos enfrentemos a nosotros mismos a consecuencia de ese otro que existe sólo porque nos encontramos en él. Alquimia pura. El epicentro de la toma de conciencia. Ahora bien, qué hay con lo vivo y presente. ¿Será que las posibilidades digitales trasciendan a este impedimento de la presencia hasta replantearnos la pregunta de qué es el teatro?

Hemos intentado transitar esta etapa de aislamiento a través de conjurar frente a la cámara el arte de lo efímero, pero ¿dónde queda la ceremonia de asistir a una puesta en escena? En gran medida lo que nos sostiene a los teatreros sujetos a las tablas, y por eso la reciprocidad, es la contundencia de la presencia del otro a través del cual cobramos sentido. El encuentro con el espectador, su respiración, la manifiesta entrega de ida y vuelta. El aplauso como gesto de convivencia amorosa porque la convención teatral es eso, un acto de amor donde dos o más se entregan.

Pertenezco a la generación que camino a su adultez integró a su vida los medios digitales por eso hay en mí una parte análoga que reclama la presencia del espectador y otra que es capaz de conciliar con la propuesta de la representación virtual. Pero todavía no entiendo cómo es que lo vivo de la escena pueda conjurarse a distancia y con desfases de tiempo. Y digo todavía porque supongo que en su momento los amantes epistolares ni siquiera imaginaron que un enamoramiento telefónico era posible.

Lo que la forzada y esforzada digitalización del teatro ha traído consigo es su exponencialidad y ello tiene tanto ventajas como consecuencias positivas, por ejemplo, algún joven o cualquier persona que en otras circunstancias nunca se habría acercado y menos aún entrado a un teatro ahora a consecuencia de ello lo ha conocido. Porque el teatro, la representación teatral es principalmente una manifestación que tiene lugar en las ciudades, y que no tiene, o habría que decir: no tenía, para nada los alcances de la música o la literatura que entran a los hogares, se escuchan o se leen en el autobús o en el café.

Impulsado por ese “algo” nuevo el teatro tiene ahora la posibilidad de trasladarse a las comunidades más lejanas. ¿Inscrito en qué innovadora posibilidad teatral? No lo sé todavía y, supongo que no lo sabe la comunidad teatral, pero estamos en la búsqueda.

Estoy segura de que la teatralidad ha apenas iniciado sus esfuerzos de transmutación a través de las nuevas posibilidades de transmisión que obligará a su redefinición. La imposibilidad de la coincidencia, del aquí y del ahora, entre quien sube a escena y quien lo presencia, lo que en ella ocurre tomará su sitio y quizás impondrá nuevas características al arte teatral. Pero eso es una historia que los teatreros estamos escribiendo al tiempo que mantenemos viva a su majestad.



# **Historias para consumo**

por Alfredo Ruiz Islas

Cualquiera puede verlo a su alrededor. La historia está de moda.

La historia no como conocimiento profundo del pasado. Tampoco como comprensión de las causas y las consecuencias de los sucesos pretéritos. Mucho menos como el estudio de la diferencia entre el pasado —los pasados, mejor dicho— y el presente —los presentes, también en plural—. No esa clase de historia. La historia, más bien, como algo sencillo. Como el pasado en sí mismo. Como el pasado que aparece ante los ojos de quien mira una película o una serie televisiva.

Me dirán que eso no es el pasado. Que la gente que ve películas históricas o ambientadas en el pasado, junto con la que mira series televisivas del mismo tenor, no se asoma al pasado. No mira el pasado. Y no lo mira porque, como bien lo sabe cualquiera que haya estudiado un poco de las formas en las que se piensa, se investiga y se escribe la historia, el pasado ya no existe. El pasado ocurrió y dejó de existir. El pasado es eso mismo: pasado. No es presente. No es. Lo que la gente mira en las películas y en las series no es el pasado. Son imágenes construidas acerca del pasado. Es la forma en la que alguien imagina cierto segmento del pasado y, después, lo cuenta con base en sus posibilidades técnicas y sus necesidades narrativas.

