

UNA CHINA POBLANA EN TAMAULIPAS

LA FOTOGRAFÍA COMO REPRESENTACIÓN DE DISCURSOS POLÍTICOS Y NACIONALISTAS

China Poblana in Tamaulipas

Photography as Representation of Political and Nationalist Discourses

SAÚL IVÁN HERNÁNDEZ JUÁREZ*

RESUMEN

A partir de la fotografía de una niña vestida de china poblana en la ciudad de Tampico, Tamaulipas (México), que tiene como escenografía Nueva York, la icónica Estatua de la Libertad y el Empire State Building, el objetivo del artículo es desarticular los elementos que la componen desde diferentes puntos de análisis. En primer lugar, se observará cómo y cuándo fue producida, desde cuál tradición fotográfica de la primera mitad del siglo XX fue realizada, para finalmente demostrar los discursos políticos, nacionalistas, culturales e internacionales en los que está inmersa, y cómo la tradición se contraponía a la modernidad capitalista. Se comprobará que la fotografía es un documento histórico, un archivo visual que aporta nuevas formas de interpretar la historia tradicional.

PALABRAS CLAVE: CHINA POBLANA, FOTOGRAFÍA, DISCURSO, NACIONALISMO, POSREVOLUCIÓN.

* El Colegio de San Luis. Correo electrónico: saul.hernandez@colsan.edu.mx

ABSTRACT

Based on a photograph of a girl dressed in China Poblana in the city of Tampico, Tamaulipas (Mexico), whose scenery is New York, the iconic Statue of Liberty and the Empire State Building, the objective of the article is to disarticulate the elements that compose it from different analysis points. First, we will observe how and when it was produced; from what photographic tradition of the half of the 20th century was it made. Finally, to demonstrate the political, cultural, and international discourse in which it is immersed and how tradition contrasted capitalist modernity. It will be verified that photography is a historical document, a visual archive that provides new ways of interpreting traditional history.

KEYWORDS: CHINA POBLANA, PHOTOGRAPHY, DISCOURSE, NATIONALISM, POST-REVOLUTION.

Fecha de recepción: 20 de julio de 2020.

Dictamen 1: 18 de agosto de 2020.

Dictamen 2: 2 de septiembre de 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.21696/rcsl112220211267>

PRESENTACIÓN

Para construir el relato histórico casi siempre se echa mano de fuentes primarias y secundarias de diferente origen, que pueden ir desde un documento oficial hasta un archivo particular, lo que establece la historia “tradicional”. En la actualidad, la historia se ha volcado a la construcción del conocimiento desde múltiples fuentes y frentes, tratando de alejarnos de las verdades oficiales y de los “grandes personajes”; nos llama la vida cotidiana, la de todos los días. Y si atendemos a lo que señaló Febvre, “también un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y de acción en potencia” (1982, p. 29), entonces, estaríamos obligados a construir las narraciones de la historia a partir de su objeto y su material (1982, p. 24). Así, una imagen fotográfica puede ser utilizada como la herramienta para hacer un planteamiento crítico y cimentar la historia desde otros horizontes. Por sí mismas, las imágenes “comparten conocimiento y experiencias no verbales sobre el pasado, pues lo podemos imaginar de un modo más vivo” (Burke, 2005, pp. 16-17).

Si partimos de los estudios de la cultura visual y de la nueva historia que propone Peter Burke, por ejemplo, para analizar a los socialmente invisibles (1993, p. 27), podemos plantear nuevas preguntas a las cuales no estamos acostumbrados o que simplemente nos resultan obvias. Alfonso Morales ha señalado que “la fotografía está en muchos lugares a la vez y no siempre nos dice lo mismo” (2011, p. 29).

Bajo dichas premisas y desde un acervo personal,¹ el objetivo del análisis es desarticular lo que intenta contar la imagen, una fotografía de una niña vestida de china poblana. De esa forma, las preguntas desde donde se plantea el análisis son ¿qué hace una niña vestida de china poblana en Tampico, Tamaulipas?, ¿de qué formas de estandarización visual formó parte esa fotografía?, ¿llegó a ser esta imagen parte de un proyecto de nacionalismo mexicano posrevolucionario?, ¿podía la modernidad posrevolucionaria reinventar ciertas tradiciones? Como se ha señalado, para responder estas preguntas, se realizará el análisis de una fotografía que permitirá desmenuzar aquellos elementos obvios que la integran, pero principalmente demostrará los discursos y las corrientes políticas nacionalistas en la que está enmarcada. Lo anterior, con la finalidad de crear una interacción entre imagen e ideología posrevolucionaria que haga posible narrar una parte de la historia de

¹ Llamo acervo personal al conjunto de documentos personales reunidos y recopilados en el desarrollo de la vida propia o familiar que no tienen una intención archivística.

México, es decir, examinar la imagen en un contexto más amplio y no solo como el registro de un momento memorable.

El estudio recupera como fuente la fotografía de una niña vestida con la indumentaria de la célebre china poblana en primer plano y de fondo, casi como una escenografía, una panorámica de algunos rascacielos de Nueva York como el Empire State Building, y el reconocido Central Park. Dicha imagen, que es original, fue producida en 1946, un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial.

En ese tenor, el análisis está estructurado en dos partes. En la primera se ofrecen algunos indicios sobre la historia y el contexto en que se produjo la fotografía de la china poblana en México durante las primeras décadas del siglo XX. En el segundo apartado se desarticulan aquellos elementos evidentes que se destacan en el objeto de estudio, para así leer la imagen. Por un lado, la indumentaria de la china poblana: qué trataba de decir, quién fue dicho personaje, cuál es su historia, y finalmente resaltar la manera en que se instaló la china poblana en el imaginario de la identidad nacional mexicana.

Se presenta un análisis sobre la fotografía que está encaminado a leer los tipos de la identidad nacional, así como los discursos no evidentes de la imagen. El trabajo comprueba que, en el objeto de estudio, desde la alegoría, Nueva York, la estatua de la Libertad y el Empire State Building representaban la modernidad tecnológica y financiera de la época, pero, a la vez, la indumentaria “propiamente mexicana” se contraponía a esa tradición de la modernidad estadounidense, con lo cual crea un sincretismo en el que los discursos imperialistas de la “buena vecindad” entre México y Estados Unidos a mediados de la década de los cuarenta del siglo XX también estuvieron reflejados en la cotidianidad de la gente de a pie, en la fotografía realizada bajo la tradición trashumante.

“EL BOSQUE GENEALÓGICO”: UNA APROXIMACIÓN A LA FOTOGRAFÍA TRASHUMANTE

Según Ivan Gaskell, la fotografía es el medio visual del que suele creerse, los acontecimientos del pasado son más accesibles a través de la respuesta emocional, porque mantiene su relación material, causal con su tema, como una huella real del acontecimiento (1993, p. 233). Pero también sabemos que la imagen por sí misma es una herramienta de análisis documental, en muchas ocasiones cargada de

discursos que sin el contexto apropiado no podríamos entender. Es decir, según el periodo de su producción es la forma en que podemos leerla o puede ser abordada.

Para nuestro estudio, en primer lugar debemos entender cómo las formas de representación visual en México fueron cambiando después del proceso revolucionario de 1910. La fotografía adquirió un nuevo sentido, ya que dejó de ser aquella que estaba reservada para los grupos económicamente acomodados y como herramienta del discurso oficial que retrataba a los héroes y caudillos, para después convertirse en un trabajo que daba testimonio de lo que pasaba en las calles y en el campo.

