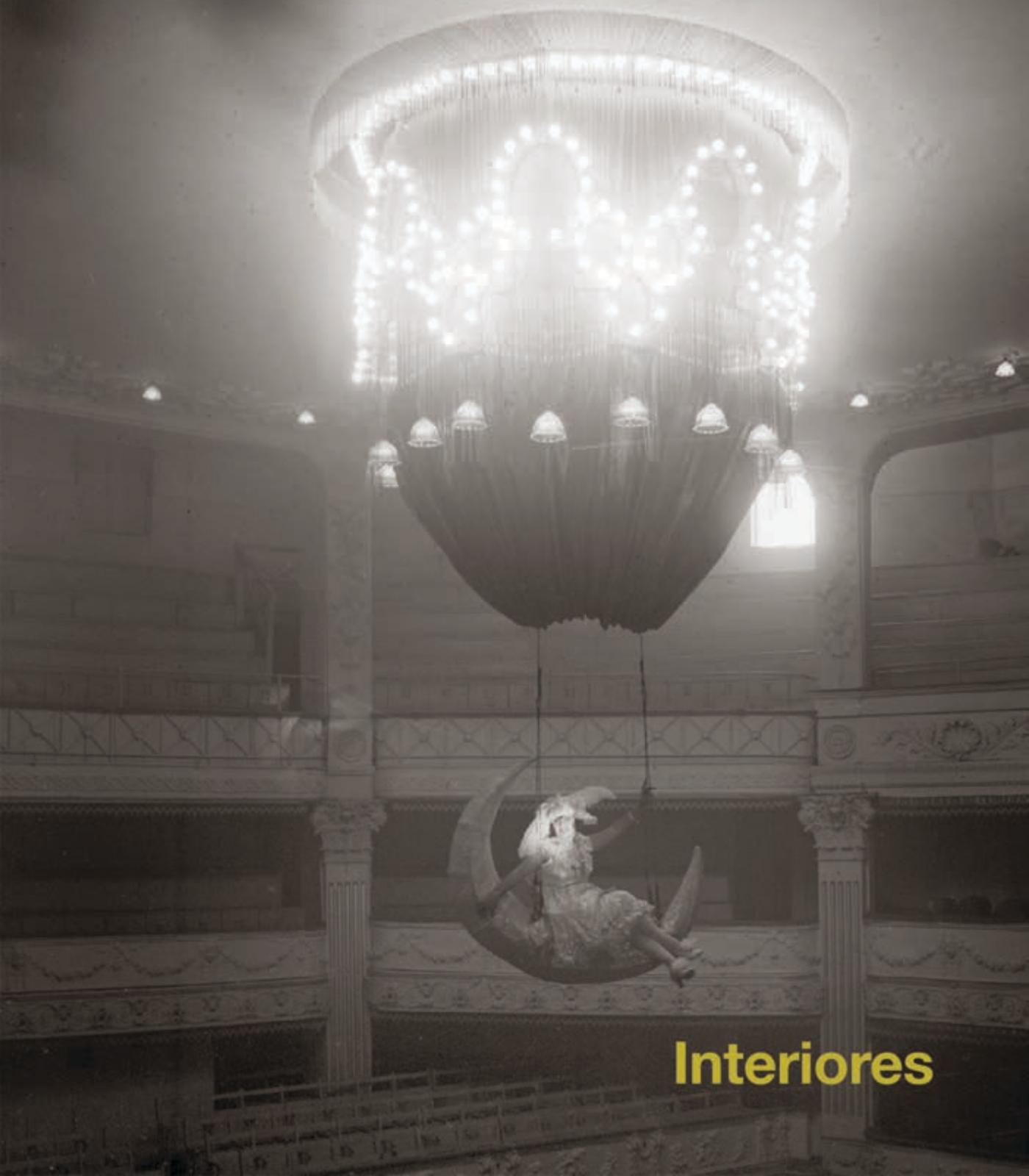


Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | 2012 | año 15 | núm. 45



Interiores



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | 2012 | año 15 | núm. 45

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar | Presidenta

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de María y Campos | Director General

Miguel Ángel Echegaray | Secretario Técnico

Benito Taibo | Coordinador Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Héctor Toledano | Director de Publicaciones

Martha Ramírez | Director de Divulgación

Mayra Mendoza | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Edgar Jaramillo | Retoque digital

Héctor Ramón Jiménez | Reprografía

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debroise (†), Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis (†), Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial Alfonso de María y Campos, Benito Taibo, Juan Carlos Valdez, Rodolfo Palma Rojo, Héctor Toledano, Mayra Mendoza, José Antonio Rodríguez.

DR © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, CP 06700, México, DF
alquimia@inah.gob.mx

ISSN 1405-7786

Alquimia publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Benito Taibo/José Antonio Rodríguez, Insurgentes 421, 7° piso, Col. Hipódromo, CP 06100, México, DF

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso SA de CV, México, DF
Hecho en México /



Índice



4 Vivir los espacios

Editorial

**8 Interiores para legitimar
un pasado glorioso:
Exposición Histórico-Americana
de 1892**

Mayra Mendoza

22 Sobre el universo de la recámara

José Hernández

34 La casa de la Kikis García

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

42 Teatro Salón Bombay

48 Paisajes Cerveceros

Miguel Ángel Morales

**54 Sombrío drama en el interior
de la carpa Alfonso**

**58 Acto y retrato en los estudios
fotográficos del siglo XIX**

Gustavo Amézaga Heiras

76 Testimonios del archivo

**81 Sistema Nacional de Fototecas
SINAFO**

83 Soporte e imágenes

Ma. Violeta García Prado

86 Reseñas

Daniel Escorza

José Antonio Rodríguez

Vivir los espacios

José Antonio Rodríguez

Las habitaciones son territorios siempre explorables. Espacios en donde se deslizan nuestras seguridades, nuestros asombros e, incluso, nuestras identidades. El paisaje interior, por momentos, puede ser tan asombroso como el exterior. Además de que suele también convertirse en memoria. Eso nos lo enseñó muy bien Gaston Bachelard que le dedicó un libro memorable: “gracias a la casa nuestros recuerdos tienen albergue... nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. Por lo tanto, un psicoanalista debería de prestar su atención a esta simple localización de los recuerdos... daríamos con gusto a este análisis auxiliar del psicoanálisis el nombre de topoanálisis. El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser... En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso” (*La poética del espacio*).

Eso quisimos indagar ahora en *Alquimia*. La Fototeca Nacional resguarda cientos de documentos visuales —de lo que nos habla Violeta García Prado— que hablan de cómo los espacios interiores se convirtieron en una temática muy precisa en el imaginario fotográfico. En ello incidieron nuestros colaboradores: Mayra Mendoza reflexiona sobre el espacio museal de la Exposición Histórico-Americana de 1892 y recobra un documento de época que habla de ello; José Hernández incide en la recámara desde la enseñanza del propio Bachelard; Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba nos invita a entrar en el territorio de una residencia muy particular que a su vez deja ver un tiempo social; Miguel Ángel Morales, buen conocedor del alegre mundo urbano, nos adentra en ello; mientras, Gustavo Amézaga Heiras nos introduce al estudio fotográfico, un espacio en verdad complejo y nada inocente a pesar de las apariencias. Finalmente, para la realización de este número *Alquimia* quiere agradecer a Mahali Vázquez y a los coleccionistas Felipe Neria, Ramón López Quiroga, la colección Carlos Monsiváis y al propio Amézaga Heiras por su confianza para permitirnos acceder a sus acervos.

PÁGINA SIGUIENTE

419954
Fondo Culhuacán
Aves disecadas
en exposición, ca. 1905
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA 1

961
Baños públicos, ca. 1935
Fondo Casasola
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA 3

9103
Recámara de la casa
de Vicente Almada
ca. 1945
Fondo Casasola
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINAS 6 y 7

121955
Teatro Juárez, ca. 1905
Fondo Waite/Scott
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN









42

Interiores para legitimar un pasado glorioso: Exposición Histórico-Americana de 1892

En mayo de 1891 a través de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, se constituyó la llamada Junta Colombina, con notables personalidades del ámbito cultural, para llevar a buen término la participación de la República mexicana en la Exposición Histórica, que conmemoró el *IV Centenario del Descubrimiento de América*. La Junta quedó presidida por Joaquín García Icazbalceta e integrada por Alfredo Chavero, José María Vigil, José María de Agreda y Sánchez y Francisco del Paso y Troncoso. De acuerdo con el programa de la Junta Colombina de Madrid, la de México “determinó acopiar objetos que revelaran el adelanto de nuestros aborígenes, tanto en la época prehispánica, como en la posterior a la Conquista, y el estado que actualmente guardan”.¹ El acervo del Museo Nacional, —sitio designado para sesionar—, reunía una gran cantidad de objetos posibles, sin embargo, acordaron llevar únicamente lo que se hallaba “duplicado”, o que aún no se había presentado al público.

Los miembros de la junta pasaron revista a las piezas en bodega del museo, adquirieron colecciones importantes; establecieron talleres como el de vaciado en yeso para la reproducción de monolitos y esculturas —o estatuas como se les llamó—; el taller de la Oficina Litográfica del Timbre (la mejor en el ramo), se mudó al museo para imprimir cromolitografías. Se elaboraron planos y maquetas. Se reprodujeron en fotografía piezas voluminosas. Se llevó una colección de dibujos y óleos de José

425045
Vista del tercer salón,
tomada desde el segundo
Fondo Culhuacán
Madrid, 1892-1893
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Los pies de imágenes remiten
a las descripciones originales.

Del texto extensamente citado aquí
hay que advertir que se respetó
su sintaxis, salvo ligeras modificaciones
para el lector de hoy.

María Velasco. Se pidió a los gobernadores de los estados remitir fotografías “de ruinas y de tipos indígenas”; se exhortó a los particulares a prestar piezas de sus colecciones. Tuvieron lugar expediciones de carácter científico. En fin, en un corto tiempo, se realizaron numerosas acciones que significaron un notorio avance en diferentes campos del saber histórico, sobre todo en materia de arqueología, antropología y etnografía, dando como resultado notables obras impresas que viajaron a España, fortaleciendo además las labores de investigación del Museo Nacional.

Un riguroso proceso de selección llevó a elegir más de 15 000 objetos. Para llevar a cabo su instalación en la Exposición Histórico-Americana, México remitió una Delegación bajo la jefatura de Vicente Riva Palacio, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en Madrid y Francisco del Paso y Troncoso, entonces director del Museo Nacional y presidente de la comisión.²

De aquella exposición que tuvo lugar en el Paseo de Recoletos, se han efectuado varios estudios tanto de la fotografía indigenista exhibida, así como de la fotografía de expedición científica, pero muy poco se ha mirado el territorio del espacio museal como discurso de nación. Es decir, no sólo a través de los catálogos de objetos, sino de su interrelación con la imagen fotográfica.³

El presente número de *Alquimia*, es propicio para mostrar un portafolio de imágenes de la llamada “Sección mexicana en la Exposición Colombina”, que permita a la par del testimonio escrito, mirar la construcción de los espacios interiores, que tuvieron la función legitimadora del glorioso pasado precolombino y colonial.

La transcripción del siguiente texto, corresponde al “Sumario del Catálogo de objetos exhibidos por la República de México en la Exposición Histórico-Americana”, cuya introducción fue firmada por Francisco del Paso y Troncoso. Es importante anotar que se citan únicamente los párrafos que refieren a los objetos que el lector podrá identificar en las imágenes.⁴

Todas las fotografías pertenecen al fondo Culhuacán de la Fototeca Nacional. Debido a la inscripción al reverso “Museo Nacional. Calle de Moneda, México D.F.”, permanecieron catalogadas, bajo el título y título de serie “Museo Nacional” volviendo confusa su identificación. Por la caligrafía se infiere que la referencia al museo debió ser anotada con poca diferencia de años que la descripción alusiva a “primer”, “segundo” o “tercer salón”. La secuencia numérica adherida en el anverso indicaría que tal vez formaron parte del catálogo de una nueva exposición.

En cuanto a la autoría de las imágenes, posiblemente se deban al químico Francisco Río de la Loza, auxiliar en la delegación de Madrid y que había hecho fotografía en la segunda expedición a Cempoala, según lo asentó Del Paso y Troncoso en la misma introducción: “reproducciones de sitios notables y de objetos arqueológicos allí encontrados; reproducciones con las cuales se ha enriquecido el material fotográfico expuesto en nuestra Sección”⁵ (Mayra Mendoza).



Sala I

Contiene catorce modelos de los principales monolitos que se conservan en el Museo Nacional de México; además dos códices pictóricos puestos en cuadros contra los muros, y diversos objetos pequeños de barro, dispuestos en treinta y dos cartones y colocados en dos aparadores de doble pupitre. Los modelos son unos de cartón y otros de yeso: fueron hechos en México por el escultor D. Epitacio Calvo, profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y algunos de ellos se han restaurado en Madrid por el escultor D. Augusto Franzi y Bottinelli, de los desperfectos sufridos durante la travesía.

420851
Segundo salón visto
desde el primero
Fondo Culhuacán
Madrid, 1892-1893
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Decorado. Está constituido el decorado de la sala, por dos estatuas que se hallan a los lados de la puerta que conduce al segundo salón; y por cuatro modelos de escudos mexicanos colgados en los muros: se completa la ornamentación con la galerías de los cortinajes de puertas y ventanas, pues tienen esas galerías detalles tomados de las pinturas antiguas de los indios.

La estatua que se ha colocado a la derecha, representa a un sacerdote azteca en actitud de incensar a sus ídolos: con la de la izquierda se ha querido figurar al emperador *Itzcoatl* vestido de caballero-tigre. El modelo para el sacerdote parece tomado de una lámina de la «Historia Antigua de México» por el P. Clavijero, en la cual está representado aquel personaje con barbas: para el emperador *Itzcoatl* ha servido de modelo el grabado que se halla en el capítulo XIV de la primer parte de la «Historia de las Indias de la Nueva España» por el P. Fr. Diego Durán.