Lo que está de moda, entonces, es un tipo muy particular de representaciones del pasado. Representaciones del pasado que se construyen en un presente en concreto y que, por ende, responden a las necesidades, a los gustos y a los dictados de ese presente. Representaciones que están impregnadas de una estética en particular, de las premisas políticas, los fundamentos éticos y las formas de recuperar la memoria vigentes en ese presente. Representaciones del pasado imposibles de calificarse como reconstrucciones o recreaciones inocentes, neutrales u objetivas de los hechos pretéritos.

Es claro, entonces, que una cosa es el pasado y otra las representaciones del pasado. Es claro, también, que las convenciones que operan sobre un producto de ficción referido al pasado no tienen que ver con la exactitud o la fidelidad. Lo suyo es entretener. Lo suyo es lograr que, mientras las contempla, el espectador olvide que mira una serie de imágenes que hablan del pasado y crea que se asoma al pasado. No más. No contar verdades históricas. No retratar, recrear ni reconstruir al pasado.

Pedir exactitud, precisión, fidelidad y veracidad históricas a un producto de ficción implica hacer a un lado la naturaleza de ese mismo producto de ficción. Alegar que una serie o una película falta a la verdad porque no retrata al personaje como era, no recupera sus dichos con precisión, no pinta el paisaje con todo detalle o no relata los hechos como verdaderamente acaecieron, olvida que un producto de ficción solo responde a un criterio de verdad: el suyo propio. El que hace que el relato —televisivo o cinematográfico— sea congruente y que, por lo mismo, resulte creíble. No hay modo de

pensar que una serie o una película manipula los hechos históricos si se tiene en cuenta este único criterio. Si se asume que el compromiso de la narración es con su propia verdad, no con alguna clase de verdad histórica externa y, por ende, ajena. Si se entiende que es una creación de la industria del entretenimiento.

El entretenimiento. Ahí está la clave. Y, por extraño que parezca, también ahí está la importancia histórica de las películas y las series: en el modo en el que retratan al presente en el que fueron realizadas. No se parecen al pasado porque solo buscan parecerse al pasado en la medida en que eso les resulte funcional. Se parecen a su presente. Muestran la idea que, del pasado, se tiene en su presente. Y dan cuenta, además, de los recursos técnicos con los que, en ese presente, se retrata al pasado y se le hace creíble.

Son testimonios, sin duda alguna, pero del presente. De su presente. No del pasado.



## **Blanco y negro**



**Arturo Souto**  
Lápiz graso, ca. 1960. Colección particular. DR ©

# De difusores y especialistas

por Emiliano Canto Mayén

Como las intenciones, hay hombres buenos y malos en sus ideas y oficios. Algunos viciosos premeditan sus fechorías mientras que los más las infringen como el joven Werther, aplastando sin cuitas a las hormigas que tienen la desgracia de atravesarse en su camino. Por mi parte, en el limitado campo de acción que conozco, el de la historia o, mejor escrito, en el de la investigación de los acaecidos y sucesos de la humanidad, hay tanto divulgadores como profesionales tan buenos como un vino añejo y tan malos como el vinagre servido a Cristo en la cruz.

Identificarlos es relativamente sencillo cuando se gana experiencia en los pasillos y anaqueles propios de este trajín intelectual. Tanto en los profesionales como en los amateurs poca virtud y talento hay en quien habla más y mejor de lo que escribe. Los divulgadores -que se me perdone el prejuicio- son pésimos cuando, desde un principio, usurpan una profesión registrada con todas las de la ley por el departamento correspondiente de la Secretaría de Educación Pública y, lo anterior, por pura honestidad ya que una tira de materias aprobada y una cédula con su pergamo distan de garantizar algo más que una serie exitosa de trámites administrativos. Un difusor de la historia, en cualquier ámbito, esfera o alcance que se presente a sí mismo como algo que no es y sugiera una carrera de que carece, muy poca fiabilidad tendrá en el resto de sus afirmaciones en una labor donde lo verídico y fidedigno es un asunto tan necesario como vital.