Rebeca Monroy Nasr ha señalado que la fotografía y la imagen después de la gesta revolucionaria cambiaron, “sus códigos iconográficos, sus temas, estilos y géneros se vieron trastocados al momento de salir los fotógrafos de sus cómodos gabinetes a enfrentarse con los diferentes sectores participantes de la alteridad cotidiana de un país en llamas” (2006, p. 178). La fotografía que se producía en territorio nacional comenzó a nutrir el imaginario nacional e internacional (Monroy Nasr, 2013, p. 19).² Sin embargo, algunas formas de producir fotografía tuvieron cierta continuidad, pero también rupturas.

Como sabemos, las condiciones sociales, políticas y económicas de México cambiaron después de 1910. Los fotógrafos de estudio salieron a documentar aquello que estaba pasando en el día a día de ese México en proceso de transformación, en un país mayoritariamente rural y campesino (Monroy, 2005, p. 122), a ese territorio “desconocido” que poco había sido retratado. Cabe señalar que esta actividad en sus inicios estuvo a cargo de fotógrafos extranjeros que retrataban el “exotismo” del territorio nacional, pero también, como se analizará más adelante, contribuyeron en los debates posrevolucionarios sobre la creación de una identidad nacional mexicana, pues muchas de sus fotografías se difundían en la prensa y en revistas ilustradas (Del Castillo, 2005, p. 59). En ese proceso creativo de producir la fotografía, los fotógrafos “siguieron la tradición iconográfica de la pintura en México” (Ramírez, 2001, p. 30) y más tarde se desenvolverán en el llamado séptimo arte. Sobre la fotografía producida durante la formación del Estado posrevolucionario mexicano, Rebeca Monroy afirma:

Entre los años veinte y cuarenta la fotografía mexicana empezó a desarrollar una gran diversidad de géneros y subgéneros fotográficos. Los caminos entre lo estético y lo documental estaban delineados de tal forma que a pesar de su aparente distancia se entrecruzaban,

² Rebeca Monroy Nasr nos recuerda que el cambio tecnológico en el equipo y los materiales fotográficos fueron producto de las necesidades fotoperiodísticas de la Primera Guerra Mundial.

compartían medios de difusión y volvían a su cauce. Fueron diversas respuestas a diferentes necesidades visuales (2005, p. 137).

Las necesidades visuales posrevolucionarias fueron diversas, pues se consolidó el retrato tamaño postal; a la vez, surgieron dos subgéneros vitales para el entendimiento de la representación visual en México: el fotoperiodismo³ y la fotografía trashumante.

En ese sentido, este estudio centra su atención en los trashumantes, aquellos que salieron del estudio con una cámara a cuestas para retratar los paisajes rurales, personas, grupos indígenas, campesinos y recorrieron buena parte del territorio nacional (Del Castillo, 2005, p. 59).⁴ El fotógrafo trashumante, también conocido como fotógrafo ambulante, tenía como característica principal cargar sus aparatos y equipos, ya que estos le permitían “detenerse durante largas temporadas en las ciudades importantes del país y, como puede suponerse, algunos terminaban por establecerse en el lugar donde habían encontrado algo de más éxito” (Ramírez, 2001, p. 30).

Dicho lo anterior, en este punto es pertinente comenzar a describir el objeto de estudio y a nuestra protagonista. La casi nonagenaria María Félix Juárez Padrón, originaria de Mojarras de Arriba, ranchería del municipio de Ciudad Fernández, San Luis Potosí, nació el 14 de enero de 1936. Al ser hija única de madre soltera, su vida transcurrió entre su rancho, la Huasteca potosina y el puerto de Tampico, en Tamaulipas. Actualmente, viuda y madre de ocho hijos, decidió compartirme uno de los sucesos más extraordinarios de su vida, la única fotografía que le hicieron en su infancia.

En dicha imagen se ve a la señora Juárez Padrón cuando tenía diez años portando un traje de china poblana; en segundo plano, se observa una panorámica que ofrece algunos elementos característicos de Nueva York, entre los que resaltan la Estatua de la Libertad, el Empire State Building y el célebre Central Park, que abordaremos más adelante. La protagonista de la imagen refiere que la fotografía fue tomada durante un paseo por la playa de la ciudad de Tampico, Tamaulipas, en 1946: “el fotógrafo

³ Según Monroy Nasr, los principales fotoperiodistas de la Revolución que abandonaron sus estudios para documentar los hechos fueron, en primer lugar, Antonio A. Garduño, al que le siguieron Víctor O. León, Agustín Víctor Casasola, Miguel Casasola y Luis Santamaría.

⁴ El investigador explica que la tradición trashumante trazó el itinerario que los artistas extranjeros siguieron para retratar aquellas imágenes que pocas veces se habían representado: indígenas, campesinos, paisajes y escenarios rurales y lo hicieron en fotografías que llamaron postales: en la tradición trashumante, el producto que más solicitaban los clientes retratados era la postal.

solo tenía trajes de china poblana, de tres tallas diferentes, y me puse uno de ellos y un sombrero de charro; me subí en una lancha anclada a la orilla del malecón y me tomó la foto” (María Félix Juárez Padrón, entrevista, 2014, octubre 15). Sobre el fotógrafo no sabe nada, únicamente supone que “fue uno de esos fotógrafos que siempre estaban en la playa; solo es un recuerdo mío vestida de china poblana” (María Félix Juárez Padrón, entrevista, 2014, octubre 15) (véase la fotografía 1).

FOTOGRAFÍA 1. MARÍA FÉLIX JUÁREZ PADRÓN



Fuente: acervo personal de María Félix Juárez Padrón.⁵

Alfonso Morales expresa que “los recuerdos fotográficos vienen a nosotros en tanto nosotros vayamos a ellos. Sin una interrogación creativa e inflamada, los testimonios fotográficos no son más que fantasmas decorativos” (2011, p. 29). Si seguimos el supuesto de Morales, es posible interrogar y construir la interpretación de una imagen, de una niña que solo se pensó vestida en traje de china poblana, fotografía que se aloja en un álbum viejo donde se guardan los recuerdos visuales y memorables para la familia.

⁵ Ficha técnica: Autor desconocido. Fotografía de 8.7 mm por 6.5 mm, realizada sobre papel de revelado químico, soporte de cartón, color marrón.

En ese tenor, María Félix Juárez Padrón confirma lo que apunta Iván Gaskell: “la fotografía como una huella real del acontecimiento” (1993, p. 233), pues, para ella, esa imagen es la única que le fue tomada en su infancia, testigo de su niñez y que ha conservado durante siete décadas. Entonces, esta imagen nos permite alejarnos de la forma tradicional de construir los relatos históricos, es decir, los que se han centrado en lo que Burke llama “las grandes hazañas de los grandes hombres” (1993, p. 27), siempre vista desde arriba. Sin saberlo, la señora Juárez Padrón, una persona que entonces radicaba en el puerto tampiqueño, ha comenzado a contarnos una historia de representaciones, nacionalismo, identidad, una historia política e historia cultural en el México de la primera mitad del siglo XX. Su fotografía es un testimonio visual vivo que estaba presente en la vida cotidiana de la población de la época.