Las estatuas han sido modeladas en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, bajo la dirección del Sr. D. Miguel Noreña, profesor de la clase de Escultura, y por sus discípulos Manuel Espejel, Agustín Ocampo y Guillermo Cárdenas: los datos históricos y etnográficos para ese trabajo, se deben al arqueólogo mexicano Dr. Antonio Peñafiel.

Los cuatro escudos de las paredes contienen, respectivamente, la serie de los cuatro símbolos cronográficos de los años: *Conejo*, *Caña*, *Pedernal* y *Casa*, un símbolo en cada uno de los escudos. Estos últimos se hallan colocados sobre el pecho de aves que vuelan hacia abajo, actitud expresada en el simbolismo mexicano materialmente, de modo que las cabezas queden en la parte inferior y los pies en la superior.

La parte decorativa de la sala y de las demás de la Sección mexicana, se hizo en Barcelona por el Sr. D. Antonio Vilanova, con los modelos y asuntos que le ha ido comunicando el que suscribe.

Objetos colocados sobre pedestales

Están ordenados bajo la serie alfabética minúscula:

(a) La Diosa Coatlicue, «la de la saya de culebras»: es colosal, está en pie, tiene su cuerpo revestido de serpientes, y en el ceñidor dos calaveras, una delante y otra detrás.

(ch) Cabeza humana colosal. Tiene los ojos cerrados: lleva orejeras y nariguera de turquesa; discos y cascabeles de oro suspensos de los carrillos o adheridos allí; su cabellera está sembrada de conchas marinas, Opina el Sr. D. Alfredo Chavero que es imagen de Totec.

(f) Piedra votiva conmemorativa del Rey Tízoc, de forma cilíndrica, con base de 2,63 metros y altura de 0,95. La base superior tiene los relieves del sol, destruidos en el centro y en la porción que ocupa una canal que del mismo centro parte hacia la periferia y baja después verticalmente sobre la superficie del cilindro.

(h) La Cruz de Palenque, así llamada por la forma de la figura del medio, que parece cruz pero es realmente árbol, y sobre la cual figura descansa un ave de vistosas plumas. Ante la cruz y a la derecha, un hombre en pie sostiene sobre sus brazos extendidos a un niño acostado en ellos.

(i) La Diosa Coatlicue, «la de la saya de culebras», diosa de los muertos y numen de los floristas, como dije ya cuando describí el ejemplar (a). Sus atributos son mucho más sencillos que los del modelo colosal antes descrito.

Sala II

En diez escaparates dobles, centrales, y en cinco aparadores con la forma de doble pupitre, queda contenida la mayor parte de la colección de objetos correspondientes a las civilizaciones maya, chontal, totonaca, otomite, pame y huasteca. Los escaparates contienen piezas aisladas, y los aparadores objetos reunidos en cartones y tableros: aquéllos van numerados del 1 al 10, y éstos llevan las letras C, D, E, F y G de la serie alfabético-mayúscula. Dispuestos los escaparates en dos series de cinco, dejan una calle central en la que hay seis modelos de monumentos, que se han colocado sobre pedestales, y un cuadro de dos vistas que descansa sobre dos columnas. Contra las paredes se han puesto dos pedestales con dos modelos y otros dos pedestales con cuatro ejemplares de piedra, que a su tiempo se describirán. En los muros

PÁGINA SIGUIENTE
420819

Primer salón
(Frente a la izquierda
y 2º. salón)
Fondo Culhuacán
Madrid, 1892-1893.
CONACULTA-INAH-SINAFI-FN

420792
Primer salón
(Lado izquierdo
de la entrada)
Fondo Culhuacán
Madrid, 1892-1893
CONACULTA-INAH-SINAFI-FN





420848
Segundo salón
(Lado izquierdo)
Fondo Culhuacán
Madrid, 1892-1893.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

están colgados veinte cuadros y mapas pictóricos; copias o reproducciones modernas de asuntos diversos, históricos y rituales, de la antigüedad mexicana. Los cuadros, tanto el central como los murales, van numerados del III al XXIII; y en los diez pedestales continúa la serie alfabético-minúscula desde la (m) hasta la (u).

Decorado

Lo constituyen dos estatuas colocadas a los dos lados de la puerta que conduce a la tercera sala, y doce modelos de escudos mexicanos colgados en los muros: las galerías de las puertas y ventanas, decoradas con cabezas de reptiles fantásticos copiadas de los códices precolombinos, completan la ornamentación. Las estatuas, como las de la primera sala, se modelaron en México por los alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes [...].

Con la estatua puesta en el lado derecho de la puerta de la tercera sala se ha querido representar al emperador mexicano Moctezuma II, cubierto con su manto y teniendo en la mano derecha un dardo: la estatua de la izquierda es imagen de una india noble mexicana, vestida de maya y camisa blanca, y que lleva en la mano un mosqueador o abanico. Moctezuma está representado con barbas, porque en realidad de verdad las tenía; dícelo así Bernal Díaz del Castillo, en el capítulo XCI de su Verdadera historia, y agrega las otras señas que se pueden reconocer en la estatua: mediana estatura, carnes enjutas, color no muy moreno, rostro largo.



Objetos colocados sobre pedestales

Además de las dos estatuas descritas ya y que forman parte del decorado, contiene la sala otros varios objetos colocados en pedestales: entre ellos hay algunos ejemplares de yeso, moldados en México por el escultor D. Epitacio Calvo, sobre los grandes monolitos del Museo Nacional; otros ejemplos son de piedra, y también hay uno de madera.

Comenzando su enumeración por la calle del centro, y desde la puerta que comunica con la primera sala, siguen este orden:

(n) Templo de Xochicalco. Modelo en relieve, restaurado en México por el arqueólogo D. Antonio Peñafiel, y tallado en madera de nogal, allí mismo, por el artesano José María Rodríguez, a la escala de 0,04 por un metro. El monumento existe muy destruido en el Estado de Morelos, no muy distante de Cuernavaca, su capital; lo han visitado muchos, y uno de los que apreció su estructura mejor ha sido el viajero Carlos Nebel, cuya obra se expone en la quinta sala.

(ñ) Xochipilli «el Señor de las flores»; modelo hecho en yeso. Dios azteca cuyo nombre viene declarado por las muchas flores en estados diversos de desarrollo que se hallen sobre su cuerpo esculpidas.

420849
 Segundo salón
 (Centro e izquierda)
 Fondo Culhuacán
 Madrid, 1892-1893
 CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



39

420850
 Segundo salón
 (Centro é izquierda)
 Fondo Culhuacán
 Madrid, 1892-1893
 CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

(o) Piedra cronológica en forma de paralelepípedo, casi cúbica (0,70 x 0,65 metros). Es modelo hecho de yeso y que tiene cubiertas con figuras de relieve cinco de sus caras. En la superior, esos relieves están destruidos en gran parte por una cavidad que debió hacer alguno de los poseedores del monolito para adaptarlo á uso diverso del que tenía en la gentilidad. En la cara del frente hay un árbol florido, encima del cual posa una ave de rica pluma; simbolismo análogo al de la Cruz de Palenque (h).

(p) Quetzalcóatl, «culebra con plumas», el dios del aire. Modelo hecho de yeso: tiene la forma de una gran serpiente de cascabel, enroscada de modo que los anillos queden superpuestos en el sentido vertical, ofreciendo el conjunto el aspecto de un cono de 1,07 metros de altura por 2,58 de circunferencia de la base.

(q) Piedra de Itzapálotl, diosa cuyo nombre significa «mariposa de las navajas». Es modelo hecho de cartón. El original, que se halla en el Museo de México, debió tener la forma paralelepípeda, pero está en la actualidad convertido en fragmento, por lo cual no aparece completa ninguna de las caras.

Cuadros

III Códice Porfirio Díaz

Cuadro central, cuyo asunto está dispuesto en larga tira de unos 5 metros de longitud por 0,16 de anchura, y con dibujos por ambos lados. Es reproducción cromolitográfica, dibujada



en México por el artista D. Jenaro López, y allí mismo impresa en la Oficina Litográfica del Timbre: hizo los calcos el profesor D. José María Velasco, y el que suscribe dirigió los trabajos de la parte arqueológica.

425044
Tercer salón (Detalles,
centro, lado izquierdo y
vista del 2º salón)
Fondo Culhuacán
Madrid, 1892-1893.
CONACULTA-INAH-SINAFI-FN

Sala III

Objetos colocados sobre pedestales

(w) Templo del Tajín en las cercanías de Papantla (Estado de Veracruz). Modelo hecho de madera, en relieve, dirigido por el teniente de ingenieros Fernando del Castillo, bajo la inspección del Director del Museo Nacional de México, D. Francisco del Paso y Troncoso, teniendo como guía las medidas tomadas por el segundo en 1891, y revisadas por el primero en 1892. Artesano constructor Manuel Medinilla. Escala en metros: 1:25.

Sala IV

Objetos colocados en pedestales

(cc) Templo Mayor de Cempoala (Estado de Veracruz), donde venció Hernán Cortés á Panfilo de Narváez durante la noche del 28 al 29 de Mayo de 1520. Modelo en relieve dirigido por el teniente de ingenieros Fernando del Castillo. Escala en metros, 1: 75.

Se ha colocado el modelo de tal disposición, que resulten los edificio de su recinto exactamente orientados, como en el plano están, para lo cual se ha prestado muy bien la disposición y orientación de la sala misma [continúa la descripción].



425033

Cuarto salón y entradas de los salones tercero y quinto
Fondo Culhuacán
Madrid, 1892-1893
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA SIGUIENTE
425034

Salón de descanso que comunica con sala V
Fondo Culhuacán
Madrid, 1892-1893
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINAS 20 y 21
Sin título, ca. 1910
Col. Felipe Nería

Cuadros

LXXI a XCV-ruinas de Yucatán

Veinticinco vistas fotográficas amplificadas que remitió el Gobierno del Estado de Yucatán á la Exposición Histórico Americana de Madrid por excitativa de la Junta Colombina de México. Quedan dispuestos en otros tantos cuadros, y éstos colocados en la sala de la siguiente manera: veinte sobre las cornisas de los diez escaparates murales, o sean dos en cada mueble, y de los cinco cuadros restantes, dos se han colgado en el lienzo de pared contiguo al escaparate 23 y los tres últimos en el otro lienzo contiguo al escaparate 24. Cada una de las ampliificaciones mide 42 milímetros de altura por 54 de latitud, siendo esta última la dimensión mayor por se apaisadas casi todas las vistas, con excepción de dos, una de Uxmal y otra de Kabah, en las cuales quedan invertidas las dimensiones. Se han reproducido en la colección los monumentos más grandiosos de la península: diez vistas son de Chichen Itzá, nueve de Uxmal, tres de Kabah; dos de Labná, y con una del edificio de Sabaché se completa el número de las veinticinco. Los asuntos que a cada una de ellas hace referencia, venían señalados desde Yucatán en la parte inferior de los cuadros, pero como se han hecho las inscripciones con mucho descuido, tendré que rectificar algunas de ellas [continúa la descripción].⁶

La última fotografía localizada corresponde al “Salón de descanso” que comunica con la sala V. Se trata del jardín interior donde fue colocado un modelo de yeso del calendario azteca, sobre el cual el autor del texto haría referencia más adelante —según anotó—, no obstante, el tomo II y último publicado, concluyó sin esta referencia.



1 *Catálogo de los objetos que presenta la República de México en la Exposición Histórico-Americana de Madrid*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneira. Impresores de la Real Casa, tomo I, 1892, p. 7 <http://archive.org/stream/catlogodelasecc04trongoog#page/n8/mode/2up> Última consulta 13 de septiembre 2012.

2 Además de ellos, Francisco Sosa, "individuo correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española" (comisionado); Manuel Payno, cónsul general en España (comisionado); Manuel Gómez Velasco, cónsul en Madrid (comisionado); Francisco Plancarte, cura de Tacubaya (auxiliar); Francisco Río de la Loza, profesor de química en el Instituto Médico Nacional de México (auxiliar); Fernando del Castillo, teniente de la Plana mayor facultativa de Ingenieros (auxiliar); Jesús Galindo y Villa, secretario de la sociedad científica Antonio Alzate de México (auxiliar) y Agapito Ortíz de Jiménez (secretario de la comisión). *Ibid.* p. 3

3 Gina Rodríguez fue pionera en abordar la fotografía indigenista a través del artículo "Recobrando la presencia. Fotografía indigenista mexicana en la Exposición Histórico-Americana de 1892", en *Cuicuilco*, México, INAH, Nueva época, volumen 5, núm. 13, mayo/agosto, 1998, pp. 123-144.

Por otra parte, Rosa Casanova ha efectuado una acusiosa investigación sobre la fotografía en el Museo Nacional, siendo el artículo más reciente, "La fotografía en el Museo Nacional y la expedición científica de Cempoala", en *Dimensión Antropológica*, México, INAH, Año 15, vol. 42, enero-abril, 2008, pp. 55-92.

Por otra parte, Deni Ramírez ha hecho énfasis en la poca importancia que se le ha concedido a la participación mexicana en materia científica en "La Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892 y la ¿Ausencia? de México", en *Revista de Indias*, 2009, vol. LXIX, núm. 246, pp. 273-306. revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/.../758 Última consulta: 3 de julio de 2012.

Luis Gerardo Morales Moreno publicó en 1994 algunas imágenes de esta exposición en su libro titulado *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio del Museo Nacional 1780- 1940*, México, UIA, 1994. pp. 135-167.