De los que cursaron asignaturas y sufrieron de los humores, ínfulas y sopores propios de las aulas universitarias, podría escribir un tratado enciclopédico, pero, por ahora, me limito a indicar que se debe huir de fatuos que se creen tallados a mano y en fino marfil. Aquellos profesionistas son los que ocultan los libros en las bibliotecas, creen que los documentos resguardados en los archivos públicos les pertenecen solo a ellos y, con tal de que nadie sepa qué lee o hace actúan con mayor sigilo que Mazarino o Richelieu en una novela de Dumas.

En contraparte, los divulgadores excelentes son aquellos charlistas amenos y agradables en cuyas pupilas brilla siempre un entusiasmo y curiosidad inagotable. Apoyan siempre y jamás inventan calumnias para saciar el morbo vulgar de quienes quieren consumir chismes de alcoba. En otras palabras, quien difunde con inteligencia, seriedad y buen gusto es una mujer u hombre comprometido con el criterio del fluctuante colectivo que es la ciudadanía.

En el otro extremo, los profesionistas titulados en cualquiera de las ramas de la historia alcanzan la excelencia cuando investigan con ética, escriben con claridad y constancia y enseñan con pasión.

Cabe destacar que, al entablarse un diálogo entre cronistas, difusores e investigadores donde ambas partes reconocen que el derecho a la información veraz es requisito imprescindible para elevar el intelecto ciudadano, se promueve una retroalimentación

que enriquece ambos campos. En fin, aunque hay que darle al César lo que es del César y pedir peras al peral, las más sólidas estructuras se edifican con las aleaciones más firmes.



# Clipperton, una isla en el Pacífico global

por Francisco Macías Maldonado

A 1000 km mar adentro desde el puerto de Acapulco se encuentra una minúscula isla que encierra una insólita historia. La isla de la Pasión o Clipperton fue el escenario de una tragedia: una guarnición de soldados mexicanos fue olvidada allí durante la revolución mexicana de 1910 y sólo el azar devolvió algunos sobrevivientes a tierra. ¿Por qué estaban esas personas allí? Además de este tétrico episodio, la historia de Clipperton bien puede leerse bajo la clave de la historia global.

La historia global es una perspectiva que concibe la realidad como un conjunto de fenómenos interdependientes unos de otros. Es una manera de escribir la historia que busca la explicación de los procesos en los contactos e interacciones entre sociedades y espacios distintos, más allá de los límites nacionales. Parecerá extraño pensar una isla de apenas 5 km en conexión con el resto del mundo, pero de hecho lo está.

Poblada por aves y palmeras, esta isla sirvió como referencia náutica a los galeones que regresaban de Manila a Nueva España durante los siglos XVI y XVII. Y sirvió de escondite a los piratas que los asechaban, como a John Clipperton en 1719, de quien se desprende uno de sus nombres. A lo largo del siglo XIX, esta isla figuró como objeto de las ambiciones territoriales de potencias expansionistas. Por ejemplo, de Francia que buscaba una ruta para sus planes coloniales en Indochina y de Estados Unidos que prolongó su expansión a las islas del Pacífico.

Sin embargo, el impulso que llevó la presencia humana a Clipperton fue la explotación del guano. El guano es el excremento de las aves marinas que, por su alto contenido de nitrógeno y fosfatos, es un excelente fertilizante. Al conocerse estas propiedades se desató una búsqueda desenfrenada del recurso, acentuada porque los costos se reducían a hallarlo y transportarlo. Para esto, las compañías guaneras utilizaban trabajadores escriturados o culíes -respectivamente, marineros o asiáticos en un precario esquema laboral- a quienes dejaban cavando en las islas por largas temporadas.

