

Los álbumes fotográficos del Fideicomiso Archivos Calles-Torreblanca

Aurelio de los Reyes

El Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (FAPECFT) conserva 140 álbumes fotográficos que pertenecen a las colecciones privadas de Álvaro Obregón (10), Plutarco Elías Calles (62), Fernando Torreblanca (12), Adolfo de la Huerta (3) y Joaquín Amaro (56),¹ con aproximadamente 17 150 imágenes.²

PÁGINA ANTERIOR
Acervo de álbumes
fotográficos
FAPECFT

Emilio Portes Gil, por su parte, donó al Archivo General de la Nación 55 álbumes.³ Otros álbumes se encontraron en el archivo del general Lázaro Cárdenas. En la colección de álbumes de los Archivos Calles-Torreblanca se deduce que el ingeniero Pascual Ortiz Rubio también los conservaba.⁴ Ignórase qué presidente fue el último en mantener dicho hábito. Costumbre sorprendente para la historia de la fotografía, porque creeríase que, salvo los álbumes de fotografía familiar, de uso continuo desde 1860 al día de hoy, eran cosa del siglo XIX, de los inicios de la fotografía, cuando se inventariaban los monumentos del pasado y se vendían a los curiosos.⁵

Esos álbumes nos hablan de que en el mundo político de México eran de uso común en la posrevolución, en particular entre los colaboradores de la presidencia, más que en la presidencia misma, pues casi todos son donaciones al titular del ejecutivo para guardar una memoria visual de su participación en la construcción del país y, por lo tanto, en la historia.



En su mayoría, quienes armaron los álbumes conservados en los Archivos Calles-Torreblanca, los compraron en tiendas comerciales; conservan el letrero “Fotografías” impreso por el fabricante. En otros se adosó un papel escrito a máquina con el título; en otros más se diseñó la portada en cuero repujado con motivos nacionalistas, como en el de la *Trayectoria Política del general Plutarco Elías Calles*,⁶ y en particular, los de la colección del general Joaquín Amaro. Pocos se fabricaron expresamente: *The Foundation Company, City of New York*, encuadernó las fotografías impresas en papel duro;⁷ Roberto Montenegro diseñó el de las *Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia de México, 1821-1921*; Luis N. Morones ordenó el álbum del *Departamento de Establecimientos Fabriles y Aprovechamientos Militares. México, D. F. 1920-1924*, del que era jefe durante el gobierno del general Álvaro Obregón. En términos generales, se siguió la costumbre universal iniciada en el siglo XIX, vigente hasta el día de hoy, de que cualquier persona podía crear y diseñar su álbum, sin tener que ser de patente.⁸

En México, un desconocido encontró fotografías y las insertó en un álbum al que tituló *Álbum. La Capital de México. 1876-1900*.



Por la presentación física [...], la tipografía utilizada en los letreros con los que fueron tituladas cada una de las imágenes, la distribución de las mismas, así como la poca importancia que en ocasiones se dio al fotógrafo, cuyo nombre fue total o parcialmente cortado [...], se puede concluir que el coleccionista tenía o adquirió un lote de imágenes de la Ciudad de México y formó un álbum [...] en un solo momento, siguiendo quizá alguna guía de viajeros o libro de recuerdos de la ciudad, adaptando todo ello a su visión particular de la Capital.⁹

Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia de México, 1821-1921
Roberto Montenegro, diseño.
Clave: AFAO, núm. 1, inventario 61.

En el mundo político de México, encontramos continuidad en la costumbre de conservar testimonios fotográficos desde el siglo XIX. “La emperatriz Carlota fue asidua coleccionista de retratos reunidos en álbumes que trascendían el simple ámbito familiar para fundar en imágenes el proyecto imperial, en el que ella misma parece haber desempeñado un papel decisivo.”¹⁰ Porfirio Díaz también debió tener álbumes de obras de su gobierno, además de los personales, por la dedicatoria, “para el álbum de Carmelita”, en la fotografía que le envió un desconocido.¹¹

De la existencia de álbumes del general Díaz, se deduce su propósito de 1901: hacer una serie de publicaciones para conmemorar el Centenario de la Independencia.