4 La transcripción se efectuó de los dos tomos que componen el *Catálogo de los objetos que presenta la República de México en la Exposición Histórico -Americana de Madrid*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneira. Impresores de la Real Casa, tomos I y II, 1892 y 1893 respectivamente. <http://archive.org/stream/catlogodelasecc04trongoog#page/n8/mode/2up> Última consulta 13 de septiembre 2012. <http://archive.org/stream/catlogodelasecc05trongoog#page/n6/mode/2up> Última consulta 13 de septiembre 2012.

5 *Ibid.* p. 22

6 Aquí es preciso comentar que tal vez hay un error en la unidad de medida empleada por el autor del catálogo. Comenta que se trata de ampliaciones de 42 x 54 milímetros, que no sería factible exhibir sobre las cornisas de las vitrinas y que además pudiesen llevar inscrita la descripción de forma legible. Más bien se trata de centímetros, que se ajusta con las imágenes que se observan en la foto, evidentemente de ruinas mayas. *Idem.* Tomo II. p. 31







Sobre el universo de la recámara

José Hernández

La recámara es el espacio más personal de todos aquellos que componen una casa diría Gaston Bachelard.¹ Es un santuario, un refugio; constituye un universo personal de acceso restringido. No es fácil para un extraño acceder al espacio de la recámara; la entrada está restringida por el habitante mismo de este espacio o bien por agentes de autoridad superior de la casa como son padres, esposos y hermanos mayores, entre otros, que funcionan como los guardianes del umbral así como los describe Joseph Campbell en su *Héroe de la mil caras*.²

Es un espacio que muestra el núcleo de quién la habita, retrato vivo del interior más profundo del su habitante. Un lugar que guarda sus anhelos, sueños y pesadillas que de alguna manera quedan registradas en el decorado como en la atmósfera que se desarrolla día con día en él.

La recámara abre su intimidad cuando se genera un fuerte lazo de confianza entre el habitante y un sujeto externo que compartirá los miedos y fantasías que ahí se han generado en mayor o menor grado. La intensidad de las fantasías que residen ahí es tal que su energía habrá impregnado los objetos que permanecen dentro aún cuando el habitante se encuentre fuera de ella. Hay veces en que la recámara puede conservar rastros de su ocupante original, incluso cuando ha quedado vacía y un nuevo inquilino reside en ella, algo así como un fantasma que observa a todo aquel que sólo va de paso o, bien, a quien la ha penetrado para permanecer en ella por un largo tiempo.

Esta habitación podría convertirse en un espacio de inmovilidad si no fuera por el ojo al mundo exterior que representa la ventana. Es a través de ella por donde se ve pasar la vida, desde una perspectiva acotada por supuesto. Quien se asoma por la ventana contempla la naturaleza del entorno, la dinámica del vecindario, la movilidad y el comunitario. La ventana establece una conexión entre el cosmos personal de la recámara con el exterior; alimenta las añoranzas al mostrar lo inalcanzable y, de alguna manera, modifica la dinámica de esa habitación y su creador al convertirse en un punto de fuga para quien sufre del encierro que el mismo puede llegar a generar.

PÁGINA ANTERIOR
361493
Sin título
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, (Breviarios núm. 183), 2003.

² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1998.



84886
Fondo Casasola
Sin título, ca. 1920
CONACULTA-IAH-SINAFO-FN

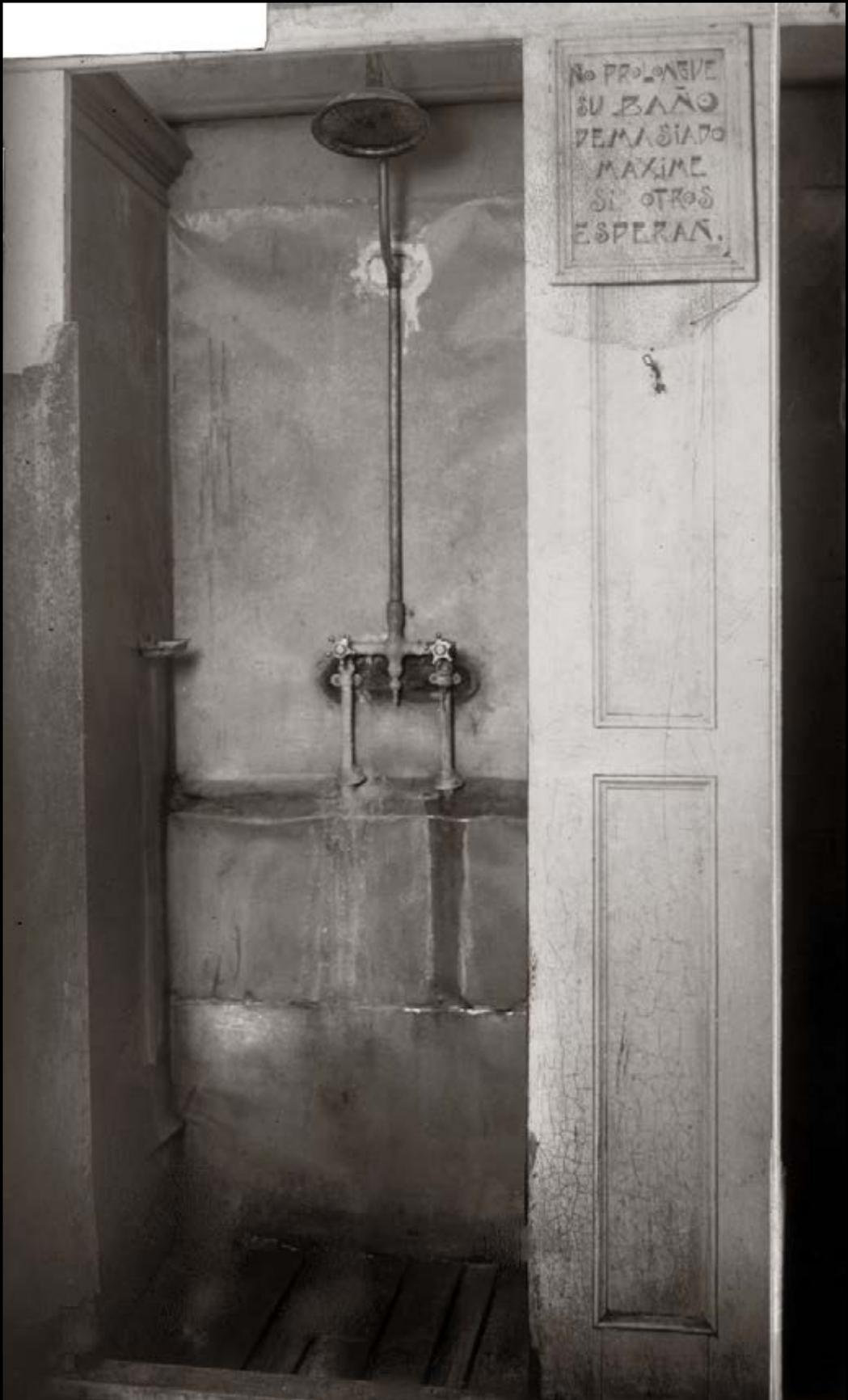
PÁGINA SIGUIENTE
427001
Palacio de Gobierno
ca. 1980
CONACULTA-IAH-SINAFO-FN

PÁGINA 26
4992
Fondo Casasola
Baño público, ca. 1928
CONACULTA-IAH-SINAFO-FN

PÁGINA 26
Fondo Casasola
Tina y Lavabo de un baño
ca. 1925
CONACULTA-IAH-SINAFO-FN









330 2162



ACADEMIA DE SAN CARLOS

MEXICO - 195



84958
Fondo Casasola
Museo de Historia Natural
ca. 1945
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA 29
122190
Compañía Industrial Fotográfica
Academia de San Carlos,
ca. 1920
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



84959
Fondo Casasola
Museo de Historia Natural
ca. 1945
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINAS 32 y 33
954
Fondo Casasola
Museo de Historia Natural
ca. 1945,
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN







Por su gran parque de varios miles de metros, arbolado con distintos grupos de altos freenos y encinos, decorado con grandes macizos de plantas florales y extensos prados ingleses; por su sobria arquitectura, sencilla y atrayente, la residencia del señor Hugo Salinas y de su

Residencias de México

esposa, la señora Nora Price de Salinas obra del arquitecto Jorge F. del Río, en San Ángel, nos recuerda las agradables casas de campo de California y de la Carolina del Sur. En dos pisos, techada con tejas de pizarra gris, simétrica en las ventanerías de sus fachadas,



La casa de la Kikis García

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

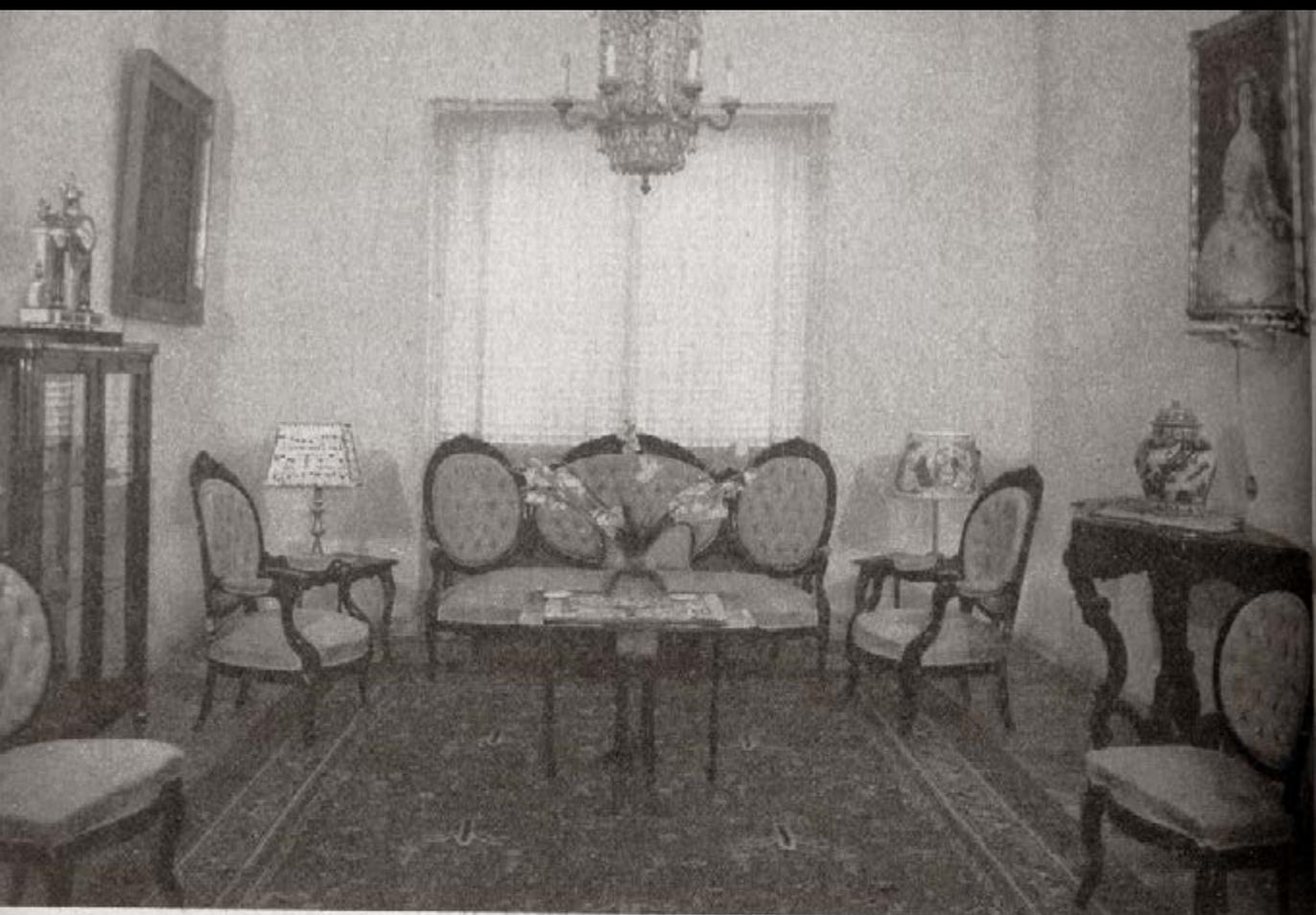
Sin duda alguna la fotografía fue desde sus orígenes un medio por el cual los que tenían el poder económico, político y social en el marco de la cultura occidental la usaron para afirmarse como individuos y clase social, así como también para proyectar sus valores, aspiraciones y anhelos con la finalidad de dar cohesión a proyectos culturales donde la diversidad era muy matizada. La cultura burguesa desde la segunda mitad del siglo XIX hizo que la fotografía, y su uso en publicaciones, expresara su abundancia, su confort, sus diversiones y un culto al estatus social, a las normas de comportamiento, el tipo de educación y aprecio por los bienes materiales. En términos generales la cultura burguesa no es original ya que desde siempre aspiró, como bien señala Norbert Elías, a volver propia la cultura cortesana.¹

En este marco es donde se puede explicar en parte que publicaciones mensuales y semanarios desde finales del siglo XIX incluyeran dentro de sus páginas secciones y reportajes sobre la forma de vida de las burguesías locales, donde no se explora lo exótico, lo curioso, lo reprobable y marginal. Estas secciones y la inclusión de grabados y fotografías son, desde la óptica editorial, una síntesis ideológica que de forma concudente manifiesta valores y conductas consideradas como buenas y ejemplares.

A México estas ideas llegan por influencia del afrancesamiento del sector social que controla la economía y la política del país y es, en el llamado Porfiriato, donde se pueden ver mejor esta visión del mundo. Los semanarios franceses que llegaron a México como *L'illustration* y *Le Monde Illustré* desde la década de los setenta del siglo XIX incorporaron secciones donde se muestra la cotidianidad burguesa exaltada por medio de sus formas de vestir, sus diversiones y deportes, así como también mostrando en donde vivían. Esto último se expresa primero, incluyendo grabados de castillos y mansiones junto con sus interiores decorados, y luego, en la última década de aquel siglo, lo mismo pero con fotografías donde queda claro que un estilo de vida se define en mucho por el tipo de vivienda en que se habita.