Dentro de ese impulso, en 1897, una compañía estadounidense estaba extrayendo el guano de Clipperton. Al enterarse de ello, el gobierno de Porfirio Díaz despachó una expedición militar para hacer acto de soberanía. El resultado fue la regularización de las actividades de la compañía y el establecimiento de una guarnición permanente en 1905 para supervisar a los trabajadores del guano. Ésta fue integrada por el coronel Ramón Arnaud Vignot, 13 soldados y sus respectivas familias, y recibía provisiones de un buque del ejército periódicamente.

Como fruto del golpe militar que derrocó al presidente revolucionario Francisco I. Madero a principios de 1913, el buque de abasto fue hundido. Siguieron recibiendo provisiones de los barcos guaneros pero la concesión expiró y un buque recogió a los trabajadores en junio de 1914. No imaginaba Arnaud que los conflictos en México arreciarían y que ése sería su último nexo con el exterior. Al agotar las provisiones, este

grupo sobrevivió de cocos, pescado y huevos de ave. Enseguida los soldados sucumbieron en altamar buscando rescate. Nacieron tres niños. Después, el cuidador del faro sometió a las mujeres y, al final, éstas lo mataron. El aislamiento duró hasta julio de 1916 cuando, en el marco de la primera guerra mundial, un buque estadounidense se aproximó y rescató a los sobrevivientes.

Por razones aún desconocidas, antes de salir exiliado por la revolución, Díaz sometió la posesión de la isla a un arbitraje internacional, el cual en 1931 determinó dar Clipperton a Francia. Décadas después, Francia instaló allí una base científica vinculada con sus programas de defensa y pruebas nucleares. Curiosamente, la historia trágica fue dada a conocer en 1978 por el explorador marino Jacques Cousteau quien visitó la isla junto con Ramón Arnaud Rovira, el niño clippertonita sobreviviente.

A fin de cuentas, existen argumentos para cada país que ha reclamado la isla a lo largo del tiempo. Más allá de ello, es notable que su tamaño y su posición no impidieron que estuviera en contacto con lo que sucedía en el resto del mundo. De hecho, los procesos globales suscitaron la interacción en Clipperton y a través de escasos enlaces le dejaron su huella.



Imagen tomada de: Stager, Kenneth E. "The birds of clipperton island, eastern pacific".  
The condor, vol. 66, núm. 5, 1964



# **La justicia del trabajo en Tucumán**

## **Su impacto en la construcción de derecho obrero**

por Emmanuel Emir Fernández Tomás

La justicia del trabajo nació en Argentina en 1944, impulsada por el entonces Secretario de Trabajo y Previsión Juan D. Perón, y empezó a funcionar al año siguiente en la Capital Federal y los territorios nacionales. Luego de este impulso inicial, las provincias crearon sus propios fueros laborales con el propósito de intervenir activamente en los conflictos suscitados entre el capital y el trabajo. Las provincias pioneras en esta fundación fueron Buenos Aires y Tucumán (1947), Salta y Jujuy (1948), Santa Fe y Córdoba (1949) y Corrientes (1950).

Nacido como un fuero obrerista, puso en tela de juicio la visión del contrato de trabajo como una relación libre entre partes iguales, postulado defendido por la concepción liberal del mundo laboral. Por el contrario, reconoció la desigualdad intrínseca entre obreros y patrones, lo que implicó asumir una función de equilibrio social que otorgó a la parte débil nuevas armas --en este caso jurídicas-- para demandar a los empleadores y defender sus derechos laborales. Esta flamante justicia nació para intervenir, mediar y resolver en los conflictos "individuales" pero, como veremos más adelante, sus fallos incidieron en lo "colectivo".