Por ello, José Ives Limantour, ministro de Hacienda, encomendó a Guillermo Kahlo, quien en 1898 hiciera un álbum de la construcción de la Casa Bocker, “hacer un inventario de los Templos de Propiedad Federal y [...] un Levantamiento de los Bienes y Monumentos Nacionales Inmuebles”.¹² Del primer álbum se conocen dos ediciones, una tercera puede haber sido para el presidente. Es posible que la intención del presidente estimuló a Kahlo a editar en 1904 el álbum *México*, publicado también en Alemania, con vistas y monumentos de la Ciudad de México, destinado a inversionistas.¹³

Por las imágenes que conocemos dispersas en varias colecciones, se deduce la existencia de un álbum de las obras de desagüe de la Ciudad de México, así como del proceso de construcción de los palacios de correos y de comunicaciones, obras cumbre del gobierno del general Díaz. De Francisco I. Madero no se conocen álbumes. El fotógrafo Jesús Mendoza construyó el álbum *Gira triunfal del C. Primer Jefe. Veracruz-México. 1915-1916*,¹⁴ con la intención de donarlo a Venustiano Carranza, gran aficionado a la fotografía; no es remoto que éste tuviese álbumes para su deleite. De Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, los conocemos gracias a la apertura al público del archivo personal de dichos presidentes por el Fideicomiso Archivos Calles-Torreblanca; y de Emilio Portes Gil por su donación al Archivo General de la Nación.



Conciencia histórico-visual

Los álbumes en el medio político de la posrevolución, son consecuencia de la conciencia histórico-visual, compartida por fotógrafos y protagonistas, desarrollada por la Revolución desde sus inicios, gracias a la experiencia que adquirieron los fotógrafos al colaborar intensamente para los magazines ilustrados¹⁵ y diarios del porfirismo.¹⁶

La diferencia en la calidad de las fotografías de los magazines y de los diarios¹⁷ es notable,¹⁸ mientras que en los primeros debían *ilustrar*, en los segundos debían *informar*, lo que se traducía en su tamiz estético. Para los primeros había una rigurosa selección de las imágenes por los editores con base en la belleza de las imágenes, mientras que para los segundos importaba más la “oportunidad”. Baste comparar las fotografías del asalto a la casa de Aquiles Serdán en Puebla publicadas por *El Imparcial*, cuando dicho fenómeno no lo registraron los magazines, porque su finalidad era olvidar el asunto político para sumergirse en el fenómeno literario. Había más oportunidad para los fotógrafos aficionados en los diarios que en los magazines, aunque hubo quienes trabajaron indistintamente para una u otra publicación, como Agustín Víctor Casasola y Ezequiel Carrasco.

Unas y otras publicaciones eran auténticos laboratorios fotográficos profesionales y experimentales al estimular la profesión de fotorreportero, al margen de la orientación

Henri Manuel
S. Ex. Le Général Calles,
Président de la République
du Mexique à Paris, 1924
Clave: AFPEC, núm. 6,
inventario 6