PÁGINA ANTERIOR
Social, núm. 62
septiembre, 1941
p. 63

PÁGINAS 36 y 37
Social, núm. 63
octubre, 1941
pp. 64-65



tables: En la misma planta recepcional, hay un saloncito romántico, primo-

roso. Muebles de medallones, con tapicería de brocado, color oro viejo.

Consola también de palo de rosa y, como en otras dependencias de la casa,

pinturas de mérito: un S. Pedro —español del XVIII y una Emperatriz Eugenia, de Girard, directa del original, en 1866, en Versalles. Un reloj de mármol y bronce —francés, 1796— y diversas piezas de marfil, abanicos, bibelots, etc., complementan el conjunto. En la otra fotografía, una bella perspectiva de salones, a cuyo fondo aparece la sala de tipo romántico que acabamos de describir. En primer término, el hall en uno de sus extremos, en el que destaca la gran chimenea y varios muebles españoles, de ricos tallados. El decorado, en toda la planta recepcional, conserva la misma elegante sobriedad que en el resto de la casa: muros con aplanchados blancos y plafonds igualmente





estucados en blanco. Pisos de encino, en su color. En la fotografía principal de esta página, ángulo de la sala y perspectiva del hall. En éste, la chimenea, cuyo moderno trazo contrasta con el mobiliario español antiguo, en el cual, las columnas de palisandro ricamente talladas son verdaderas piezas de museo, es el tema principal. A sus lados, dos sillones, con tapicería de felpilla portuguesa y galón de oro completan el set. El candil, varios espejos ducosles, un valioso reloj holandés del XVIII, dos Tolaveras españolas de 3 esmaltes y otra pintura francesa —"En el puente"—de Busigné, enriquecen esta parte de la casa. En el comedor, un hermoso juego Chipendale, inglés, en caoba de la Guayana,

con asientos de cuero rojo, numerosas piezas de plata en los plateros de

nicho, y, como detalle principal, una espléndida "Naturaleza muerta"—di-

bujo y color bellísimos—, original de Fantin—París, 1850—.



El primer número del semanario mexicano *El Mundo. Semanario Ilustrado*, denominado *Prospecto* del 14 de octubre de 1894, se inaugura como una publicación con un reportaje visual que muestra dónde y cómo vive el presidente Porfirio Díaz en su casa. Seis fotografías dan cuenta de la fachada de la residencia, la recepción, sala de armas, corredor, comedor y escaleras. Las fotos fueron tomadas por la Fotografía Americana Osbor y Compañía. El reportaje se complementa con varios retratos del presidente, esposa y familiares de distintos autores.² Esta nota es el inicio de este tipo de imágenes en México que no dejaron de aparecer en los semanarios y que, hacia la década de los años treinta ya del siglo XX, dio lugar a publicaciones ilustradas por entero dedicadas a la vida social, entendida ésta por la de los ricos y poderosos.

En septiembre de 1936 aparece en la capital del país *Social. La revista elegante de México*. Ésta fue una de las publicaciones más importante en este sentido, con una frecuencia mensual y que se continuó hasta los años cincuenta. La revista fue un escaparate de la vida social de industriales, financieros, políticos, profesionistas y demás que en su conjunto se asumían como herederos de apellidos de tradición, como si fueran nobles, y que hacia los años cincuenta uno de los principales cronistas de esta sociedad, Carlos González López Negrete, que firmaba como el Duque de Otranto, denominó como *Los treientos y algunos más...*³

La revista *Social*, que era el nombre con que se anunciaba en su portada y en su interior aparecía *La revista elegante de México*, era un respetable volumen de cien páginas en promedio.⁴ Contaba con secciones fijas pero que a lo largo de los años tuvo variaciones. Así, de entre algunas de sus apartados más consistentes están, "Sucesos sociales", "Los bailes de fin de año" y "Fiestas de caridad", pero en realidad la revista se ajustaba a un calendario festivo anual así como a los eventos específicos que a lo largo del mismo se sucedían. Aun así una de sus secciones más constantes fue la de "Residencias de México".

"Residencias de México" fue una sección que ocupó cuatro páginas, contó en promedio con once fotografías y una pequeña crónica que describe quiénes son los dueños, el estilo arquitectónico de la casa, los muebles y comentarios dirigidos a ponderar un conjunto de valoraciones subjetivas referentes al "buen gusto", "buen estilo" o la "acertada selección". Esto es una manera narrativa en el que se pondera las virtudes manifiestas en objetos materiales de familias que abren sus puertas, de forma figurada claro está, a la consideración social como una forma de cortesía, por una parte, pero también es claro que se pretende mostrar el nivel económico y el tipo de educación de cada una de las familias que exponen sus casas a la consideración no en extenso pública, en el sentido amplio de una sociedad, sino de la de sus pares.

La sección en términos editoriales es una reiteración, número tras número, que resulta esquemática y llena de clichés. Cabe destacar que se muestran mansiones de la Ciudad de México, Acapulco, Cuernavaca, Guadalajara, Puebla y Monterrey, predominando las de la capital del país. Abundan las casas estilo denominado español californiano, francés y hay muchas donde hay una clara propuesta funcionalista. Pero también hay unas casas estilo caja de zapatos verdaderamente espantosas.



valiosas piezas de marfil. Y en esta página, también desde distintos ángulos, el comedor. Abajo, perspectiva hacia el hall y, en primer término, el mobiliario inglés, estilo de la época. Candelabro de plata maciza y también de plata los candelabros y otras piezas de servicio. Arriba —izquierda— ángulo del mismo comedor y al fondo —derecha—, parte del bar-home con mobiliario tallado y barra tallada. En la otra fotografía, ventana de medio punto hacia el jardín, el platero con varias riquísimas piezas de la colección y el mobiliario ya mencionado. Finalmente, en las fotos de la última página superior, izquierda-ángulo del privado del Embajador. Destaca el



La parte más importante de la sección son los interiores y su decoración. Las fotografías, entendidas dentro de un estilo de la época, muestran interiores donde aparentemente no hay una intervención por parte de los editores, es decir, se muestran tal y como los dueños tienen montadas las distintas habitaciones. Esto hace que los interiores se muestren fríos, ya que tampoco se enseñan detalles, sino habitaciones en general, sin personas ni mascotas, aunque sí hay flores.

El hecho distintivo de cada casa lo constituye la selección particular de cada dueño en cuanto a sus muebles y decorados. Se muestran interiores muy llenos y recargados como otros casi minimalistas, que son los menos. Hay habitaciones donde los símbolos cristianos son muy dominantes, como hay casas donde no se ve ninguna cruz o imagen religiosa en alguna parte. La limpieza y pulcritud es el común denominador, como también la amplitud.

Probablemente uno de los elementos que hablan más del estatus social no es precisamente el decorado general, sino el empeño de hacer que cada rincón se vea habitado por muebles, cuadros y demás elementos decorativos, detalles que muestra un tipo de educación, el cuánto mundo tienen los dueños y el saber integrarlo a la arquitectura. La crónica que acompaña a las fotografías es la parte que pondera el origen y valor de los muebles y accesorios decorativos y, también, es lo que induce la lectura de las imágenes en el marco de una sociedad donde lo exclusivo, lo único o distintivo se constituye en un emblema y razón de ser. Esto último pese a que la sociedad burguesa suele ser de lo menos original ya que busca ser igual sin importar sean de México, Brasil, España o Inglaterra.

Una lectura más amplia, es decir, considerando el conjunto de la revista, es que sobre la abundancia, los apellidos donde se combinan los de origen español, francés e inglés, se muestra un sector social cohesionado, sin distinción en sus ropas, con sus rituales públicos y los más o menos privados, con casas grandes hechas por arquitectos, limpias, serenas y si ningún objeto fuera de lugar. Hay habitaciones para los jefes de familia y los hijos, espacios para socializar con el grupo familiar y sus amistades, áreas de trabajo como son los estudios y las bibliotecas. Todas son de dos pisos, espacios diferenciados donde en uno se hace la vida más expuesta al escrutinio y otro donde virtudes y vicios se resguardan.

Mostrar la casa, hacerla pública es por igual una forma de medir la riqueza, la educación, el roce social, el éxito burgués. Los muebles y los decorados son por igual la manifestación física de los valores que aspira un sector social que se mide por las cosas y, para ello, el exponerse es una valor moral necesario y justificado desde esa perspectiva.

Desde otro punto de vista la decoración de interiores es un arte, una forma de expresión estética que revistas como *Social*, ponderan. Es un arte donde se combina la arquitectura y la forma de vestirla por dentro y eso es, precisamente, lo que la sección de "Residencias de México" hace y busca remarcar.



los muros. El salón principal, con vista al hall—foto superior,—es de una elegancia exquisita. El mobiliario de madera de Primavera, tapizada con velour beige, los cortinajes en felpa oscura, los ricos tapetes persas Kirman, el pequeño Wurlitzer de concierto, la chimenea de mármol negro y varias pinturas europeas, entre ellas el retrato de la señora Fiebig, forman un conjunto bellissimo. El comedor—abajo,—con



1 Elías, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1982.

2 *El Mundo. Semanario Ilustrado*, núm. *Prospecto*, México, 14 de octubre de 1894, pp. 5-7. El nombre de este semanario luego cambio por el de *El Mundo Ilustrado*.

3 Con este nombre el autonombado Duque de Otranto publicaba un columna de crónica social en el periódico *Excélsior* desde 1946 y se inicio como cronista en *Social. La revista elegante de México* desde 1937.

4 La revista la fundó y dirigió Francisco Borja Bolado y la subdirección estuvo a cargo de Elena Arceo.

Teatro Salón Bombay

Entre diciembre de 1949 y noviembre de 1955, cuando menos, funcionó este salón teatral, que en su ruta urbana estuvo emplazado lo mismo en Tlalpan que en la colonia Portales, a unos cuantos pasos de donde vivió Carlos Monsiváis. Además de fijar una inundación que sufrió el vulnerable foro, en una fotografía de Nacho López se alcanza a atisbar su interior visible: escasas y humildes sillas de tijeras, una cortina como telón y una artista que parece cantarle a un solitario hombre con sombrero de palma. La penuria y mala suerte del foro popular, consagrado a presentar “variedades” de tercera o cuarta categoría, es palpable.

El 29 de diciembre de 1949 hubo una función especial (un famoso “beneficio” teatral) en honor de la “genial” rumbera Crisanta Figueroa, “la rorrita de Oro”, apoyada moral y económicamente por una veintena de padrinos y madrinas. Esa tarde-noche participarían, “según fuera llegando”, la bailarina de los pies de seda Berta Alfaro, Elvia la de los “ojos verdes”, la guapa exótica Irma, *La Negra Leonor*—“guapísima rumbera”—, el norteño trío Melódico, el efímero cómico que se escondió bajo el remoquete de *Macaco Macaquicus* y el aplaudido tanguista Rigoberto Che. Por 70 centavos los adultos y la mitad los niños podían disfrutar de las tres tandas.

La noche de ese viernes hubo también dos inquietantes presencias: María Félix y Lupe Jalisco. Desde luego que no era la renombrada y rutilante estrella del cine nacional sino un “hombre hecho mujer”. Lupe Jalisco igualmente fue anunciado como otro “hombre hecho mujer”.

En sus camerinos, aún el Teatro Salón Bombay esconde historias más íntimas (MAM).

PÁGINA SIGUIENTE

375398

Nacho López

Carpa Bombay

ca. 1952

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA 44

375432

Nacho López

Público durante una función

en la Carpa Bombay, ca. 1952

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA 45

375409

Nacho López

Cantante Carpa Bombay

ca. 1952

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN













Paisajes cerveceros

Miguel Ángel Morales

201665
Interior de una cantina
ca. 1950
CONACULTA-INAH-SINAFI-FN

PÁGINAS 46 y 47
171
Sin título
CONACULTA-INAH-SINAFI-FN

Las cervecerías de la Ciudad de México, como locales independientes de las cantinas o bares, iniciaron en la décadas de los años veinte, coincidiendo con el despegue y popularización de los cabarets y con las políticas oficiales de desprestigiar el pulque como bebida, iniciada durante el maderismo.

A mediados de los años veinte, como una estrategia de mercadotecnia, la empresa Modelo-Corona dio a conocer su marca Coronita. En marzo de 1927 rifó 20 mil pesos entre sus consumidores y en octubre apoyó la inauguración del gran Cabaret Coronita, ubicado en Arcos de Belén número 79, en un edificio hoy desaparecido, muy próximo a la estación Balderas del Metro-bus. Las cervezas de cualquier marca las vendían a 50 centavos y estaban tan desprestigiadas las meseras de las cervecerías —atendidas por prostitutas registradas ante la autoridad o clandestinas— que el cabaret “estilo Nueva York” especificaba en su anuncio: “Solicítanse meseras que sean meseras, guapas y bien presentadas.” Lamentablemente no queda registro fotográfico de su enorme interior,¹ con foro “para variedades y exhibición de películas” y capacidad para 200 meseras más sus respectivos clientes.²



Indignado porque fue premiado con una enfermedad de transmisión sexual, M. González denunció en noviembre de 1930 a una tal Isaura, quien trabajaba de las ocho de la noche a la una de la madrugada en la cervecería y cabaret La Estrella, ubicado en calzada de Guadalupe “serca [sic] de la Estación de Peralvillo”. En su denuncia manuscrita manifestaba que la “mecera” [sic] padecía enfermedades sexuales, como gonorrea y creía que hasta sífilis, por lo que solicitaba su aprehensión para que fuera internada en el Hospital Morelos, donde se atendían gratuitamente a mujeres. Miguel Pliego, agente del Departamento de Salubridad Pública, acudió al negocio localizado en el número 10 de esa calzada, propiedad de Pedro Álvarez y a cargo de Jesús López, pero no encontró a tal mesera. Como en el registro prostibulario fueron localizadas tres Isauras, quienes fueron ubicadas y remitidas para su reconocimiento al Dispensario número 8 para mujeres, emplazado en la céntrica calle de Ayuntamiento,³ y no la Isaura buscada, se dio carpetazo al caso de la fichera de la cervecería La Estrella.