Este nuevo fuero promovió el acceso de los trabajadores a los estrados judiciales, alentó la multiplicación de demandas a la patronal y la resolución de las mismas con un fuerte sentido a favor de los obreros. El impacto de la creación de los Tribunales de Trabajo en la realidad obrera fue doble. Por un lado, fueron un espacio donde patrones y obreros disputaron los diferentes sentidos de lo que entendían era "justo" en términos de la relación laboral. Por otro lado, los Tribunales se convirtieron en una instancia que ayudó a definir y construir derechos laborales, en tanto a fuerza de sentencias e interpretaciones de la ley, los jueces intervinieron activamente en la realidad laboral, demarcaron atribuciones de los empleadores, redefinieron derechos obreros e interpusieron con fuerza a los empresarios que, hasta ese momento, sobre todo en el espacio rural había actuado con relativa libertad y evitado la intervención del Estado. Entonces, si bien los fallos resolvían sobre cuestiones individuales su impacto era colectivo porque lograban sentar jurisprudencia sobre cuestiones de vital importancia para el conjunto de los trabajadores.

Por ejemplo, en el caso de la provincia de Tucumán (ubicada al norte de Argentina y con una fuerte presencia de la agroindustria azucarera), era habitual el arribo de trabajadores de otras provincias, quienes --entre mayo y octubre-- llegaban para la cosecha de la caña. Una vez finalizada la zafra debían buscar trabajo en otros lugares y esperar la próxima temporada para volver a Tucumán. Frente a la indefinición del vínculo laboral con la patronal, el Tribunal del Trabajo intervino para precisar que el contrato de trabajo no terminaba con la zafra, sino que quedaba activo hasta la próxima

temporada de producción. Esto implicaba reconocer la naturaleza “cíclica” de la relación laboral y suponía la obligación de los empleadores de contratar al obrero al año siguiente, quien podía demandar al patrón por despido en caso de no hacerlo. Este fallo impactó no solo en la situación del obrero que demandó, sino que dejó abierta la puerta para que otros reclamaran y obtuvieran la seguridad de ser contratados año tras año.

Así, el nuevo fuero se convirtió en un novedoso ámbito de negociación y de construcción de derechos laborales que evidenció el “poder de clase” ganado por los trabajadores durante el peronismo.



# **Padre**

por Begoña Pernas Riaño

Sobre: Piqueras, Juan Vicente, Padre, Sevilla,  
Editorial Renacimiento, 2016

Los historiadores siempre se han preguntado cómo desaparecen las civilizaciones antiguas: guerras, agotamiento de recursos, cambios dramáticos explicarían esas decadencias irreversibles de mundos que fueron brillantes y dejan solo ruinas y leyendas. Mientras nos interrogamos sobre el pasado, ante nuestros ojos desaparecen civilizaciones enteras sin que nos percatemos, sin que sintamos terror o nostalgia, mientras miramos a otro lado, indiferentes. Solo algún poeta percibe ese final.

El libro de poemas de Piqueras, *Padre*, cuenta la destrucción de un mundo, tan borrado por la Historia como la civilización maya. Mientras habla de su padre y de sus últimos años, su pérdida de memoria, y finalmente su muerte, describe el universo que muere con él. Ese mundo es simplemente la España rural, el mundo en el que las personas sabían hacer algo con las manos, sabían sembrar, podar, alimentar animales y matarlos, hacer pleita, jugar al ron, y los Domingos de Ramos tenían mayúsculas porque el tiempo no era plano.

Mientras se despide de su padre, el autor se despide –nos despide- de la civilización perdida, tan modesta que no nos hemos dado cuenta de su desaparición. La aldea muere en mí, dice. Se despide de las tierras que ya no se cultivan, de los olivos y viñas tomados por la maleza, de los frutos silvestres que no se recogen, de las palabras que ya nadie dice: baleo, barza, fargandán, lilayas, taire, amaguces, guijas, ababoles...