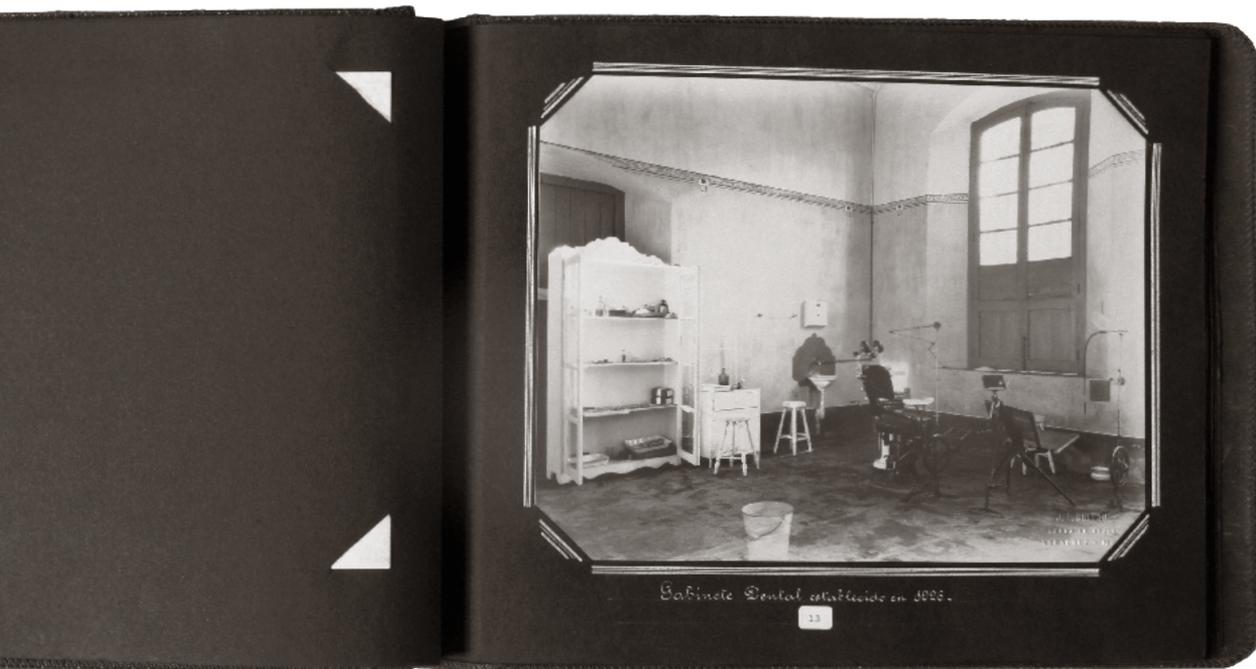


ideológica, de tal manera que al inicio del movimiento armado, los fotógrafos supieron aprovechar su experiencia para captar escenas de la Revolución.

Posiblemente, *El Diario* envió al primer fotógrafo a retratar el ataque de los maderistas a Ciudad Juárez. Los reporteros, inicialmente, tenían un objetivo informativo, como los fotógrafos de cualquier parte del mundo, pronto convertido en conciencia histórico-visual compartida con los protagonistas por la prolongación del conflicto.

Conciencia expresada con claridad por Agustín Víctor Casasola, fundador de la Agencia Fotográfica Mexicana para la venta de imágenes informativas de la Revolución, que agrupaba a los principales fotógrafos, al decir ante Francisco León de la Barra en octubre de 1911, en ocasión de una exposición fotográfica con imágenes de la Revolución,

usted, Señor Presidente, porque —hay que confesarlo con toda sinceridad— usted nos ha llenado de amabilidades, de finezas y de galanterías, prestándose gustoso en cuantas ocasiones le hemos solicitado, para que cumpliéramos con nuestro deber de impresionadores del instante, de esclavos del momento. Esos actos no se olvidan jamás. Usted ha inaugurado la etapa de la libertad de la fotografía periodística, casi desconocida aquí; usted ha dejado que lleguemos a su lado, con la impertinencia de nuestros aparatos y, complaciente, como hombre culto, se ha servido no impedir que realizáramos el trabajo que nos proporciona la subsistencia.¹⁹

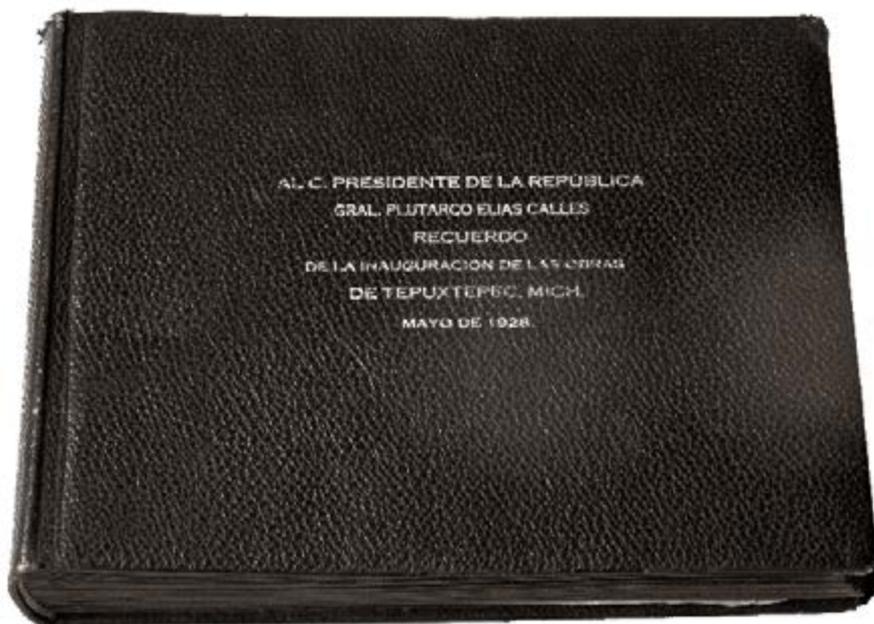


A la conciencia histórico visual se debe la abundancia de fotografías de la Revolución en todo el país.