163357
Fondo Casasola
Dependientes
de una pulquería
ca. 1915
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Enrique Díaz realizó dos excelentes reportajes gráfico sobre los interiores de cervecerías. El primero fue para ilustrar el reportaje “Al margen del salario”, firmado por L[uis].



Por
LUIS F.
BUSTAMANTE
FOTOS DIAZ

F. Bustamante, que el semanario *Todo* dio a conocer el 27 de noviembre de 1934. Mientras el quejumbroso articulista se lamentaba que las meseras estaban al margen de las recientes leyes del salario mínimo, que eran unas "infelices criaturas a las cuales una medida gubernativa han mandado al vicio", que acudían al establecimiento a la una de la tarde y salían a la media noche ("si no es que antes, por hallarse absolutamente ebrias"), Díaz retrató sus piernas, otra entre dos clientes y a unas alegres por posar ante su cámara.

La imagen de la extrema derecha del reportaje llama la atención. Una mesera sentada, de vestido a cuadros blanco, sostiene una cerveza y otra, quien oculta su rostro y espalda con un saco masculino, logra levantar una botella con su mano izquierda. A decir de Rebeca Monroy el fotógrafo de *Todo* las retrató "junto a un cantinero sentadas a su mesa".⁴ Ignoro las razones para esa apresurada deducción porque la fotografía publicada en realidad es un encuadre del diseñador o formador de la revista, ya que utilizó

ESTANDO con de cualquier sección política, en la sección de observación que si a veces, se observa fácilmente que el mito mínimo es un mito.

Así, por ejemplo, día con día se ven varios como éstos:

"Oficio boy con cinco pesos al mes se necesita".

"Empleadas de mostrador, quíbrase al mes para comenzar".

"Chófer habil, valote pocos menas lea."

"Tanguerafa-mecanógrafa, retate después al mes."

"Esforista para cuidar después quince pesos."

"Muestras con comisión y más o menos." (Vero ¿qué sueldo y qué?)

"Muchachas bien presentadas, íten necesitan." (¿cuántos pesos mensuales?)

"Cervecería—Se día buenas comisiones. Es muy raro discutir de empleo or para hacer efectivo al jornal ade más de peso y medio, cuenta or un día de peso y diez mil inspectores de los días económicos."

Ninguno de los elementos de trabajo a que se refiere se explica por los sus salarios salariales tratada por los sus para como las empleadas que pratu sus servicios a los dueños de los cines a inmediaciones de los mercados las obreras que laboran en las fábricas de ropa hecha y de comestibles, las empleadas de las cervecerías.

Por regla general las horas del día laborarán de diez a doce horas por día por un salario que generalmente no a 75 centavos, y las féminas no sólo perciben un solo centavo por concepto de jornal, sino que se ven obligadas a vivir por el propietario del "salón" que las obliga a que se subarrienden a los clientes, como el mejor medio que obtengan mayores entradas por concepto de comisión.

DEL

ser por los anuncios de retrato que perciben sueldos que fuerdan con veinte y treinta pesos semanales, y muy rara vez cuatravos.

Serán tan dicho y repetido los periódicos, el Departamento del Trabajo para hacer efectivo al jornal ade más de peso y medio, cuenta or un día de peso y diez mil inspectores de los días económicos.

Ninguno de los elementos de trabajo a que se refiere se explica por los sus salarios salariales tratada por los sus para como las empleadas que pratu sus servicios a los dueños de los cines a inmediaciones de los mercados las obreras que laboran en las fábricas de ropa hecha y de comestibles, las empleadas de las cervecerías.

Por regla general las horas del día laborarán de diez a doce horas por día por un salario que generalmente no a 75 centavos, y las féminas no sólo perciben un solo centavo por concepto de jornal, sino que se ven obligadas a vivir por el propietario del "salón" que las obliga a que se subarrienden a los clientes, como el mejor medio que obtengan mayores entradas por concepto de comisión.

UN POCO DE HISTORIA

Existía aún el Ayuntamiento como cuando los ediles, basados en la opinión pública, rechazada a través de la prensa, idearon fomentar el consumo de cerveza como medio práctico para desterrar el pulguete, el tico para desterrar el Distrito Federal, y con tal fin dieron toda clase de subvenciones y privilegios a los exportadores de cerveza al por mayor.

Las críticas, que jamás faltaron por esa época que era un raro que coludiera la avata a la industria de cerveza con la fundación de una gran fábrica de esta bebida que se gran se atraía, había ocurrido en todas maneras la despedición edilicia fue bien recibida.

NACEN LAS CERVEZERIAS

Así fue como, al mismo tiempo que del centro de la ciudad desaparecían las pulguetas, por todo el Distrito Federal fueron establecidas cervecerías a las que se dió el privilegio, que aún a las que se permanecieron abiertas hasta la media noche y todo el día doctores, de permanecer abiertas se la mínima, lo que está vedado a las demás. Otras muchas concentraron en las minas. Otras muchas concentraron en las minas. Otras muchas concentraron en las minas. Otras muchas concentraron en las minas.

COMO FUNGIONAN

Estos establecimientos, gozan del privilegio de no usar licencias, no pagan impuestos, no pagan impuestos, no pagan impuestos, no pagan impuestos.

El mostrador en una noche "animada", cuando corre la espuma suplenste del pulque.

Por el fango, víctimas de los días, pero muy especiales embriagués.





sólo una cuarta parte de la magnífica fotografía de Díaz y la dio a conocer invertida. En la fotografía completa —hospedada en el Archivo General de la Nación— aparecen de pie hombres de traje (que podrían ser los dueños del cabaret cervecero o los proveedores de la cerveza) y a la izquierda de ellos hay más ficheras al margen del salario mínimo.

El segundo reportaje de Enrique Díaz quizá sea de hacia fines de los años treinta o en los primeros años de la década de los cuarenta. Ahora retrata a otras meseras, de más edad y atrevidas⁵ que las publicadas en el semanario *Todo*. En una primera fotografía hay dos mujeres sentadas en un rústico gabinete de madera. La de piel más clara se levanta desafiante la blusa para que la capte Díaz. En la segunda imagen ambas mujeres ahora están desnudas y recostadas sobre una barra y abrazándose. Atrás de ellas se alcanza a ver la contrabarra, donde hay una colección ordenada de cervezas y un espejo, que rebota el flashazo. Me pregunto si estas fotografías obedecen a algún encargo periodístico, de una persona, del fotógrafo o de las mismas meseras. En todo caso Díaz aprovechó la situación para captar un encuentro lésbico en un desolado paisaje interno de una cervecería.

Por lo que se desprende del trabajo fotográfico de Adrián Devars Jr., quien ya había abandonado su etapa como editor, aún a mediados de la década de los cuarenta existían cervecerías-cabarets. En 1945 era colaborador tanto de *Magazine de Policía* como de su hermano menor *Suplemento de Policía*. En *Magazine de Policía* no sólo era puntual en la entrega de materiales de nota roja sino que publicaba en la contraportada una foto-historieta con doce fotografías con sus respectivas apoyaturas, con textos de R. Lara o del reportero que se firmaba como *K. Mara* o *K-Mara* (quizá el mismo Devars). Coincidió que en marzo de ese año publicara fotos de un cabaret de utilería y cubriera la redada a una auténtica cervecería.

POLICIA

COMPLETAMENTE AJENO A LOS CUERPOS DE SEGURIDAD PUBLICA
SEÑALAR LAS LACRAS DE LA SOCIEDAD ES SERVIRLA

RECIBIO Mercedido castigo

TEXTO: K. MARA

FOTOS: DEVAR



Guadalupe Moreno es una mujer a quien le gusta pasar y divertirse con sus amigos; pero tiene la costumbre de coquetear en todas partes. Manuel Hernández fue a visitarla a su casa, y después de coquetear un rato, cuando ya se despedía, la invitó a beber cerveza.

1) Ella aceptó con gusto y fueron a una de tantas ca-
2) baretos que se encuentran en La Lagunilla. Les
sirvieron dos cervezas bien frías y continuaron la char-
la. Después bailaron un rato al son de una orquesta
sinfónica y regresaron a sus asientos a terminar el con-
tenido de las botellas.

3) Después de haber penetrado en el lugar un rancionero
4) provisto de su guitarra, se colocó a cierta distancia
de la pareja y empezó a tocar una melodía. Lupa vió
que se trataba de un hombre bien presentado, y sin tar-
darse en correr a su compañero empezó a mirarlo del
lado oculto.



El lunes 12 de marzo publicó una fotografía sepia involuntariamente incluida en una semblanza de *K-Mara* sobre "El poder de Lola *La Chata*" (y entre las fotos de un vicioso a punto de inhalar cocaína y de una indígena que supuestamente se la frota en sus encías, todas de Devars), imagen medio censurada (visible por los rostros recortados de "las incautas muchachas", pero generosa al captar las etiquetas de la cerveza Don Quijote). En la contraportada de ese número de *Magazine de Policía* apareció la foto-historia titulada "Recibió mercedido castigo", escrita por *K. Mara*, donde la enamoradiza y delgada Guadalupe Moreno asiste con su amigo Manuel [¿F? ¿H?]*ernández* a un cabaret de La Lagunilla donde les sirven "cervezas bien frías". En los primeros 6 cuadros vuelve a aparecer el mismo foro esquinado y mobiliario (contrabarra, mesas y adornos) ya utilizado en números anteriores, como por ejemplo en la entrega del 13 de noviembre de 1944 en "Cantinero explotador". La sesión fotográfica procede desde luego de su estudio fotográfico, instalado en un edificio de la calle de Mesones casi esquina con Bolívar, muy próximo a las célebres y sobrevivientes cantinas La Mascota y La Vaquita.

Mucho mejor que esta fotonovela es su reportaje gráfico de la cervecería *Mi Primera Lucha*, que estuvo en una esquina de la calle Lucas Alamán, en la populosa colonia Obrera. Este negocio cervecero fue lugar de reunión de homosexuales masculinos. En marzo de 1945 robustos, altos y trajeados elementos de la policía judicial y policías hicieron una razzia. Iban acompañados por representantes de las secciones rojas de



Cuadro típico en un vulgar cabaret, donde los viciosos se reúnen con incautas muchachas, y después de embriagarlas les enseñan el camino del vicio y la perdición.

algunos periódicos, entre ellos el reportero Renato Alanís y Adrián Devars Jr., de *Magazine de Policía* y *Suplemento de Policía*. Precisamente en *Magazine de Policía* apareció esa incursión nocturna el lunes 26 de marzo de 1945 bajo el moralista título “Castigo de la naturaleza.” A Devars le publicaron los momentos en que los policías judiciales pasan frente a la fachada de la cervecería y cuando algunos detenidos permanecen de pie en las oficinas de la Mesa 12 del Sector de Investigaciones de la Procuraduría del Distrito Federal.

Renato Alanís ofrece los nombres de los cuarenta detenidos e informa que los meseros cobraban a sus clientes 20 centavos por cada cerveza que consumían (el mismo precio de *Magazine de Policía*) y diez (el costo del *Suplemento de Policía*) por bailar “cada lúbrica pieza de música que vomitaba la sinfonola”. Llama la atención del arrobo con que el reportero describe una enmarcada fotografía colocada arriba del mostrador. El de “una mujer vestida como artista”, sentada y con elegante sombrero. Luce su portabusto de lentejuela y sus finos muslos gracias a una falda abierta. Tardó en reconocer que esa atrayente mujer es Carlos González Báez, uno de los encargados de Mi Primera Lucha. La cámara de Devars Jr. no captó la “humorada” de González Báez. O tal vez sí la registró pero lamentablemente no se la publicaron como tampoco un paisaje íntimo de esa cervecería.

1. En la exposición “Del rancho a la capital: el cine mexicano de Carlos Monsiváis”, en el Museo de El Estanquillo, se exhibió una fotografía de su exterior.

2. Miguel Ángel Morales, “Cabaret estilo Nueva York/ I”, suplemento *Sábado*, periódico *unomásuno*, México, sábado 5 de febrero de 1994.

3. Archivo Histórico de la Secretaría de Salud. Fondo Salubridad Pública, sección Inspección Antivenérea, caja 3, expediente 25.

4. Véase su análisis en el núm. 19 de *Cuartoscuro*, México, julio-agosto de 1996.

5. Ambas insólitas imágenes, en el AGN, aparecieron en *Epitafios: otra historia*, núm. 7, México, noviembre-diciembre de 1993.



Sombrío drama en el interior de la carpa Alfonso

Ante la proliferación de los salones teatrales en la Ciudad de México y sus municipios aledaños (un reportero en 1925 calculó exageradamente cincuenta), los periodistas de los años veinte comenzaron a denominarlas “carpas”, mala costumbre que sobrevive hasta la fecha, a pesar de que en todas las fotografías de esos años, como ésta, puede leerse que es un salón.

El Alfonso, emplazado en las calles de Guerrero y Camelia, en la popular colonia Guerrero, no fue la excepción cuando en 1927 alcanzó notoriedad negativa, cuando los periódicos *El Universal* y *Excélsior* refirieron un crimen ocurrido en su interior. Mientras *El Universal* hablaba del “Sombrío drama en el interior de la carpa Alfonso”, *Excélsior* refería la “Horrible tragedia en una carpa de barrio.” En una nota del día siguiente, *Excélsior* dio a conocer la fotografía en vida de José Noriega y su cuerpo ensangrentado entre la humilde sillería, una fotografía exterior del salón —con dos hombres recargándose en la entrada—, y los cinco funcionarios que realizaron la inspección ocular en el pequeño y estrecho foro, donde el ebrio Juan Garduño atacó con un cuchillo al hermano de la empresaria (MAM).