En primer término, cabe apuntar que la fotografía hecha a la señora Juárez Padrón no fue de estudio fotográfico, no formaba parte de algún performance escolar, no tenía un fin artístico y lo que aporta al análisis en este primer momento es que la imagen formó parte de esa producción de la tradición trashumante: el fotógrafo que ambulaba de ciudad en ciudad y que en el camino trabajaba, aunque, en muchas ocasiones, estos fotógrafos también tenían su estudio instalado, pero salían a trabajar en las calles de la ciudad que habitaban.

Esta tradición fue criticada desde su época por aquellos clubes y grupos que promovían la fotografía como un arte independiente, pues se decía que la masificación de las compañías y la instantaneidad de la imagen solo servían para ilustrar “el bosque genealógico de la república mexicana” (Monroy, 2005, p. 183). También se reprochaba la falta de creación artística de los trashumantes, pues se opinaba de ellos que “en el fondo muchos eran sólo pragmáticos operadores de cámaras”. Al respecto, Deboise subraya que eso no significa que carecían de ingenio, sutileza y talento (1994, p. 12).

La criticada actividad trashumante en su momento producía las llamadas fotografías postales. En ese sentido, nuestro objeto de estudio también pertenece a esa tradición, la de entregar la fotografía al poco tiempo de haber sido tomada, realizada con la técnica de papel de revelado químico DOP (Developing Out Prints), como la explica Clara Tomasini (2018, pp. 27-29).⁶ Así, se vuelve indispensable conocer la

⁶ Según Tomasini, la técnica de revelado químico DOP fue la más usada en el siglo XX porque tenía mayor sensibilidad a la luz y permitió a los fotógrafos usar fuentes de luz artificiales. Podemos identificarlas porque son imágenes positivas monocromas, sobre papel y las terminaciones son tan variadas como el mate, brillo y texturado; tonos neutros y, en algunos casos, con variaciones frías y cálidas; tienen tres capas (emulsión, capa de barita y papel).

técnica, pues, como lo señala la conservadora y restauradora, “la técnica empleada no solo genera determinados rasgos estéticos en una fotografía, sino que también nos ayuda a determinar cómo era el contexto de producción y recepción del arte fotográfico de una época” (2018, p. 27).

La fotografía postal como tal fue revitalizada durante los años treinta en el primer periodo de masificación fotográfica, pues se volvió de acceso popular y, como señala Claudia Ramírez Martínez, las postales se utilizaron como “retratos de niños y adultos tomados en las fiestas nacionales, apoyados quizá en la nueva corriente plástica mexicana” (2001, p. 30). Después del fin de la devastadora Segunda Guerra Mundial, por lo menos en México, la fotografía trashumante y la postal, como su producto más demandado, sirvieron como un vehículo eficiente para el incremento de la actividad turística del país. Desde finales del siglo XIX, la postal contribuyó a construir esos imaginarios que respondían a las necesidades informativas de la sociedad y de los foráneos que llegaban a México (Del Castillo Troncoso, 2005, p. 67).⁷ Como se ha mencionado párrafos arriba, los primeros fotógrafos ambulantes eran extranjeros, aquellos que se encargaban de aventurarse a un país desconocido y “exótico”. La postal fue uno de los vehículos indispensables que mostró al extranjero las “singularidades” del territorio mexicano y su gente.

En esa tradición de la fotografía trashumante es necesario resaltar la figura de Hugo Brehme. A pesar de haber sido reconocido como uno de los máximos exponentes de la fotografía pictoralista de los años veinte y cuarenta del siglo XX, este artista alemán fue uno de los más criticados en la producción de imágenes⁸ (CONACULTA, 1995, pp. 7-15). De un selecto grupo de fotógrafos destacamos a Brehme porque impulsó la fotografía de tema folclórico, en el que las mujeres regularmente vestían trajes típicos, en particular el de la china poblana, también, por haber creado escuela en la producción de fotografía postal con temas regionalistas. Manuel Gamio,⁹ uno de los principales intelectuales en la construcción

⁷ La postal como producto visual fue de gran utilidad con el incremento de la actividad turística, que cobró impulso durante el régimen porfiriano, principalmente por la construcción de las vías férreas que conectaron al “centro” con el resto del país.

⁸ Hugo Brehme fue catalogado por algunos de sus colegas como un fotógrafo comercial, ya que sus fotografías eran vendidas popularmente en hermosas tarjetas postales, además de que introdujo en el mercado mexicano las tarjetas de regalo para diferentes festividades, particularmente las de tema navideño.

⁹ Manuel Gamio, quien en 1916 tenía a su cargo la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la Secretaría de Instrucción Pública, publicó *Forjando patria, pro-nacionalismo*. En su análisis delineó el esquema para tratar de integrar y conjuntar a los diferentes grupos de la población mexicana con el objetivo de avanzar en lo que llamaba “una patria poderosa y una nacionalidad coherente y definida”; es decir, los grupos indígenas tendrían que integrarse y “mezclarse” en función de los grupos mestizos “blancos”.

de la identidad nacional del Estado mexicano posrevolucionario (Castillo, 2014, pp. 176-177), descubrió en la mirada de “Brehme el extranjero” otras formas de interpretar la cultura mexicana que podían escaparse de la percepción del mismo mexicano (CONACULTA, 1995, p. 11).

La fotografía de María Félix Juárez Padrón en un traje de china poblana, con una escenografía de Nueva York, parada sobre una lancha en las playas de Tampico, es el producto material visual de la llamada corriente de los fotógrafos trashumantes,¹⁰ y su artículo producido fue el retrato en formato postal bajo la técnica de revelado químico. Ahora, desde lo que he llamado “intertextualidad visual”, es oportuno dilucidar cómo vamos a leer la fotografía para que no se quede solo en el plano de la imagen como un momento memorable y cotidiano conservado en un álbum familiar.

¿CÓMO LEER LA FOTOGRAFÍA?

Hasta el momento, sabemos que el objeto de estudio fue producto de la tradición fotográfica ambulante y que está conformado por elementos que visualmente son “obvios”. Entonces, ¿cómo leer aquello que ante la vista no resulta una obviedad? Es necesario comenzar a reflexionar sobre la forma en que podemos leer dicha imagen desde su intertextualidad visual. Las preguntas que debemos tomar en cuenta son aquellas que nos acercan a encontrar qué representaba la fotografía, ¿los símbolos y signos que contiene la imagen aquí estudiada se vincularon con discursos y consumos políticos e ideológicos? Una imagen que se produjo hace siete décadas, sin duda, tiene un valor documental adquirido, pues formó parte de la realidad de cierto periodo histórico. Leer la imagen, entonces, se trata de desentrañar la manera de valorar lo que aporta como testimonio y documento, a partir de elementos como: una niña que viste un traje “típicamente mexicano” abrazada por una escenografía neoyorquina.

Para analizar la fotografía como objeto de estudio y construir una historia a partir de diferentes elementos, sean históricos o de cualquier otra naturaleza, Victoria Novelo Oppenheim propone que “sea cual fuere el acercamiento a las imágenes, cuando se les utiliza como documentos será ineludible someterlos a la crítica, como se hace con cualquier información que se pretende usar con fines

¹⁰ Para la segunda mitad del siglo XX, en México puede considerarse al fotógrafo holandés Bob Schalkwijk como parte de la corriente trashumante, pues desde 1959 comenzó a retratar pasajes de la vida cotidiana, pictoralistas y costumbristas a lo largo de la república mexicana.

científicos” (2011, p. 19). Por lo tanto, el análisis debe transitar sobre las interpretaciones que se hacen de la fotografía como un documento que comunica, que es “portador de ideas, mensajes, símbolos, significados y estilos artísticos” (2011, p. 19), verlo detalladamente en cada uno de sus elementos. Lo anterior significa que casi siempre desciframos a partir de nuestro capital cultural, los códigos con los que estamos acostumbrados a leer.