El lector sigue con asombro esa desaparición, tan poco dramática como lo son las brasas de un incendio que no fue, pero al mismo tiempo, comprende atónito que lo que muere es inmenso, colosal, como Tartesos, como la Ciudad de la reina de Java, como los Jardines de Babilonia o la Biblioteca de Alejandría. Solo que ese mundo lo llevan sobre sus hombros seres gigantes pero cándidos y humildes como el padre. Porque el padre del poeta es un mago, un Homero al que nadie conoce, que imagina hombres, traduce el cielo, cura con sus manos los dolores de barriga, encarna una estirpe bíblica y eterna. No en vano ganó, diez años antes de Cristo, el gran premio en la carrera de burros de Jerusalén. Y es también un hombre que a los ochenta años trenza aguaderas

de pleita para un burro que no comprará y encarga un arado romano para una tierra que ya se ha perdido.

Mientras el hijo espera y narra con íntimo dolor la muerte de su padre, el mundo se desmorona a nuestro alrededor y nos preguntamos con él qué haremos con las manos cuando hayan muerto las últimas manos que sabían hacer pleita.

Su epitafio: Ojalá haya esparto en el cielo.



# Historia en acción

por Ana María Mauad

Sobre: Roca, L. (Coordinadora), Métodos en acción: Estudios sobre documental e investigación social, Ciudad de México: Instituto Mora/Logos Editorial, 2020.

Una historia que se plasma en imágenes, narrativas visuales del pasado en movimiento, o incluso, ¿experimentos en investigación social? Un talento para la aventura, como menciona Victoria Novelo en el prólogo del libro, reúne los ocho autores de esta obra.

En la introducción, Lourdes Roca como organizadora, traduce lo que al principio se presenta como obvio, en un problema a enfrentar: "Métodos en acción nace de repensar los vínculos entre documental e investigación: de cómo el primero está condicionado en gran medida por la segunda, a la vez que ésta también se transforma al ser pensada audiovisualmente, y como se comparten muchos de sus aspectos metodológicos".

Lo que parece obvio, todavía no ha servido de material para una reflexión sistemática, lo que a su vez generó este libro. Una reflexión que involucra dos ejes fundamentales: archivo y narrativas. Archivo tomado como territorio y campo de trabajo, con capas temporales que son excavadas por la investigación. Las narrativas, a su vez, sugieren articulaciones, enredos y edición, pero también difusión del conocimiento.

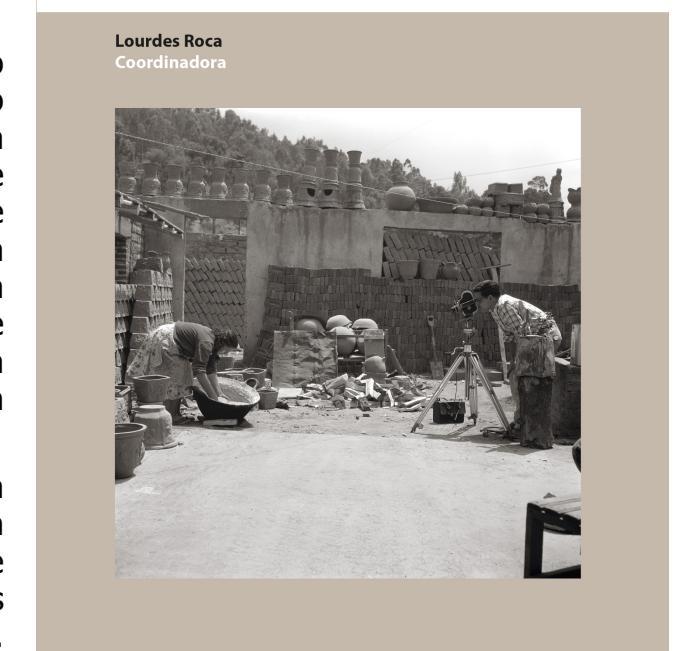
En los ocho textos cada uno de los ejes –archivo y narrativa– suelen ser trabajados en respuesta a un desafío: enseñanza del documental, investigación con el documental, y documental de investigación.