96406
Salón Alfonso,
colonia Guerrero, ca. 1935
CONACULTA-INAH-SINAFI-FN





Acto y retrato en los estudios fotográficos del siglo XIX

Gustavo Amézaga Heiras

Si Manuel Payno definía a la vida como un vasto teatro, el escenario donde todos nos apresuramos a tomar un lugar para desempeñar nuestro papel,¹ el salón fotográfico sería el almacén de accesorios que guarda, preparadas para todo el repertorio social, las máscaras de sus personajes.²

El retrato fotográfico como manifestación artística y tecnológica tiene su desarrollo dentro del estudio, entendido éste en su doble acepción, como el espacio donde se realizaba la toma, y el lugar en que efectuaban los procesos para revelar y obtener la imagen.

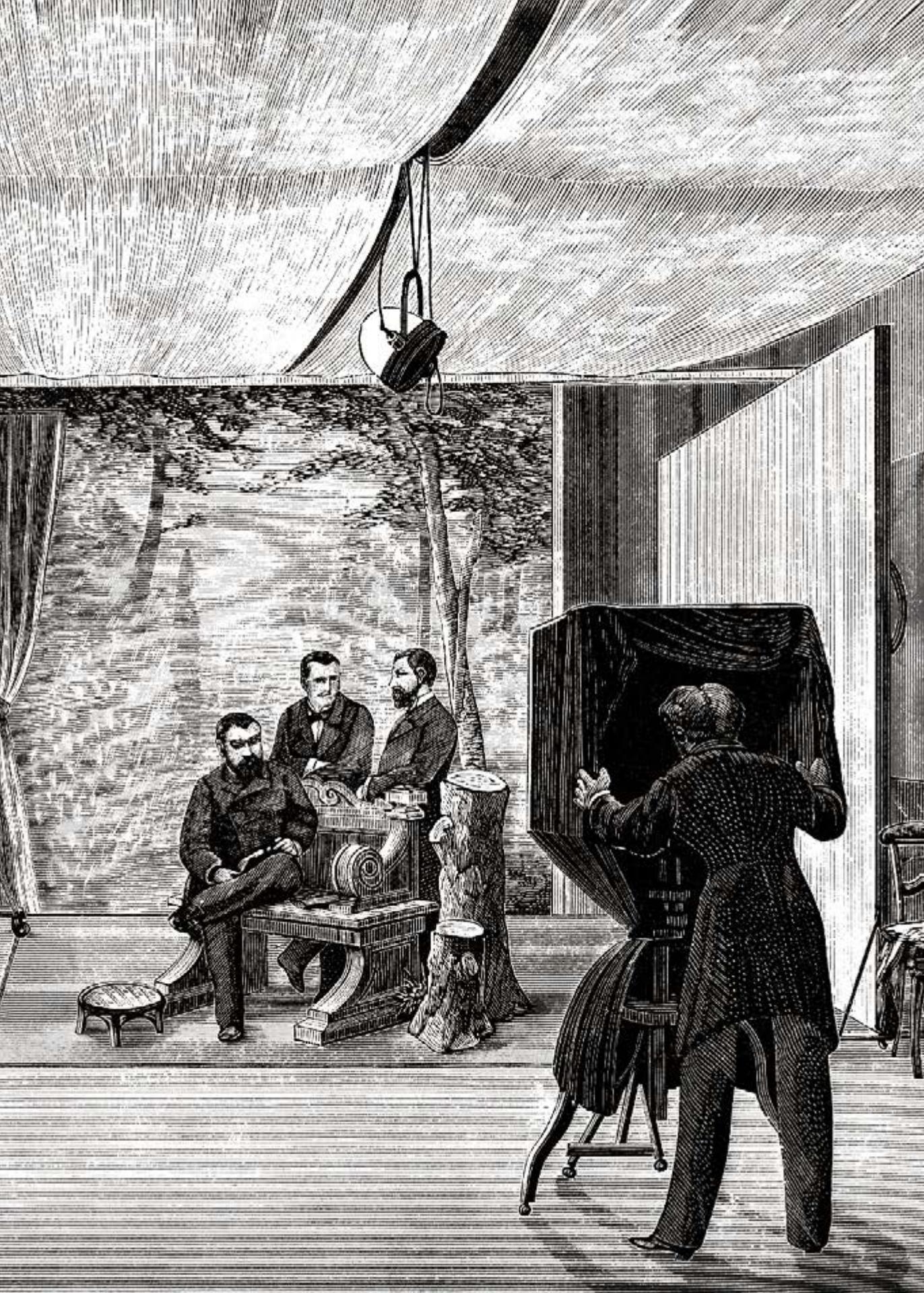
Las primeras fotografías en daguerrotipo se realizaron a plena luz solar de ahí que, para trabajar en un lugar cerrado, los fotógrafos tuvieran que recurrir a algún taller de un pintor con techo de cristal o bien a invernaderos.³ Los primeros estudios fotográficos se establecieron en las principales urbes cosmopolitas: en marzo de 1840 abrió en Broadway el que tal vez fuera el primer estudio comercial de retrato fotográfico del mundo, el de Alexander S. Wolcott y John Johnson;⁴ ese mismo año Phillipe Fortuné Durand, reclama en Lyon tener el título de poseer la *maison photographique* más antigua de Francia.⁵ En 1841, Antoine Claudet funda su taller en Londres, Inglaterra,⁶ mientras que en París se abren al público varios estudios, en torno al Palais Royal, gestionados al principio por los fabricantes ópticos para la daguerrotipia.⁷

PÁGINAS 58-59

Pedro Guerra Jordán
*Estudio de la fotografía
artística Guerra*
ca. 1900
Col. Fototeca Pedro Guerra
FCA-UADY

PÁGINA SIGUIENTE

*Interior de estudio, recorte
periodístico francés, s/n*
Col. Gustavo Amézaga Heiras





IZQUIERDA
F. Cervantes
Sin título, ca. 1865
Col. Gustavo Amézaga Heiras



DERECHA
Cruces y Campa
Sin título, ca. 1868
Col. Gustavo Amézaga Heiras

En México fue hasta finales de la década de 1840 que se empiezan a montar estudios completos,⁸ inclusive algunas personas rentaban las piezas principales de sus casas para ser adaptadas como talleres de trabajo.⁹ En la capital fue a partir de la proliferación de la tarjeta de visita, a principios de la década de 1860, que los estudios fotográficos se multiplican, ubicándose alrededor del circuito comercial más importante de la Ciudad de México, en las calles de Plateros y San Francisco y otras aledañas a éstas.

Pero, ¿cómo eran los estudios fotográficos y cómo era una sesión fotográfica en el siglo XIX? Existen algunas imágenes de los interiores, entre ellas la de los estudios de los hermanos Torres, Celestino Álvarez, Valletto y Cía., Ignacio Gómez Gallardo, Emilio Lange, Pedro Guerra Jordán y Jesús R. Sandoval.¹⁰ También podemos conocer su funcionamiento a través de las crónicas publicadas en la prensa mexicana; los manuales de fotografía de la época son una extraordinaria manera de apreciar su desempeño y, en la extensa producción fotográfica decimonónica, se pueden ver detalles reveladores.

Los estudios se ubicaron en lo alto de los inmuebles, para evitar que las sombras de edificios aledaños interfirieran sobre los locales que pudieron ser adaptados para producir las tomas fotográficas; posteriormente, se construyeron nuevos espacios con base en sus necesidades y en los adecuados requerimientos lumínicos que, por sus características, eran estudios cotizados y que se traspasaban entre los mismos fotógrafos.¹¹ El costo de adaptación de un local con un vitral, debía ser bastante alto, tal como lo confiesa el fotógrafo A. J. Halsey, en el periódico *El Monitor*:

Mr. Halsey tiene el honor de participar a sus numerosos amigos y al público en general que ha mudado su muy conocida galería [...] donde como siempre se ofrece a la disposición del público, y cree conveniente observar, que a gastos considerables ha hecho un tragaluz que da precisamente a la sala, y modificada de una manera que produce un efecto sorprendente, siendo de notar que la fisonomía sale de una hermosura y suavidad extraordinarias y con suma prontitud...¹²

Por los anuncios de prensa de la época, se sabe que los estudios fotográficos abrían sus puertas a la clientela entre las nueve y diez de la mañana. Solían cerrar alrededor de las tres o cinco de la tarde. Es decir, mantenían un horario determinado por la luz del sol.

La aventura de la sesión iniciaba cuando se accedía por una larga escalera. Juan A. Mateos relata con humor en su crónica “Los fotógrafos” la subida a un estudio fotográfico:

Es de ley subir cuarenta escaleras, y plantarse a veinte mil pies sobre el nivel de la ciudad. En esta ascensión trabajosa como la del Vesubio o la del Popocatépetl, el sudor acude a la frente y al cuello, la camisa se estruja, el rostro se pone colorado y con todos los síntomas del cansancio, el individuo pierde algo de su soltura porque cae rendido como un viagero [sic].¹³

El carácter mágico de la experiencia en el estudio continuaba con el olfato, el aroma acre de los químicos y las sustancias del laboratorio permeaban todo el espacio con olor a colodión.¹⁴ “Al entrar se experimenta una repugnancia análoga a la que causa la consulta de un dentista”, escriben en un periódico de la época.¹⁵

El recepcionista o el propietario del estudio recibía a la clientela en un vestíbulo, a manera de sala de espera, donde se podían ver enmarcadas las fotografías-muestra del *atelier*, de entre éstas se elegían el formato, la temática y la pose con que deseaba retratarse. El estudio debía de contar con un espacio para que las personas se acicalaran, se cambiaran de ropa y pudieran peinarse frente al espejo.

Después se pasaba al “salón de exposición”, en el que se realizaba la toma. El área contaba con una pared y un techo de cristal inclinado y, generalmente, estaba orientado hacia el norte, lo que permitía la iluminación en las tomas fotográficas. La luz que entraba por la cristallera, se regulaba por medio de cortinas de muselina blanca que, divididas en secciones, suavizaban y ajustaban la iluminación del modelo a fin de obtener armoniosos contrastes de claros y oscuros. El taller debía de contar además con espejos que pudiesen reflejar la luz natural, a manera de luces complementarias e incidir de la mejor manera en el modelo. El manual *El fotógrafo retratista* recomendaba: “Las luces deben de dirigirse y combinarse de tal suerte que todas se ayuden mutuamente [...] si se armonizan las partes relativas de manera de dar sombra a la luz, y luz a la sombra, se producirá un conjunto juicioso y se obtendrá un efecto poderoso”.¹⁶

El proporcionado manejo de luces y sombras deberían de dar la adecuada redondez y relieve al rostro del fotografiado.¹⁷

Una crónica de José Jacinto Jáuregui Jardón, publicada en el periódico *La Revista Universal*, relata una situación seguramente muy frecuente en los estudios del siglo XIX: la falta de luz solar, en este caso, en una sesión fotográfica de un retrato de bodas.



*Estudio de la Fotografía
Española de Celestino Álvarez
En Guía General Descriptiva
de la República Mexicana, 1899
Col. Gustavo Amézaga Heiras*

La comitiva invade el lugar del taller [...] la madre con voz llorosa discute la postura más poética que se debe escoger —¿Habrá o no habrá columna? ¿Es preferible la balaustrada? —Silencio, que interrumpe Vallete declarando que no se puede retratar porque no hay luz [...] Un tío hacendado con inmensa prosopopeya opina que la dificultad quedará vencida con dos reales de velas de l'Etoile. La novia se resiste porque teme salir fea.¹⁸

La posibilidad de iluminar el estudio con velas para la toma fotográfica se antoja improbable, pero no imposible en una situación extrema.

Finalmente, dentro del estudio, el cliente se enfrentaría ante la cámara, el extraño aparato que es el eje del espacio y ante quien deberá de “posar” ya sea parado o sentado, pero en ambos casos, la cabeza deberá estar apoyada sobre un “sujetacabezas” que permitirá que el modelo no se mueva cuando se realice la exposición. En la época, se le compara con un instrumento de tortura, de ahí que muchos fotografiados se sintieran incómodos y rígidos frente a la cámara.