La postal de nuestra china poblana forma parte de un acervo personal, y que, sin saberlo, dejó testimonio sobre el panorama político-cultural en el que fue realizada. El material gráfico del que forma parte el objeto del análisis, sugiere Monroy Nasr, “nos permite ver en carne y hueso a esos niños, jóvenes, mujeres y ancianos que personifican a los sujetos [...] que formaron parte de la vida cotidiana” (2006, p. 183), y, a la vez, fueron parte de los elementos testimoniales de los cambios de una época de construcción nacional mexicana posrevolucionaria.

De esa forma, le estamos otorgando un valor intrínseco a la fotografía de la china poblana, ya que, por el contexto histórico en que fue producida y por la indumentaria que nos muestra, se puede asegurar que fue la representación de una figura femenina que estaba instalada como parte de la identidad nacional mexicana, la china poblana, invención revitalizada en el periodo posrevolucionario. Ese valor que, en primera instancia, se le está otorgando a la imagen forma parte de un relato abierto conocido de un periodo particular de la historia mexicana. La reflexión del objeto de estudio, sin embargo, no debe dejarse en el plano superficial del periodo histórico en el que se produjo, sino que también debe encaminarse a la polisemia que nos muestra la fotografía.

Debajo de la superficie de las imágenes fotográficas hay continentes sumergidos, pero encima de ellos hay un mundo que a su costa se reinventan y multiplican, en atención al saber, la experiencia o el deseo que sobre ellos proyectamos. Todos son el cruce voluntario o involuntario de varias historias (Morales, 2001, p. 31).

El valor de la fotografía de María Félix Juárez Padrón está implícito en el sentimiento de la nostalgia y añoranza de un tiempo, un lugar y una niñez perdida, ya que, como apunta Barthes, la fotografía tiene un cierto grado de emociones dentro de ella (2011, pp. 13-14). Además de nuestra protagonista, ¿a quién más podría importarle su fotografía? Puede decirse que al historiador, pues debe aclarar y explicar que dicha imagen tuvo la capacidad de sufrir modificaciones sustanciales en el tiempo

(Debroise, 1994, p. 12),¹¹ su estatus cambió, y ha sido capaz de descubrir lo que quiere decir. Leer la imagen entraña, entonces, el significado de su protagonista; el tiempo histórico en el que fue producida y por quién fue realizada; significa leer la indumentaria y la escenografía, y demostrar los discursos políticos, sociales y culturales que estaba representando.

UNA NIÑA VESTIDA EN TRAJE DE CHINA POBLANA

La fotografía ha sido utilizada históricamente para el registro de actividades institucionales, artísticas y de algunas situaciones de la vida cotidiana en un determinado espacio y sobre una escena específica. Visto de esa manera, María Félix Juárez mencionó que su fotografía había sido tomada en un espacio: en la playa de Tampico, Tamaulipas. También se ha dicho que tiene un valor sentimental intrínseco y que la indumentaria que portaba formaba parte de los recursos de aquel fotógrafo trashumante desconocido. Pero, retomando la manera en que queremos leer la imagen, desarticulemos los elementos materiales, ideológicos y políticos que componen la fotografía de esa niña vestida a la tradición de la china poblana, que tiene como paisaje, en segundo plano, Nueva York. En este tenor, es pertinente retomar la pregunta planteada en la introducción: ¿qué hace una china poblana en la ciudad de Tampico, Tamaulipas?, ¿no existía una indumentaria propia y regional en dicho estado? Así, en primer lugar, ¿quién es la china poblana?, ¿qué le caracteriza en los símbolos vistos en su indumentaria?

Aunque el origen de la china poblana se remonta a tiempos de la Colonia (León, 1971, p. 68),¹² pues, según las crónicas, arribó a la Nueva España como princesa india, de origen noble, cuya construcción, verdadero o no, según Olimpia García Aguilar, tuvo influencia en la trama de las novelas bizantinas (2007, p. 53). Así, en el siglo XVII, la piedad novohispana y la excesiva milagrería barroca poblana

¹¹ Debroise ha señalado que Douglas Crimp expresó sus dudas sobre la reivindicación de la fotografía y manifestaba sus reservas sobre la agrupación y distribución de la fotografía a partir de modelos estetizantes. Utiliza el término *ghettificación* para referirse al olvido que, en muchas ocasiones, tienen los historiadores sobre las causas primarias y los alcances reales del análisis de la fotografía que es considerada histórica.

¹² Nicolás León explica que la china poblana fue una mujer oriental que probablemente era originaria de la provincia de Delhi, en la actual India. Su llegada a la Nueva España había sido en la Nao de China y sobre ello apuntó: “En ese buque viajaba para la América del sur una princesa china, del Gran Mogol llamada Mirra o Mir-ra, que fue vendida a un comerciante en Manila” (1971, p. 46). En Puebla, fue bautizada con el nombre cristiano de Catarina de San Juan. Cabe señalar que los habitantes de la Nueva España llamaban indiscriminadamente china y chino a todo extranjero que llegaba de Asia, incluso a los de Filipinas.

intentaron canonizar a la china (Manrique, 2015, p. 665).¹³ Sin embargo, es necesario señalar que la célebre china poblana tuvo su primer auge en México durante la primera mitad del siglo XIX. Sobre ella, la literatura de viajes decía:

No hay festividad pública donde la china no esté con su linda carita llena de atractivos: no hay calle por donde no se le vea airosa y galana, arrojar la enagua de una acera a la otra, como suele decirse. No hay fandango donde no baile ese jarabe, ese palomo y esos sones [...] es por lo común desinteresada y noble, y posee una inteligencia natural, y toda su existencia es de un amor que no varía ni con el infortunio ni con la prosperidad (*El Museo Mexicano*, tomo III, 1843, p. 166).

María del Carmen Vázquez Mantecón describe a las chinas poblanas como “un tipo de mestizas mexicanas que protagonizaron una urbana y peculiar forma de intercambio amoroso, que balanceó, junto con el matrimonio y la prostitución, la demanda sexual de los varones” (2000, p. 124). Es decir, se les atribuyó el rol de mancebas o concubinas. En el *Viaje pintoresco y arqueológico de México*, Vicente García Torres las describió en 1840 en estos términos: “Hay en la ciudad de Puebla entre la clase inferior de sus habitantes no pocas mujeres muy notables por un cierto traje que ni es de los indios antiguos mexicanos, ni se parece nada al de las señoras que visten a la europea, y que sin ser tampoco chinesco, les ha dado allí mismo el nombre de chinas” (cit. en León, 1971, p. 76). Por su parte, Vázquez Mantecón (2000, pp. 125-126) afirma que la figura de la china poblana se comenzó a romantizar a partir de la segunda mitad del siglo XIX, gracias al trabajo de poetas y escritores de la época como Manuel Payno y Guillermo Prieto.¹⁴ Entonces, durante la primera mitad del siglo XIX, la imagen de la china poblana estaba definida así:

Son por lo común bien parecidas, gallardas, blancas, y sobre todo muy limpias. Su cabello, que por efecto de esta última circunstancia es hermoso y abundante, está siempre recogido en trenzas y adornado con listones de colores vivos, entre los cuales prefieren el encarnado y el verde [...] El calzado de raso, las medias de seda, las puntas enchiladas, las enaguas de lujo

¹³ La Inquisición de México aprobó su canonización, pero fue prohibida por La Española. Se cuenta que se ponía chinas en los zapatos para que lastimaran al caminar, además que se colgaba del cabello para mayor sufrimiento.