*Escuela Naval Militar
1925-1928
Clave: AAJA, núm. 25,
inventario 100*

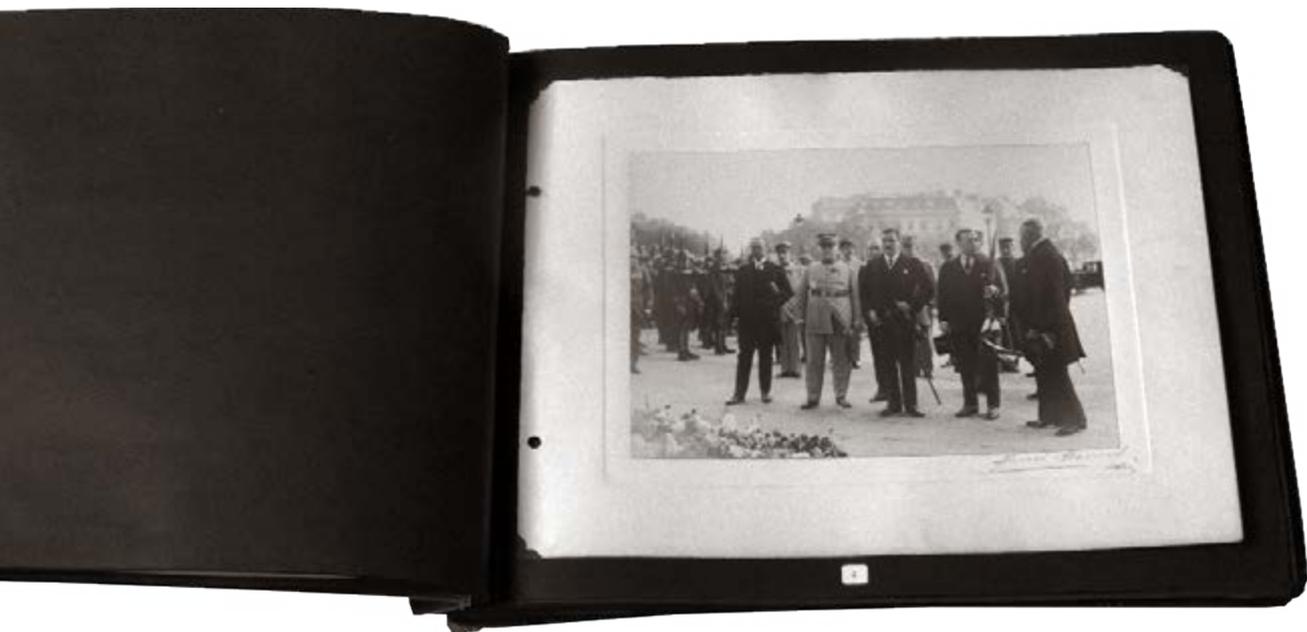
Con la irrupción de la lucha popular durante la Revolución de 1910, Amando Salmerón [de Chilpancingo, Gro.] se abocó al registro fotográfico de las huestes campesinas que hicieron de su tierra natal uno de los centros de operación de la Revolución en el sur. Destacan sus fotografías de campesinos portando sus 30-30, empuñándolas simétricamente para, en una cuidada composición, dejar constancia de su paso por aquella región. Ya desde los primeros momentos de la gesta revolucionaria, la lente de Salmerón registró los eventos más importantes. La toma de Chilapa por las huestes de los hermanos Pedro y Atilano Ramírez es uno de los primeros testimonios de ello: la tropa de los caudillos maderistas posa, ante la cámara, en la plaza de armas de dicha ciudad.²⁰