Los manuales de fotografía de la época recomendaban cuidar la pose, idealizar la apariencia, crear una composición armoniosa de acuerdo al modelo y dirigir la toma hasta lograr una correcta representación ante la cámara: “Colóquese el modelo en una postura natural y elegante, ya de pié ó sentado, descansando en una baranda, una columna, ú otro objeto conveniente, pero de manera que entren por igual en el foco todas las partes, particularmente las manos, el rostro y los pies, si estos últimos han de ser visibles en el retrato.”¹⁹



José María Rivera formula una serie de recomendaciones para el cuerpo en el manual *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos*:

Estudio de Emilio Lange
En *El Mundo Ilustrado*, México,
12 de febrero de 1905
Col. Gustavo Amézaga Heiras

Si es muy gorda la persona, désele al cuerpo una ligera inclinación hacia delante, si la cara es muy larga, colóquese, si no se presta para el perfil completamente, que casi lo sea. Si la nariz es muy larga, inclínese hacia atrás la cabeza ligeramente, y en caso de una longitud excepcional, disimúlese de alguna manera según las circunstancias, como por ejemplo con una rosa que le cubra algo, como si estuviera oliéndola; si es chata, un poco inclinada la cara hacia abajo y si es aguiluña, que quede bien de frente para que no se marque tanto la parte prominente. Si los ojos son hundidos, que les dé la luz de lleno y viceversa; si son chicos, la mirada un poco arriba, y si muy grandes, al contrario para abajo. La posición debe guardar armonía con el rumbo a donde se dirija la mirada.²⁰

Es evidente que el cuerpo humano es considerado un elemento de la composición que debe dirigirse y “corregirse” por el fotógrafo. La colocación del sujeto en el espacio de representación atiende a cuestiones de orden compositivo, formal y también simbólico, así como al tipo de puesta en escena de que se tratara.²¹

Los estudios debían de poseer un despliegue de recursos materiales para realizar la toma: una variedad de fondos²² que “ambientaran” la fotografía y una apropiada utilería que enfatizara la intención del retrato, cada uno de ellos requería de una solución particular. Una buena fotografía era la suma de los elementos seleccionados: el fondo, los objetos y composición adecuada, además de dirigir una correcta iluminación y la pose en el acto representado. En el estudio, el fotógrafo le construía a cada cliente un mundo de fantasía o el status que éste deseaba o precisaba para su afirmación.²³



Cruces y Campa
Sin título, ca. 1872
Col. Ramón López Quiroga

PÁGINAS SIGUIENTES
Valleto y Cía.
Ernestina, 1880
Col. Carlos Monsiváis

Valleto y Cía.
Ernestina, 1880
Col. Gustavo Amézaga Heiras

Los fondos pintados al óleo se empezaron a utilizar en la fotografía a partir de 1843 en Londres.²⁴ Primero predominaron los de tipo bastidor; es decir, un lienzo pintado y montado sobre un marco de madera rígida cuadrado o rectangular. Al paso de los años, predominaron los fondos decorados sobre tela estirada a manera de telón que se integraba de forma más suave y armoniosa con el suelo o la alfombra. Estos telones requerían de una estructura o andamiaje para poderlos desplegar, pero tenían la ventaja de poderlos almacenar enrollados en el estudio, ocupando menos espacio en el taller, ya que algunos de estos fondos llegaron a medir 3 por 4.5 metros.²⁵

José María Rivera en *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos* aconsejaba respecto a los fondos:

Tocante a los fondos fotográficos para representar diferentes asuntos, cuantos más tengáis será mejor; pues así tendréis más medios para divertirlos, pudiendo a la vez ejercitar más vuestro gusto artístico; pero en caso de que no podáis comprar más de un fondo, elegidlo sin dibujos, es decir, de color parejo, o si acaso, que no presente más que nubes, pues esos son los que más fácilmente pueden aprovecharse en cualquier estilo de modelos.²⁶

En México los fondos empiezan a aparecer con mayor frecuencia hacia 1855 en los ambrotipos, pero su gran auge fue a partir de la tarjeta de visita, a principios de la década de 1860. La mayoría de los telones se importaban de Europa,²⁷ o se vendían en establecimientos comerciales,²⁸ aunque algunos también se pintaron en el país. El fotógrafo Luis Veraza declara en un anuncio comercial en *El Pájaro Verde*, que artistas de “conocido mérito” realizaron los veinte fondos de su estudio.²⁹

La importancia de estos telones, realizados en nuestro país, es que algunos de ellos constituyen un testimonio visual de los espacios públicos de la Ciudad de México del siglo XIX. Se pueden mencionar entre otros, el fondo del estudio de Vallete y Cía. que reproduce la escalinata de una casona de Tacubaya con vista hacia el oriente de la ciudad, en él se observa, en un último plano, el Castillo de Chapultepec.³⁰ Los fotógrafos Cruces y Campa, poseían varios telones con paisajes de la capital, uno de ellos representa el gabinete de los mismos fotógrafos, ubicado en la calle de Empedradillo,³¹ arriba de los Portales, donde se puede ver detrás del ventanal las torres de la Catedral Metropolitana y en su serie sobre tipos populares se reproducen escenarios como la fachada de “La Diputación”, el Portal de las Flores o La Alameda.³²

Los fondos básicamente representaban dos tipos de ambientes: los espacios interiores y los exteriores. Los primeros, reconstruían lugares intimistas, como habitaciones de un hogar, salones, pasillos, gabinetes, comedores o una biblioteca, pero también los recintos de una capilla, iglesia, edificios públicos e inclusive comerciales. Los “exteriores”, reproducían espacios abiertos como atrios, patios, terrazas, jardines, alquerías, campiñas, bosques, castillos e inclusive escenas marinas. El cliente decidía qué tipo de retrato deseaba. El fotógrafo disponía de los elementos a utilizar en la composición. Lo primero era decidir el fondo, ya que utilería y pose estaban supeditadas a éste.

El gran reto de un fotógrafo era imaginar y conceptualizar el retrato mismo. El manual *El fotógrafo retratista* distinguía dos acciones: “Para hacer un retrato hay que observar dos cosas principales, la concepción y la ejecución: la segunda es menos difícil para el fotógrafo [...] gracias a los medios que el fotógrafo emplea, se le obtiene con más seguridad en unos cuantos segundos [...] la concepción que en sí misma es una operación mental, habrá tomado forma visible y se habrá fijado definitivamente sobre la placa sensible por medio de la luz.”³³

Un ejemplo de dos retratos creados de manera diferente, con una misma persona, son las fotografías de Ernestina³⁴ realizadas por Vallete y Cía. Ambas resultan creaciones formal y conceptualmente opuestas. En el primer ejemplo, vemos a la dama dentro de una estancia burguesa donde el telón reproduce una pared con elegantes decoraciones







en relieve, predominantemente de líneas verticales, y el piso de la escena está alfombrado. Entre el fondo y la modelo vemos una mesa de madera, ricamente tallada, en la que se halla un abanico, una maceta, un reloj y sobre éste, una escultura. Su cuerpo, en postura de tres cuartos, se resguarda tras una silla sobre la que descansan sus brazos que, junto con su rostro, son el punto más destacado de la iluminación.³⁵ Tanto la pesada vestimenta como el mobiliario, ambos oscuros, sugieren un espacio íntimo y cerrado: el hogar como microuniverso personal.

En el segundo retrato, Ernestina posa frente a un telón de frondosas colinas, un paisaje de terreno irregular que va marcando una profundidad a través de la perspectiva cromática. En el centro luminoso de este paisaje irrumpe la figura humana. La imagen teatral refleja la paz, la serenidad de la caminata como una recreación burguesa, en donde el paseo se convierte en una moda para mostrarse y ser vistos. La mano derecha descansa sobre una cerca o valla que sugiere la entrada al campo frondoso. El suelo aparenta ser de tierra, los troncos de la valla son de madera y, a diferencia del retrato anterior, se encuentra en su estado natural que armoniza con la figura del árbol pintado en el telón. En el espacio abierto, representación del macrouniverso social, Ernestina posa más libre, más fresca, con un vestido blanco propio para el verano. Su mano izquierda sostiene un parasol adecuado para un lugar soleado: la fotografía adopta y copia los códigos de la naturaleza.

En ambas imágenes se puede confirmar cómo la modelo desea ser vista y percibida en sus dos esferas sociales, en el ámbito público y privado. La fotografía de estudio simula dos espacios diferentes y, a la vez, crea una ficción que “borra” la frontera entre lo artificial y lo real.

Cuando la composición lo requería, si la toma era muy abierta o se retrataba a un grupo muy numeroso de personas, el fotógrafo debía de juntar varios fondos en el estudio para dar mayor amplitud al espacio fotografiado, debiendo disponer de la mejor manera posible los elementos del *atrezzo* y las posturas de los modelos. Muchas veces el resultado de la sobreposición de telones resultaba una extraña combinación en la que las perspectivas entre ellos no coincidían armoniosamente.

Los fondos daban a la fotografía un carácter teatral, acentuado por los accesorios elegidos que envolvían al modelo que posaba. El éxito de un retrato decimonónico también dependía de la utilería o *atrezzo*, que era el conjunto de mobiliario y objetos que se utilizaban para retratar a las personas y constituían el “puente” entre el modelo y el telón. Por ejemplo, una pequeña barcaza, realizada con madera y papel maché y unos remos integraban a unos niños con un decorado marino; una balastrada “real” daba continuidad a un fondo que representaba una escalinata pintada, mientras que el caballero camina con su bastón. La utilería dimensiona al sujeto que posa frente a la cámara, le otorga una escala frente el fondo y refuerza la temática conceptual del retrato, por ello, los accesorios debían ser congruentes con la edad e identidad del modelo, procurando una composición armoniosa con el fondo y el retratado.

Una gacetilla del periódico *El Correo del Comercio* elogia las últimas adquisiciones del estudio de los hermanos Sciandra: “Últimamente han recibido de Europa muebles de un gusto exquisito para accesorios de retratos y varios telones de fondo para el mismo

objeto. Uno de ellos representa la fachada de una preciosa quinta de recreo con un balcón practicable. La alfombra que esta decoración exige imita a las mil maravillas un prado cubierto de menuda yerba y flores imitadas al natural. Aun a la simple vista es de un grande efecto.”³⁶

El fotógrafo es el creador de lo creíble, con artificios tiene que hacer de su estudio el espacio de la representación. La utilería realizada con materiales como el cartón, papel maché, tela y madera, deben que ser verosímiles en la toma fotográfica, los objetos tendrán que *parecer* verdaderos: el piano, las rocas, el espejo, la chimenea, los ventanales, las macetas; todo sirviendo a la ficción representada. Una de las grandes trampas de la fotografía fue que se asumió como una reproductora fiel, exacta de toda escena y, por tanto, portadora innegable de una objetividad y/o verdad consustancial.³⁷ No en balde fotógrafos como el tapatío Octaviano de la Mora ofrecía a sus clientes “verdad y belleza”.

Desde los primeros retratos, los elementos que solían acompañar a los modelos eran una columna y un cortinaje, sobrios herederos de los antiguas pinturas de la realeza y la aristocracia. A partir de 1870 varios fabricantes europeos se especializaban en producir una gama de elementos decorativos para los estudios fotográficos³⁸ y realizaban la gestión del pedido y el envío del mobiliario, utilería y fondos necesarios a otras partes del mundo. En un anuncio, de 1878, un empresario de accesorios para estudios fotográficos alardeaba los méritos de su última creación: “un mueble de roble esculpido que se transforma a voluntad en aparador, chimenea, en piano, en escritorio, en reclinatorio”.³⁹ Este tipo de muebles desempeñaban varias funciones en la composición fotográfica: por un lado decoraban el espacio del retrato, ayudaban a ambientar la escena en el estudio (como biblioteca, sala, capilla religiosa, etcétera), dando con su tridimensionalidad verosimilitud a la ficción, pero también eran útiles al ser un apoyo físico para el modelo durante el tiempo de pose. Se recomendaba a los fotógrafos utilizar muebles genuinos de la mejor clase, de buen diseño y con carácter.

En algunas ocasiones los clientes llevaban sus propios objetos de valor sentimental, con el propósito de dejar el recuerdo plasmado en una fotografía, como un testimonio visual de algún evento o fecha importante. Algunos retratos infantiles son el registro de los regalos de cumpleaños que habían recibido los niños de sus padres o familiares: la niña se fotografiaba con su muñeca de porcelana, el varón con su barco de juguete, la imagen era única e irrepetible.

Todos los momentos de una vida podían quedar inmortalizados en el estudio: el acto fotográfico conmemora por generaciones el nacimiento, el aniversario, la primera comunión, la boda, la fiesta y el duelo. Todo en un ciclo infinito, marcado por las modas y delimitado por la vida y la muerte.







1. Manuel Payno, *El hombre de la situación*, México, Editorial Porrúa, 2004, (Colección "Sepan Cuantos...", núm. 605), p. 1.
2. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 62.
3. Ellen Maas, *Foto-álbum, sus años dorados, 1858-1920*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 86.
4. François Brunet, "El daguerrotipo en Estados Unidos: un arte social", en *El arte de la fotografía, de los orígenes a la actualidad*, Barcelona, Lunweg Editores, 2009, p. 48.
5. Sylvain Morand, "Le daguerréotype en province, une histoire sans fin", en *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 109.
6. Quentin Bajac, *et al.*, "Cronologie, 1839-1855", en *Le daguerréotype français, op. cit.*, p. 399.
7. Paul-Louis Roubert, "La generación del daguerrotipo", en *El arte de la fotografía, op. cit.*, p. 32.
8. Rosa Casanova y Oliver Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, FCE (Rio de Luz), 1989, p. 40.
9. "Para daguerrotipos u hombres solos", en *El Universal*, México, 5 de diciembre de 1850.
10. Existen registros de los interiores de los estudios de los hermanos Torres en *El Mundo*, México, 2 de julio de 1899; el de la Fotografía Española de Celestino Álvarez en la *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*, 1899; de Valletto y Cía. en *El fotógrafo mexicano*, julio de 1899 y en *El Mundo Ilustrado*, 12 de febrero de 1905; el salón de recepción de Ignacio Gómez Gallardo en Guadalajara en *El fotógrafo mexicano*, mayo de 1901; el estudio de Emilio Lange en *El Mundo Ilustrado*, 12 de febrero de 1905. La Universidad de Autónoma de Yucatán resguarda la imagen del Estudio de la Fotografía Artística Guerra, de Pedro Guerra Jordán, ca. 1900 y el Tecnológico de Monterrey tiene en sus archivos el Estudio fotográfico de Jesús R. Sandoval, ca. 1900.
11. Con base en los directorios comerciales y por los sellos de los soportes de las fotografías se pueden registrar los fotógrafos que estuvieron en una misma dirección, por ejemplo, el local ubicado en la 2a. de San Francisco núm. 4, albergó entre otros, los estudios de Cruces y Campa, Luis P. Sciandra, Calderón y Cía., Campos y Torres, Cordero y Osio, M. Nieto, José María de la Torre y Octaviano de la Mora.
12. "Galería de retratos al daguerrotipo" en *El Monitor*, México, 25 de julio de 1856.
13. Juan A. Mateos, "Los fotógrafos", en *México y sus costumbres*, México, 24 de octubre de 1872.
14. El colodión es un procedimiento fotográfico que utiliza una solución de nitrocelulosa en una mezcla de éter y alcohol.
15. Quentin Bajac, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Barcelona, Editorial Blume, 2011, p. 35.
16. C. Clary, *El fotógrafo retratista*, León, Guanajuato, Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1892, p. 26.
17. John Towler, *El rayo solar, tratado teórico práctico de fotografía*, Nueva York, D. Appleton y Compañía, 1890, p. 24.
18. José Jacinto Jáuregui Jardón, "¡¡¡Himeneo!!! ¡¡¡Himeneo!!!", *La Revista Universal*, México, 25 de enero de 1874.
19. John Towler, *El rayo solar, op. cit.*, p. 26.
20. José María Rivera, *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos*, Santa Cruz, Imprenta Guadalupana, 1902, p. 21.
21. Claudia Negrete Álvarez "Fotografía y teatro. Una aproximación al retrato fotográfico del siglo XIX", en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, 2003, Núm. 620, p. 92.
22. En el siglo XIX a los fondos se les conocían popularmente como "transparente" o "fondos de calicót" por el tejido de algodón normalmente estampado originario de la India.
23. Ellen Maas, *Foto-álbum, op. cit.*, p. 89.
24. *Ibidem*.
25. Un comerciante de fondos para estudios fotográficos anunciaba en *El fotógrafo mexicano*, México, enero de 1909, telones de hasta de 10 x 15 pies, equivalentes a 3 x 4.50 metros aproximadamente.
26. José María Rivera, *El consultor, op. cit.*, pp. 2-3.
27. El periódico *El Siglo XIX* en su sección "Aduana de México", registra el 29 de noviembre de 1878, dentro de los arribos de mercancías al puerto de Veracruz, la entrega de "Esteva a G. Valletto, 8 bultos papel Bristol, vidrios planos y fondos de calicót pintados".