¹⁴ Manuel Payno fue uno de los primeros escritores que narró los comportamientos sexuales de la china poblana. Además, esbozó a la china como la “mujer de ojos ardientes y expresivos, cutis aceitunado, cabello negro y fino, pies pequeños, cintura flexible, formas redondas, esbeltas y torneadas, sin educación esmerada, muy limpia, que sabía leer, coser y cocinar al estilo del país” (cit. en Vázquez, 2000, pp. 125-126).

guarnecidas de listón, lentejuela y fleco de oro y plata [...] (García, cit. en León, 1971, p. 76).¹⁵

Pero, incluso, tuvo sus detractores en el ámbito literario. En 1879, el periodista español Adolfo Llanos de Alcaraz, en su libro *No vengas a América*, despectivamente señaló: “el traje de charro y el de la china poblana, el jarabe tapatío y los cantos mexicanos era una degeneración de los andaluces” (cit. en González, 1994, p. 139).

Por otro lado, cabe recordar que en el siglo XIX los artistas extranjeros de viajes produjeron fotografías de los llamados “tipos nacionales”, es decir, aquellas personas que conformaban la gran heterogeneidad de los pobladores mexicanos. Por ejemplo, Claude Desiré de Charnay creó un álbum de “tipos mexicanos” entre 1862 y 1863, en el que ya se puede ver a mujeres que recuerdan visualmente a la china poblana. Por su parte, durante la segunda mitad del siglo XIX, el francés Francois Aubert hizo lo propio con figuras de cera para registrar a estos “tipos”, entre los que podemos encontrar a nuestra china (Aguilar, 2004, p. 10).

No fue hasta el periodo posrevolucionario cuando la figura de la china poblana tomó gran relevancia. A partir de los proyectos nacionalistas, del proceso de formación de la identidad nacional mexicana, la identificación con la “Patria” y “el proyecto de mestizaje” promovidos por Manuel Gamio y José Vasconcelos (Castillo, 2014, pp. 177-179),¹⁶ se impulsó la figura de la china poblana como la representante femenina de la “mexicanidad”, pues esta se estaba convirtiendo en la síntesis del mestizaje femenino. Así, entre las décadas de 1920 y 1940, el impulso del nacionalismo cultural puso en circulación un sinfín de estereotipos, instaurando los rasgos que definieron “lo mexicano”: el charro, la china poblana, el tequila y la canción mexicana (Márquez, 2016, p. 35).

Ricardo Pérez Monfort ha afirmado que en dicho periodo se comenzó a “delinear los principales elementos de lo que hemos llamado los estereotipos nacionalistas mexicanos [...] la representación de una serie de figuras y cuadros representativos de la mexicanidad” (2003, p. 122). Para lograr dichos objetivos, la cúpula intelectual encargada de la creación de aquellos estereotipos de la “mexicanidad” se

¹⁵ Según las descripciones de Payno en 1843 (cit. en Vázquez, 2000, p. 126), la china poblana vestía con una enagua interior con encajes y bordados de lana en las orillas, mejor conocidas como “puntas enchiladas”. Sobre esa enagua iba otra de castor o seda, con encajes de listones y lentejuelas. La blusa era fina, bordada de seda y chaquiras, y se dejaban ver el cuello, pero también podía ser cubierto con un rebozo de seda.

¹⁶ En los debates constitucionalistas de 1916, Gamio propuso su programa de integración en cuatro líneas de acción. La primera, y más importante, fue la “fusión de razas”. Esta intentaba integrar, a partir del mestizaje, una población mexicana homogénea que llevaría al país a la modernidad. Por su parte, Vasconcelos apostaba por un renacimiento hispanoamericano compuesto por elementos de raza “hispano-católica”, en el que el mestizaje entre indios y blancos europeos e industriales produciría su famosa “raza cósmica”.

preguntó cuál era la forma para encontrar los rasgos típicos que se suponía tenían los mexicanos y cuál era la mejor manera de tratar de homogeneizar a un pueblo cultural y étnicamente heterogéneo.

Convocando a la diversidad, se vio un enorme espectro de expresiones regionales, pero poco a poco se fueron imponiendo los elementos de un cuadro regional, un tanto artificial –el del Bajío–, que terminó convirtiéndose en el claro símbolo de la identificación nacional: el charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío (Pérez, 2003, p. 128).¹⁷

En ese sentido, Según Gellner, ese aparato político revivió e inventó tradiciones que restauraron esencias originales pero completamente ficticias (1998, p. 80). En consecuencia, la china poblana, como símbolo inventado de la identidad femenina mexicana, provocó una verdadera exaltación nacionalista, en particular entre los años veinte y cuarenta del siglo XX.

Uno de los momentos del inicio de la imposición de la china poblana como cuadro estereotípico de la identidad nacional femenina, argumenta Pérez Monfort, se debió a que la famosa bailarina rusa Ana Pavlova la puso en escena entre 1918-1919 (2003, p. 131). Junto al bailarín Manuel Castro Padilla, Pavlova llevó a cabo “una fantasía sobre el jarabe mexicano”. Dicho cuadro artístico fue “aceptado y repetido hasta el cansancio”, aunque, señala el historiador, su atuendo de china era bastante confuso (2003, p. 132), pues, además, aportó a su vestuario el sombrero charro, elemento que se popularizaría en el traje de la china poblana. Sobre la actuación de Pavlova, Salvador Novo escribió: “[...] en el Iris estilizó el jarabe tapatío danzándolo en puntas y dentro del estrecho espacio vital del ala de un sombrero de charro” (Novo, 1956, p. 31).

Esta efervescencia nacionalista fue impulsada por la autoridad federal, pero la prensa fue la que se encargó de difundir el símbolo de la “mexicanidad mestiza” femenina. Con frecuencia, las más connotadas artistas de carpa y teatro popular, así como las tipleras y las cantantes de zarzuela (Bryan, 1983, pp. 132-133),¹⁸ fueron

¹⁷ El historiador señala que la figura típica del charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío fue explotada sin piedad por los medios de información tales como el cine, la prensa y la radio, así como en gran número de representaciones teatrales. Incluso, la Semana Nacionalista, efectuada en septiembre de 1931, tenía como objetivo que se consumieran solo productos mexicanos; también se propuso el 29 de diciembre como el día del charro y de la china poblana.