Dicha conciencia será, además de una virtud al dejar testimonios gráficos de extraordinaria calidad, una limitante, porque en términos generales la fotografía de la Revolución es una fotografía tesa, solemne porque los retratados se saben protagonistas de la historia y posan para el fotógrafo, se transforman “por adelantado en imágenes”, según expresión de Roland Barthes,²¹ característica de las fotografías de los álbumes en estudio; contrariamente a los deseos de Cartier-Bresson,²² por lo general, ni el fotógrafo ni los retratados olvidan a la cámara; será, con mucho, una fotografía “de bronce” porque se centra en los protagonistas, convertidos por ellos mismos en héroes



o bandidos, según la suerte y el momento que les haya tocado vivir. Muy distinta a la fotografía estadounidense de la Revolución, caracterizada por su frescura, libertad de movimiento e interés por la cotidianidad.

La conciencia histórico-visual propiciará la elaboración no sólo de álbumes, sino de antologías de imágenes fijas y de movimiento de la Revolución; de no haber existido aquélla, no hubiera sido posible la realización de dichas antologías. No se trató de una acción concertada de fotógrafos de foto fija y de camarógrafos; sus realizadores actuaron cada uno por su lado, en distinto momento. La primera exposición fotográfica de imágenes tuvo lugar en junio de 1911, recién entrado Madero a México, y la primera antología cinematográfica en 1911, *Historia de la Revolución*, desde la toma de Ciudad Juárez hasta la salida del licenciado León de la Barra,²³ exhibida en el teatro Alcázar; seguida en 1915 por la *Historia completa de la Revolución, de 1910 a 1915*, de Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano, a la que, al año siguiente, agregaron escenas de los acontecimientos más recientes para actualizarla. Por su parte, Enrique Rosas exhibió, *Documentación Histórica Nacional, 1915-1916*, con escenas del fusilamiento de los integrantes de la Banda del Automóvil Gris. En 1928 se exhibió la *Historia de la Revolución Mexicana*, desde la entrevista Díaz-Taft hasta la rendición de Villa; seguida, el siguiente mes, por *Momentos de la Revolución Mexicana, 1928*, en la que Julio Lamadrid montó otra antología de los inicios de la Revolución a la muerte del general Obregón. Para culminar en *Memorias de un mexicano* (1947) de Carmen Toscano de Moreno Sánchez y en *Epopéyas de la Revolución* (1960) de Jesús Abitia.²⁴



Por su parte, Agustín Víctor Casasola imprimió en 1921 su *Álbum Histórico Gráfico*, por entregas, primer intento inconcluso de narrar con imágenes la historia del movimiento armado; proyecto retomado por su hermano Miguel y sus hijos Gustavo y Agustín en 1942 al iniciar la publicación de la *Historia Gráfica de la Revolución*, en fascículos de amplio tiraje. En 1956, Fernando Torreblanca pidió a Casasola la conformación de la *Historia Política de México, 1900-1956*,²⁵ cuatro álbumes de fotografías con la historia de la Revolución, continuación de la labor que habían retomado en los cuarenta, origen de la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana; 1910-1970*, publicada por Editorial Trillas en diez volúmenes,²⁶ sin contar las memorias o las efemérides gráficas publicadas intermitentemente por los protagonistas y los fotógrafos en los diarios desde los años veinte. Refiriéndose a esta publicación, Elia Kazan, director de *¡Viva Zapata!* expresó:

Contenía los documentos más completos sobre una guerra, nunca había visto nada parecido: toda la historia detallada en fotografías. Eran fotografías excelentes, los que habían tomado esas fotos y que sabían captar lo que Cartier- Bresson llamaba "el momento decisivo", el instante preciso en el que una cosa está en su punto más signficante.²⁷

El general Roberto Cejudo, como tal vez no pocos protagonistas, conformó su propia versión de la historia gráfica de la Revolución titulada *Revolución armada y reformista; 1908-1926*, donada al general Amaro, centrada en la historia militar de su familia a partir de su padre, el general Lauro F. Cejudo del ejército de Porfirio Díaz, y de dos de sus hermanos militantes en la Revolución, al igual que él. La inicia una

Inauguración de las obras de Tepuxtepec, Michoacán, 1928
Clave: AFPEC, núm. 32, inventario 32

PÁGINA SIGUIENTE
Confederación Campesina "Emiliano Zapata" del estado de Puebla, 1926-1932
Clave: AFPEC, núm. 13, inventario 13, vol.1.