Lo interesante es que desde puntos de partida y problemáticas distintas convergen para la unidad en la diversidad. Lo documental no es un género cinematográfico, pero tampoco carece de una identidad estratégica. Los modos de documentar crean

## MÉTODOS EN ACCIÓN

Estudios sobre documental e investigación social

Lourdes Roca  
Coordinadora



documentales distintos con objetivos y narrativas diversas, y eso es lo que me interesa en la obra: las dinámicas en que las metodologías de investigación se plasman.

En los tres primeros capítulos somos dirigidos hacia la historia del documental, con énfasis en las instituciones, los procesos y agentes de una actividad que se afirmó en las últimas décadas del siglo XX y se desarrolla de forma plural en el XXI. Los tres capítulos que siguen, dirigen la lectura hacia los métodos, estrategias y lenguaje del documental, aportando posibilidades de análisis para las ciencias sociales. Los dos últimos capítulos son importantes relatos de experiencia de la factura documental que profundizan en la reflexión sobre los desafíos que implica producir documental como parte de la investigación social.

Amerita contextualizar la lectura del libro desde mi propia experiencia como historiadora. En este sentido observo que el valor del documental para la investigación social está asociado a una forma de investigar en perspectiva transdisciplinar. Los puntos de contacto entre el hacer del documental fílmico con el hacer historiográfico son múltiples, sobretodo, si consideramos los dos ejes que sostienen "Métodos en Acción". Pero lo que en nuestra trayectoria como grupo de investigación que invierte en fuentes de memorias –orales y visuales– se evidenció, es que la respuesta que el audiovisual nos permite es muy intensa y desafía la escritura historiográfica a extender sus límites hacia a una "escritura videográfica".

La publicación de "Métodos en acción", además, aporta estrategias teóricas y metodológicas relevantes, que se traducen en contribuciones muy significativas, sobretodo, para la historia pública comprometida con los agentes históricos.



# Lineamientos y envíos de propuestas

## Colaboraciones escritas

- Textos con una extensión de entre 3500 y 3800 caracteres, máximo (con todo y espacios)
  - Formato word (no se aceptarán pdf u otros formatos)
  - Lenguaje accesible, no especializado
  - Sin aparato crítico. (salvo casos de excepción que lo requieran)
- Se pueden anexar hasta dos soportes visuales: imágenes, gráficas, etc., (en formato jpg) **que deben ser libres de derecho** y estar acompañados de los créditos correspondientes. Es necesario enviar el material visual en archivos independientes (no insertos en Word)
- Que sean textos inéditos. Excepcionalmente se aceptarán extractos de artículos más amplios, pero será necesario incluir la referencia de la publicación original.
- Sugerir sección del menú y categoría donde inscribir el texto (aunque su inclusión final la determinarán los editores)
  - Encabezado con lo siguientes datos en el orden señalado:
    - a. Título de la colaboración encabezando el texto (de 50 caracteres como máximo)
    - b. Nombre del /de la autor/a
    - c. Institución de procedencia (si la tiene) o estudios en curso e institución de los mismos
    - d. Correo electrónico del/de la autor/a
    - e. Otras redes sociales (twitter o facebook. Opcional)

## Colaboraciones visuales

Esta sección está dirigida a creadoras y creadores que se dediquen a las artes visuales.

- Obra en archivo en formato de imagen (jpg, png o tiff) con marca de agua que contenga la leyenda de DR ©
- Ficha técnica (archivo en formato word) que contenga (1) Título de la obra, (2) Nombre del autor/a, (3) Técnica y soporte, (4) Fecha y (5) Lugar. Favor de descargar el formato adjunto y enviarlo con la obra.