¹⁸ El teatro popular fue una de las expresiones más destacadas del nacionalismo cultural. Susan Bryan asegura que la zarzuela fue el espectáculo preferido por los mexicanos desde su llegada a mitad del siglo XIX. Este género tuvo un papel importantísimo en el desarrollo del teatro en México, pues seguía el estilo costumbrista de la zarzuela española. Los autores mexicanos, según Bryan (1983, p. 133), pusieron en escena los tipos sociales más

retratadas en los principales diarios locales y nacionales, pues su imagen estaba abarcando todo sector social, tanto urbano como rural (véanse las fotografías 2 y 3). El nacionalismo mexicano posrevolucionario y la prensa elevaron a la china poblana como el estereotipo clásico de México. Sin embargo, la figura, la imagen y el estereotipo de la china poblana adquirieron una dimensión más vasta, ya que fue ella la que se encargó de suprimir los regionalismos de todo un país, un ejercicio de homogenización y centralización del poder cultural. Jesús Márquez Carrillo puntualiza que aún a mediados de los años treinta era más o menos distinguible la gran variedad de expresiones regionales de México, pero “una década más tarde, este mosaico había sucumbido ante la homogeneidad de charros y chinas poblanas” (2016, p. 36). Entonces la mujer mexicana que había que mostrar al exterior como esa gran representación del mestizaje femenino fue la china poblana.

FOTOGRAFÍA 2. CONSTANZA Y JOSEFINA HERRERA



Fuente: BMLT, *El Universal*, 1930, marzo 8.¹⁹

representativos de la época: el charro, el aguador, la china poblana, el lépero y el pelado.

¹⁹ Las hermanas Constanza y Josefina Herrera fueron cantantes que a menudo se presentaban en el extranjero. Como señala la prensa, su repertorio era de “canciones mexicanas” y eran llamadas las “admirables intérpretes del alma nacional”. Siempre usaban el traje de china poblana. En Nueva York tuvieron actuaciones en la Universidad de Columbia, en el Town Hall y el Art Center.

Dicho lo anterior, a María Félix Juárez, al ser vestida y retratada como china poblana, la hicieron parte de una narrativa que estaba bien instalada en el imaginario mexicano y en el mito nacionalista de esa identidad mexicana, en el que era poco relevante si era potosina, tamaulipeca, sonoreNSE, etcétera; si vestía el traje de china poblana significaba que formaba parte de esa síntesis de la mexicanidad femenina, que, a la vez, despojaba de todo regionalismo. La fotografía de la niña vestida al uso de la china poblana se tradujo en una nueva forma de festejar y de recrear una historia que estaba estrechamente ligada al mestizaje, al orgullo nacional, que homogeneizaba las identidades de todo un país.

Debroise ha anotado que algunos subgéneros de la fotografía han sido utilizados con fines alejados de la praxis artística (1994, p. 12). Podemos demostrar este postulado, pues la fotografía de nuestra china poblana respondía a los fines nacionalistas del gobierno mexicano y no a una actividad propiamente artística. Debroise también ha probado que el tipo de fotografía postal que retrataba a los “tipos nacionales” era “un mecanismo común de los exotismos, la mezcla de referencias, la confusión estilística, la apropiación de géneros filtrados por una visión globalizante que sirvió de denominador común” (1994, p. 107). La china poblana funcionó como la imagen que se presentaría al exterior.

El fotógrafo trashumante desconocido que realizó la imagen de María Félix Juárez responde a esa tradición de retratar a sus clientes con lo que se suponía era “lo verdaderamente mexicano”: una fotografía para el álbum familiar que anulaba su origen regional, disfrazada como la china poblana, como la princesa, la santa poblana, manceba de la nación, como la identidad nacional femenina. Todavía durante casi todo el siglo XX mexicano, una de las formas comunes de festejar las fechas relevantes del calendario cívico era disfrazar en los festivales escolares a los niños y las niñas de charros y chinas poblanas, como una forma “de recrear la historia de una nación mediante los bailes” (Monroy, 2006, p. 221).

Aunque también puede asegurarse que esta historia de la china poblana no ha terminado y sigue viva en el imaginario nacional. Durante el mandato de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), en la década de los setenta se recuperó aquella idea folklorista y colorida de “lo mexicano”, que fue difundida por su esposa, la entonces primera dama, María Esther Zuno, mejor conocida como “la compañera María Esther”. Ella vistió de china poblana en varias recepciones diplomáticas; incluso,

señala Bernardo Mabire, “tuvo de seguidoras o aduladoras esposas de secretarios de Estado en la vestimenta” (2015, p. 36).

FOTOGRAFÍA 3. LUPE RIVAS CACHO



Fuente: CDH-RMA-UASLP, *Acción*, 1941, julio 22.²⁰

UNA RELACIÓN BINARIA: LA CHINA POBLANA Y LA ESTATUA DE LA LIBERTAD

Desde los años noventa del siglo pasado, en *Formas de hacer historia*, Peter Burke ya había propuesto construir una nueva historia. En esencia, esta consiste en alejarnos del llamado “paradigma tradicional de la historia”, pues reconoce que el objeto esencial de la historia es el documento y la política (1993, pp. 13-14). Pero, como se ha analizado hasta ahora, la imagen también puede estar construida con un gran trasfondo político, consciente o no intencionado.

²⁰ La triple, actriz, cómica y cantante Lupe Rivas Cacho fue considerada por la prensa como la artista del “alma nacional”.

En ese tenor, hasta este punto, la fotografía de María Félix Juárez Padrón ha sido abordada en la forma en la cual se produjo la imagen. Asimismo, se ha ofrecido una lectura de la manera en que la indumentaria y la figura de la china poblana respondían a parte de las políticas nacionalistas de la construcción del Estado posrevolucionario, inmersas en el estereotipo de lo que se suponía era lo mexicano y mestizo. Sin embargo, la siguiente lectura tiene que ver con otra interpretación, desde la hegemonía cultural, política e ideológica, en la que se apela a la alegoría representada en la fotografía: el simbolismo político de la combinación de Nueva York, la Estatua de la Libertad y el Empire State Building, que se encuentran en segundo plano como escenografía de la imagen.

Es necesario recordar, entonces, que la fotografía objeto de nuestro estudio fue realizada en 1946, un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Bajo ese contexto, lo que se intenta resaltar es que la representación de la niña vestida de china poblana, al mezclarse con elementos de la tradición “libertaria” estadounidense, estaba refiriendo visualmente la política de la buena vecindad y el panamericanismo. Por un lado, Estados Unidos estaba dando la mano a México para unirse contra un enemigo en común: los países del Eje (Alemania, Italia y Japón) (Torres, 2010, pp. 18-19).²¹ La postura de México como aliado fronterizo era esencial. Por el otro, la buena vecindad significó lo que Lorenzo Meyer ha descrito como la “tradicional política norteamericana de hegemonía sobre los países de Latinoamérica, pero de una hegemonía más refinada y salpicada de un cierto idealismo” (1981, p. 190). Es decir, Estados Unidos “intentaba” renunciar a la intervención armada sobre los países latinoamericanos y fomentar el panamericanismo para el estrechamiento de lazos entre las naciones (Pita, 2009, p. 253).

Sin embargo, “el espíritu de la política de la Buena Vecindad lanzada por el presidente Roosevelt en los años treinta fructificó plenamente en los cuarenta” (Meyer, 2005, p. 926), y, con ello, las representaciones visuales que se filtrarían en la parafernalia política. En ellas se reveló la identidad nacional con las figuras de la china poblana y el charro mexicano. En una imagen, este último ofrece fraternalmente la mano a un adolescente Tío Sam, cobijados por la figura sacra y maternal de la mismísima china poblana (véase la fotografía 4). En ese sentido, las escenografías fotográficas eran primordiales en la forma de entender la relación México-Estados Unidos: el paisaje escenográfico estadounidense se popularizó entre los fotógrafos de la época.