8 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 103.

9 Teresa Matabuena Peláez, "Introducción", *Álbum. La Capital de México. 1876-1900*, México, edición facsimilar, UIA, 2000, p. IX.

10 Rosa Casanova, "El éxito del comercio fotográfico", en *Alquimia*, México, INAH, mayo-agosto 2004, pp. 28-29, apoyada en Esther Acevedo "El legado artístico de un imperio efímero", en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz. (1864-1867)*, México, Museo Nacional de Arte, 1995; y Arturo Aguilar, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

11 Información proporcionada por Teresa Matabuena, titular de Acervos Históricos de la Universidad Iberoamericana, 28 de agosto de 2006.

12 Juan Coronel Rivera, "Guillermo Kahlo. Fotógrafo. 1872-1941", en *Guillermo Kahlo. Vida y obra*, México, INBA, p. 64.

13 Información proporcionada por Teresa Matabuena, titular de Acervos Históricos de la Universidad Iberoamericana. 28 de agosto de 2006.

14 Conservado en el Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX.

15 Iniciados en 1895 por *El Mundo Ilustrado*, seguido por *México, Arte y Letras, Álbum de Damas, El Tiempo Ilustrado*, que cubren hasta el año de 1914, al final del gobierno de Victoriano Huerta; así como por *La Ilustración Semanal, La Semana Ilustrada, La Actualidad, Novedades, La Ilustración Mexicana*, iniciadas alrededor de 1910, al mismo tiempo que el movimiento armado y finalizadas alrededor del mismo año de 1914.

16 *El Imparcial, El Mundo, El Diario*.

17 Magazines y diarios ilustrados del porfiriismo no es lo mismo, ni son sinónimos, porque tenían fines diferentes y público diferente. Los magazines, al estar dirigidos al sector ilustrado, conceptualizaban a la fotografía como arte e ilustración y, por lo mismo, excluían fotografías del diarismo informativo. Pese al desarrollo del estudio de la fotografía; todavía está en el futuro este deslinde de la prensa ilustrada y, por lo mismo, del estudio de este medio y de los fotógrafos. Los diarios publicaron imágenes de los inicios de la Revolución antes que los magazines; sobre éstos había mayor control del gobierno.

18 Véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México*, vol. I, *Vivir de sueños. 1896-1920*, Patricia Massé "La exagerada práctica de la fotografía en México", en *Alquimia*, México, INAH, mayo-agosto de 2005, núm. 24, pp. 7 y ss.

19 *El Imparcial*, México, 27 de octubre de 1911, p. 8, citado en *Alquimia*, México, INAH, 1998, núm. 1, p. 42.

20 Blanca Jiménez y Manuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, p. 34.

21 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 40-41.

22 Henri Cartier-Bresson, "El instante decisivo", en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Barcelona, Blume, 1984, p. 194.

23 Para detalles de las escenas que integraban ésta y las sucesivas antologías, véase Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. 1896-1932*, México, UNAM, varios años, 3 vols.

24 Existen dos versiones, la del propio Abitia y la de la Secretaría de la Defensa Nacional, inconforme con la versión del primero al ofrecer una óptica petrificada en el carrancismo, la facción triunfante de la Revolución, al calificar de "reacción" a los movimientos populares de Francisco Villa y Emiliano Zapata.

25 FAPECF, Fototeca, Archivo FT, Fondo Fernando Torreblanca, álbumes 1 a 4, inventario 71 a 74.

26 José Antonio Rodríguez, "El fondo Casasola: difusión y memoria", en *Alquimia*, México, INAH, 1998, núm. 1, p. 4.

27 Michel Cimet, *Ella Kazan*, Caracas, Fundamentos, 1974, p. 146.

28 La mayor parte de las fotografías son de su colección particular, tomadas por un soldado a sus órdenes. Pocas son las mismas del Fondo Casasola fotografiadas de publicaciones.

29 Véase Aurelio de los Reyes "¿Imágenes de México o México en imágenes?", *op. cit.* No poca de su producción de los inicios del constitucionalismo se encuentra en el archivo de Isidro Fabela.