## Procedimiento

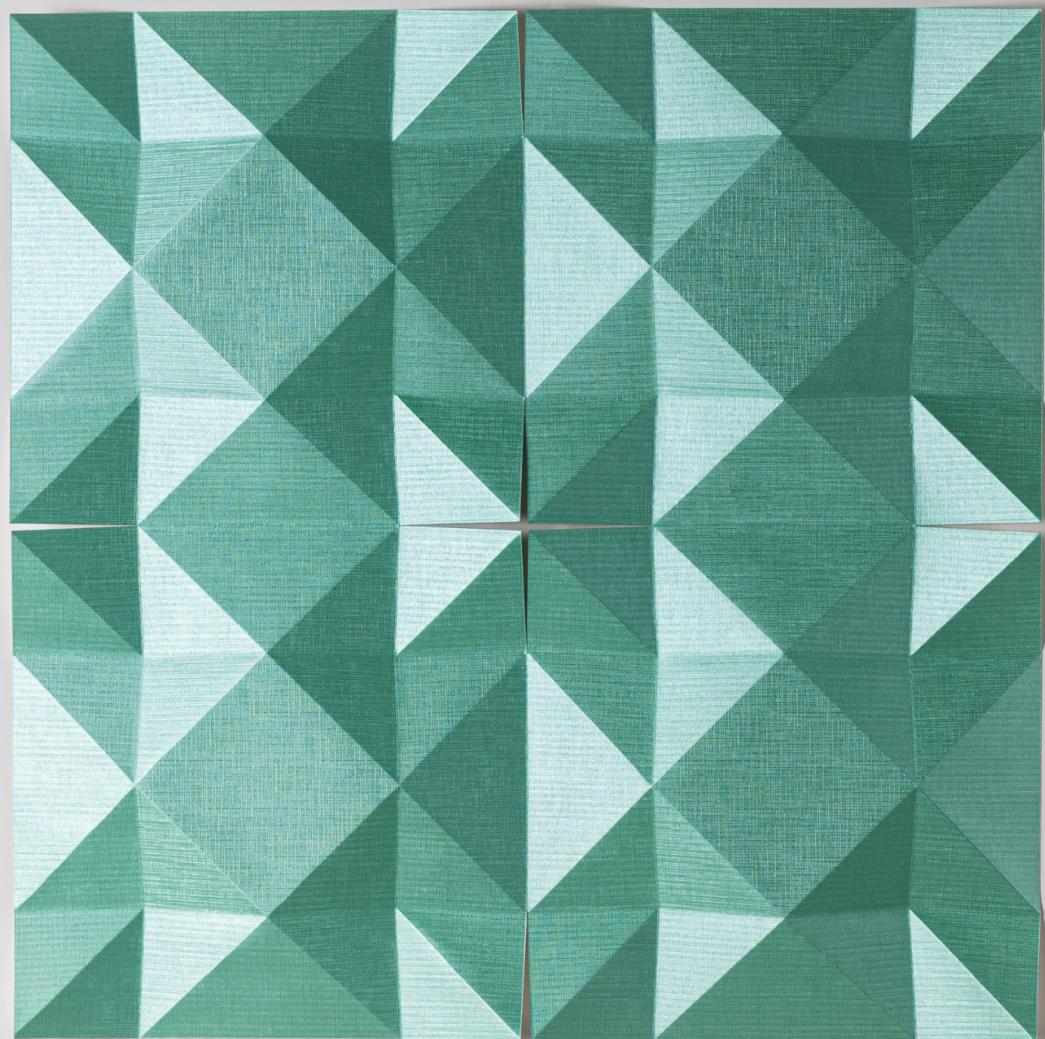
Todas las propuestas serán evaluadas y, una vez aprobadas, se publicaran en el blog.

Dirección de envío de propuestas:  
**atarraya3@gmail.com**

**Diamantina**  
**Gustavo Escalante, DR ©**

Paper folding, 2020

San Miguel de Tucumán- Tucumán, Argentina  
Dimensiones 80 x80 x 6 cm - papel alemán color aguamarina



DR© GUSTAVO ESCALANTE 2020