²¹ La política de la buena vecindad revelaba la urgencia de Estados Unidos por lograr la unidad continental americana frente al inicio de la Segunda Guerra Mundial; a la vez, ponía los ojos en México como aliado fronterizo.

FOTOGRAFÍA 4. “LOS BUENOS VECINOS”



Fuente: AGN, 1942, julio 4, en <http://keperiodismowordpress.com>

Nuestra china poblana, María Félix Juárez, seguramente no imaginó que atrás de ella estaba la Estatua de la Libertad, que en tiempos de posguerra y en el periodo de la presidencia de Ávila Camacho representó la filosofía de Estados Unidos, nación que presumía recibir a inmigrantes de todo el mundo para ofrecer oportunidades de trabajo, así como para ser liberados de gobiernos represivos, es decir, el país de las libertades (Lindauer, 1995, p. 122) y del *american dream*. Pero también puede asegurarse lo contrario, ya que muchas veces esas libertades hegemónicas e imperialistas que representaba la Estatua de la Libertad fueron criticadas por intelectuales, artistas y pintores de la época por el marcado racismo y por las cuotas migratorias de la política estadounidense.

Le reconocida pintora mexicana Frida Kahlo, en su óleo *Allá cuelga mi vestido*, realizado en 1933,²² con una alegoría visual muy precisa, denunció la corrupción, la alienación y la deshumanización de la nación estadounidense (Lindauer, 1995,

²² La pintura está realizada en óleo y collage sobre conglomerado y se encuentra en la Hoover Gallery de San Francisco.

p. 122). Al colgar su vestido “típicamente mexicano” estaba asumiendo una distinción entre México y Estados Unidos, lo tradicional mexicano contra el avasallante capitalismo imperialista. Según Luis Martín Lozano, esta mordaz crítica de Frida Kahlo de la sociedad capitalista estadounidense se presentó a través de su huipil de Juchitán y su falda de tehuana:

Sus ropas son como un emblema, cultural y personal, que cataliza diversas fuerzas sociales y neutraliza varios baluartes del consumismo. Allí están los falsos ídolos, representados por la belleza artificial de Mae West; por la gasolina, vista como panacea del progreso y por un trofeo de oro, que representa la libre competencia, voraz, como única vía para obtener el ascenso económico (2007, pp. 89-90).

Como ya se ha apuntado, la realización de la fotografía que se está analizando no tuvo como objetivo la producción artística; fue obra de una tradición política e ideológica en un momento clave de la historia mexicana y mundial: implicó la reproducción de la política de la “buena vecindad” entre los dos países. La política nacionalista promovió, desde el aparato de gobierno y la intelectualidad mexicana, la reproducción y difusión visual de ese pacto entre vecinos, primero, en las publicaciones periódicas más importantes de México, para después filtrarse en los sectores populares por medio de calendarios y de aquellos creadores trashumantes de la fotografía de postal y el retrato.

Así, el último cuestionamiento que tenemos que examinar es el de la creación de la indumentaria de la china poblana y de la manera en que un traje vistoso y colorido, que estaba reservado para ciertas mujeres durante el siglo XIX, se convirtió en un pronunciamiento político. Fue a principios del siglo XX, después de la gesta revolucionaria mexicana de 1910, cuando la vestimenta de la china poblana se rediseñó con colores vivos en castor y lentejuela, pero siempre con los colores más importantes del mestizaje mexicano, los que colorean la bandera nacional, verde, blanco y rojo, con el águila devorando la serpiente, bordada entre picos verdes y puntas enchiladas (Vázquez, 2000, p. 149).

La indumentaria de la china poblana fue dotada de evidentes características del nacionalismo posrevolucionario. Y, retomando el plano de la alegoría, es necesario volver a Frida Kahlo y su obra *Allá cuelga mi vestido o Nueva York*, pintura que puede ser considerada como una crítica a los moldes del proyecto nacionalista mexicano y a la producción visual de la política de la buena vecindad. Sin embargo, a pesar de que es aventurado asegurarlo, el huipil y la falda de tehuana plasmaron

lo que Kahlo creía que era la representación de otro tipo de “mexicanidad” femenina. El proyecto nacionalista mestizo mexicano decidió que la representación de la identidad nacional femenina sería la imagen y el vestido de la china poblana, no el de la tehuana. Se ha dicho que la indumentaria de Frida Kahlo suponía una postura política con la que cuestionaba la verdadera herencia indígena, pues el vestido representaba, para la pintora, el sincretismo de un pasado indígena con un presente mestizo (Lindauer, 1995, p. 114). Por el contrario, el traje de china poblana simbolizaba el trágico pasado colonial, con una princesa de origen incierto, una santa poblana católica y barroca, así como las mancebas decimonónicas, con un mestizaje erigido sobre la base de sangre “blanca” y europea, que fue diseñado por la ideología posrevolucionaria.

La china poblana al frente y la Estatua de la Libertad atrás, el vestido de tehuana de Kahlo y al fondo una panorámica de Nueva York son una postura política que intentaba contrarrestar las influencias estadounidenses y europeas, pues, a pesar de la política de la buena vecindad, recordaba que por encima de ello estaba lo auténticamente “mexicano”. Lo llamativo de los vestidos, tanto el de tehuana de Kahlo como el de la china poblana, pasaron de ser una coquetería femenina a una representación ideológica de la mexicanidad, en la que el de la china poblana salió triunfante de entre un amplio espectro mexicano de representaciones regionales. La fotografía de la octogenaria María Félix Juárez Padrón estaba representando la tradición contra la modernidad o, también, el sincretismo de lo mestizo con lo moderno, los dos supuestos, efecto de una política cultural.

REFLEXIÓN FINAL

A lo largo de este artículo hemos visto que la historia de nuestro país no solo puede escribirse desde las fuentes oficiales y que los personajes extraordinarios, de monumentales proezas y gestas, no son exclusivos protagonistas y sujetos de la historia. De esta también forman parte las personas de a pie, las de la vida cotidiana: son estas las que dan vida y sobre ellas tiene impacto cualquier tipo de política formulada desde lo social, cultural y económico. Ejemplo de lo anterior, la fotografía de María Félix Juárez Padrón nos ha demostrado que no solo “los grandes hombres con sus grandes hazañas” (Burke, 1993, p. 27) hacen la historia, sino también los que son socialmente invisibles la construyen y son parte de ella. La fotografía como fuente se aleja de la “historia tradicional”, pues, si aplicamos las metodologías de

interpretación adecuadas, podemos alejar el documento visual del momento único y memorable del álbum familiar, para convertirlo en un análisis.

Ahora podemos responder ¿qué estaba haciendo una china poblana en Tampico, Tamaulipas? Es una fotografía que fue parte de los cambios sobre las formas de narrar visualmente después de la gesta revolucionaria de 1910: se volvió testimonial, los códigos iconográficos cambiaron de manera radical, las necesidades visuales se transformaron. Una fotografía que pertenece a la tradición trashumante, aquella que obligó a los artistas a salir de sus gabinetes a retratar al México “real”, al campesino, rural e indígena, es decir, la masificación de la producción fotográfica. La fotografía de María Félix Juárez forma parte del producto de la inmediatez, tener la fotografía casi al instante. Sin embargo, en esta fotografía pudimos observar representadas por lo menos dos políticas que determinaron el devenir del México del siglo XX. En la primera, ella está vestida con la indumentaria de la célebre china poblana, de la que hasta hace algunos años se decía que era el epítome de la feminidad mexicana y mestiza. María Félix Juárez Padrón, al vestir de china, estaba simbolizando la figura de lo que significaba ser “mexicana” para el proyecto posrevolucionario mestizo. Ese exuberante traje de luces impuso su figura dentro de un gran espectro de indumentarias y regionalismos mexicanos, ya que su devenir tiene una arraigada tradición colonial y decimonónica. La figura de la china se implantó y creó un símbolo nacionalista de la nueva identidad posrevolucionaria. Suprimió los regionalismos y homogeneizó, por lo menos en este sentido, a un país entero: se acuñó como la síntesis de la identidad femenina mexicana, indígena y española.

Por otra parte, la política de la buena vecindad o del buen vecino la pudimos observar en una escenografía que representaba Nueva York y sus elementos icónicos, pues, como sabemos, la alianza de México durante la Segunda Guerra Mundial fue clave para Estados Unidos. En tiempos de la posguerra, los discursos y las alianzas entre vecinos se renovaron. Durante este periodo se produjo una serie de representaciones visuales del nacionalismo mexicano, como el charro y la china entablando amistad con el Tío Sam: unidad que “abrazaba” la inmigración, que se abrió a las oportunidades y que desacreditaba todo aquello que era antidemocrático y represor.

La fotografía de esta niña no solo fue un objeto memorable y único. A partir de la interpretación de los símbolos culturales y políticos, nos obligó a producir un nuevo conocimiento sobre el contexto de la producción visual y trashumante en 1946. María Félix Juárez Padrón, que con tan solo diez años vestía de china poblana, no podía saber que lo que originalmente fungió como una figura vistosa y coqueta durante el siglo XIX terminó siendo una postura política que marcó las corrientes

de la identidad nacional por varias décadas en México: la china poblana como princesa, santa, mestiza y manceba de la nación. Asimismo, no podemos asumir que el fotógrafo desconocido que hizo la foto de María Félix Juárez era consciente de la influencia política que significaba vestirla de china poblana; simplemente respondió a la tradición de la imagería visual nacionalista posrevolucionaria.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR OCHOA, Arturo (2004). Preguntas a un fotógrafo. Francois Aubert en México. *Alquimia*, año. 7, no. 2 (mayo-agosto): 7-13.
- BRYAN, Susan (1983). Teatro popular y sociedad durante el porfiriato. *Historia Mexicana*, vol. 33, 1:129 (julio-septiembre): 130-169. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2579>
- BURKE, Peter (1993). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad.
- BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CASTILLO RAMÍREZ, Guillermo (2014). *Integración, mestizaje y nacionalismo en el México revolucionario*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Nueva Época LIX: 221, (mayo-agosto):175-200. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcps/article/view/47705/42895>
- CONACULTA (1995). *México: una nación persistente*. Hugo Brehme. *Fotografías*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes.
- DEBROISE, Olivier (1994). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Cultura Contemporánea de México).
- DEL CASTILLO TRONCOSO, Alberto (2005) La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de la imagen. En *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Lundwerg.
- FEBVRE, Lucien (1982). *Combates por la historia*. Traducción de Francisco J. Fernández Barcelona: Ariel.
- GARCÍA AGUILAR, Olimpia (2007). Catarina de San Juan y su biógrafo. Relaciones, amistad y edificación en la autobiografía de José del Castillo Grajeda. *EHN* 37, UNAM, (julio-diciembre 2007): 51-90 <https://novohispana.historicas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3670/3223>

- GASKELL, Iván (1993). Historia de las imágenes. En *Formas de hacer historia*, Peter Burke (ed.). Madrid: Alianza Universidad.
- GELLNER, Ernest (1998). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés (1994). *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero, 1821-1970, tomo II*. México: El Colegio de México.
- LEÓN, Nicolás (1971). *Catarina de San Juan y la China poblana. Estudio etnográfico-crítico*. Puebla: Altiplano.
- LINDAUER, Margaret (1995). *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Connecticut: Wesleyan University Press, University Press of New England, Hanover and London.
- LOZANO, Luis Martín (2007). *Frida Kahlo*. México: Océano, Landucci.
- MABIRE, Bernardo (2003). *Políticas culturales y educativas del estado mexicano de 1970 a 1997*. México: El Colegio de México.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (2015). Del Barroco a la Ilustración. En *Historia general de México, versión 2000*. México: El Colegio de México.
- MÁRQUEZ, Carrillo, Jesús (2016). Arte, identidad regional y nacionalismo conservador en Puebla, México, 1920-1960. *Artes la Revista*. Universidad de Antioquia, 15:22 (2016): 28-51 <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/337709/20792846>
- MEYER, Lorenzo (1981). *México y Estados Unidos en el conflicto petrolero (1917-1942)*. México: El Colegio de México.
- MEYER, Lorenzo (2005). De la estabilidad al cambio, en *Historia General de México*. México: El Colegio de México.
- MONROY NASR, Rebeca (2005). Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920 a 1940. En *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Lundweg.
- MONROY NASR, Rebeca (2006). Fotografías de la educación cotidiana en la Posrevolución. En *Historia de la vida cotidiana. Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?, volumen 2*. México: Colegio de México, Fonco de Cultura Económica.
- MONROY NASR, Rebeca (2013). Fotografía y modernidad en México. De precoces y rufianes. *Diario de Campo 13, Nueva Época*, INAH, (julio-septiembre 2013): 14-19. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/856/814>
- MORALES, Alfonso (2001). Certezas y perplejidades, en *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*. México: Publicaciones de la Casa Chata, Centro de Investigaciones y

- Estudios Superiores en Antropología Social.
- NOVO, Salvador (1956). *Nueva grandeza mexicana. Ensayo sobre la Ciudad de México y sus alrededores*. México: Populibros la Prensa.
- NOVELO OPPENHEIM, Victoria. (2011). Las imágenes visuales en la investigación social. En *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*. México: Publicaciones de la Casa Chata, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo (2003). *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- PITA GONZÁLEZ, Alexandra (2009). La discutida identidad latinoamericana: debates en el repertorio americano, 1938-1945. En *Construcción de las identidades latinoamericanas*, Aimer Granados y Carlos Marichal (eds.). México: El Colegio de México.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, Claudia (2001). *Estudio fotográfico comparativo de vida familiar antes, durante y después de la Revolución mexicana (1910) en cinco ciudades del centro de México*. París: Museo Nacional de Historia Natural, Ministère de la Education Nationale De La Enseignement Superior et de la Recherche.
- TOMASINI, Clara (2018). *Pequeño manual de fotografía para identificar técnicas fotográficas antiguas*. Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- TORRES RAMÍREZ, Blanca (2010). *De la guerra al mundo bipolar*. México: El Colegio de México.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen (2000). La china mexicana, mejor conocida como la china poblana. *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 22:77, (otoño-2000): 123-150. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2000.77.1941>

Fuentes

- | | |
|---------------|--|
| BMLT | Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada
<i>El Universal</i> |
| CDH-RMA-UASLP | Centro de Documentación Histórica, Rafael Montejano y Aguiñaga de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
<i>Acción</i> |
| HNDM-UNAM | Hemeroteca Nacional Digital de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
<i>El Museo Mexicano</i> |
- Entrevista realizada a María Félix Juárez Padrón el 15 de octubre de 2014.