28. El Almacén de drogas de Julio Labadie ofrecía un surtido de aparatos, útiles y productos especiales para fotografía, entre ellos, fondos de paño liso y de paisaje, en *El Monitor*, México, 20 de junio de 1868. De igual forma, el establecimiento Ciudad de México anunciaba para los señores fotógrafos el arribo de fondos de paño, papel y tela, lisos y de paisajes en *El Monitor Republicano*, México, 12 de marzo de 1869.

29. Aviso de Luis Veraza, "¡¡¡Atención!!! Salones de fotografía", en *El Pájaro Verde*, México, 15 de noviembre de 1864.

30. Claudia Negrete Álvarez, *Valleto hermanos, fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, p. 100.

31. Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografía de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, p. 96.

32. *Ibidem*, p. 116.

33. C. Clary, *El fotógrafo*, *op. cit.*, p. 4.

34. Se desconocen los apellidos de Ernestina, ambas fotografías fueron realizadas en agosto de 1880 y se localizaron en dos colecciones diferentes.

35. La composición piramidal de la modelo con la silla, así como la cenefa horizontal que aparece en el fondo en el fotografía de Valleto, posee similitudes con la pintura *Madame de Broglie*, de Ingres (1853), en ambos casos, destacan los brazos y la cara como puntos más destacados de la iluminación, en contraste con el resto del retrato.

36. Anuncio "Los señores Sciandra hermanos", en *El Correo del Comercio*, México, 28 de enero de 1873.

37. José Antonio Rodríguez, "Un acto de ficción (fidedigna)", en *Nuevo León, imágenes de nuestra memoria*, vol. II, México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey, 2004, p. 107.

38. Ellen Maas, *Foto-álbum*, *op. cit.*, p. 89.

39. Quentin Bajac, *La invención de la fotografía*, *op. cit.*, p.61.

Lorenzo Becerril

Hermanos

ca. 1880

Col. Gustavo Amézaga Heiras

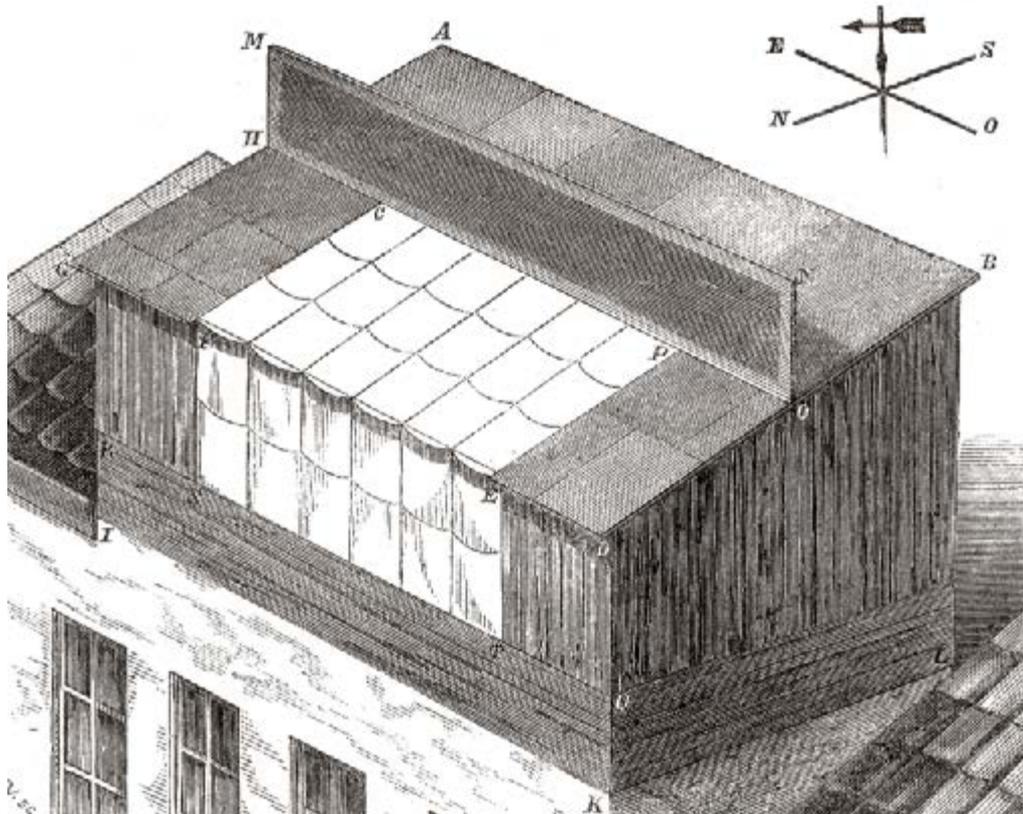
PÁGINAS 72 y 73

Aguilar

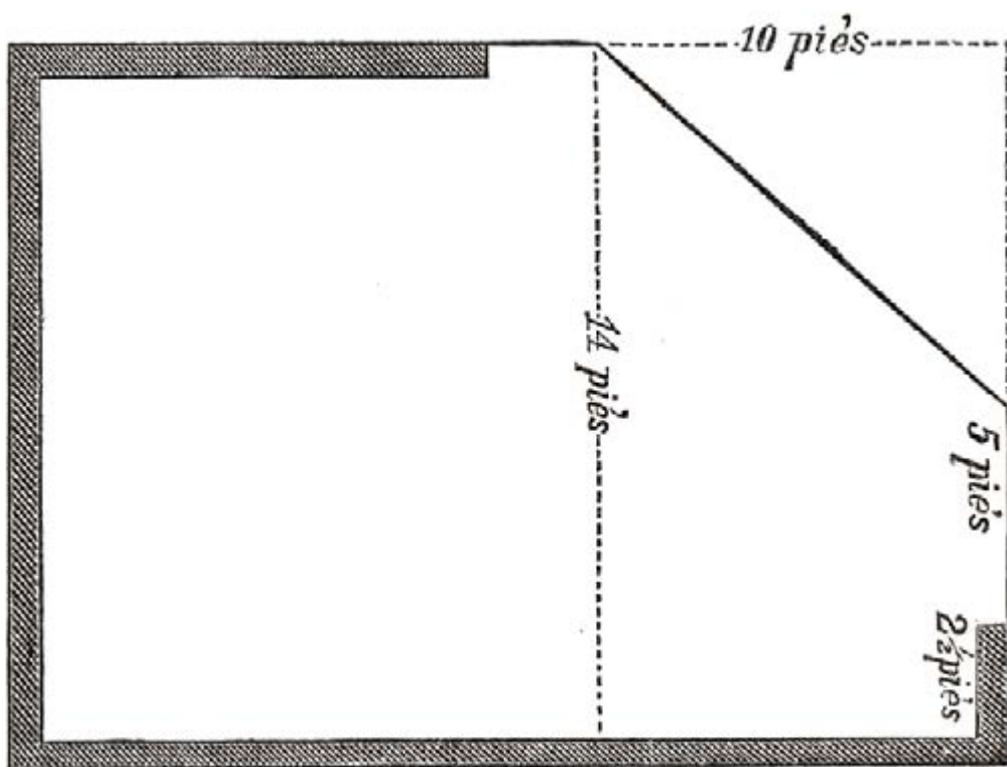
Familia Muñoz

Zacatecas, 1877

Col. Gustavo Amézaga Heiras



D. v. Monckhoven. *Traité Général de Photographie*, Georges Masson, Libraire-Éditeur, Paris, 1873.



TECHO DE VIDRIO.

John Towler. *El Rayo Solar. Tratado teórico y práctico de fotografía*, Nueva York, D. Appleton y Compañía, 1890.

Del taller y del cuarto oscuro

La adquisición de cuartos a propósito para el establecimiento de su galería es el primer asunto en que debe ocuparse el fotógrafo. Y como sucede con frecuencia que tiene él mismo que fabricar el taller con su techo de vidrio, no está demás el indicarle, para su gobierno, los requisitos y la disposición mas conveniente para dicha construcción. Han contribuido al buen o mal resultado de más de un artista las ventajas fortuitas de su taller, pero tales ventajas dependen de leyes y principios fijos que el fotógrafo, si los ignora, debe estudiar. Los contrastes de claro y oscuro agradan a la vista, esté o no acostumbrada a ellos, pero le es sobremanera desagradable la uniformidad de luz o de sombra. La razón de esto no se sabe, como tampoco se sabe porqué combinaciones armoniosas de notas deleitan el oído, al paso que vibraciones no coincidentes le son molestas. Por medio de un contraste feliz de luz y de sombra, se logra comunicar a los cuadros una redondez estereográfica, pero si dicho contraste no es perfecto, o si falta del todo, la imagen carece de vida y armonía. Por otra parte, si exagerado el contraste; o si aparecen los claros muy brillantes, las sombras muy oscuras, y repentina la transición de unos a otros, siendo al mismo tiempo casi visible la línea divisoria, queda convertida la redondez en masa informe. Es a veces tan grande esta deformidad, y desapare-

ce tan de completo la semejanza, que el modelo no se conoce en su retrato.

Si se coloca un objeto de modo que la luz, viva o débil, caiga perpendicularmente sobre su superficie, saldrá la imagen insulsa y desagradable, porque no hay contraste; si la luz cae oblicuamente, el contraste será más o menos desagradable, según la intensidad; porque las sombras aparecerán estiradas, y distintamente separadas de los claros. De donde se deduce, pues, que con una sola luz difícilmente se obtienen imágenes bellas bajo el punto de vista artístico.

Dos luces igualmente vivas en direcciones opuestas, o más bien que se cortan en ángulo recto, son también de reprobarse; porque producen en los ojos un círculo brillante, lo cual desagrade a todo artista, pues el retrato, por falta de contraste, queda sin redondez ni relieve.

Si las luces vienen de dos direcciones y se cortan en ángulo recto, o poco menos, y es una de aquellas mas brillantes que la otra, entonces puede sin dificultad colocarse el modelo de tal modo que se obtenga un buen retrato con todos los requisitos para satisfacer al artista.

Cuanto es más brillante la luz, más es difícil aprovecharla para lograr aquella suave degradación

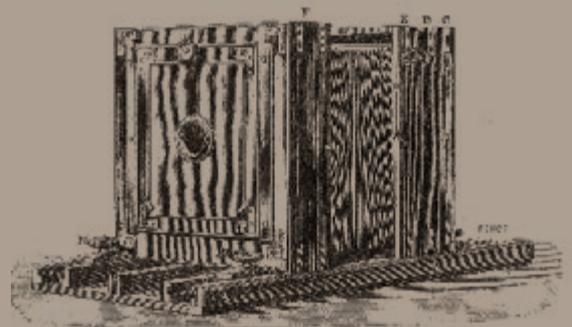
todos son agrupados de la misma manera, en las mismas posturas y con las mismas disposiciones.

El artista debe sobre todo poner el mayor cuidado en colocar los respectivos miembros de una misma familia, procurando haya la debida variedad de posturas y adornos; de otro modo saldrán sus fotografías semejantes al cuadro de la familia del Doctor Primrose en el *Vicario de Wakefield*, en que cada figura aparece con una naranja en la mano. Colocada la figura o grupo en una postura natural y artística, se procede a la importante cuanto difícil operación de iluminar dicha figura de modo que la imagen se dibuje clara y distintamente en el vidrio raspado, o despulido, de la cámara. Si la luz es demasiado clara sobre la cabeza, puede modificarse corriendo la cortina del techo del vidrio; y si las sombras son demasiado fuertes, y aparecen muy marcadas debajo de las cejas, la nariz y la barba, corrígese dicho defecto por medio de la cortina lateral o el biombo giratorio, teniéndose presente la primera ley de la reflexión de la luz, esto es: que el ángulo de incidencia es igual al de reflexión; de donde se desprende que, si al biombo se le da una inclinación de 45° , los rayos que reciba del techo serán reflejados en una línea paralela con el horizonte, y propios para destruir aquellas horribles manchas negras que se presentan donde sea posible; usar luz de sólo dos direcciones, si cabe; y sólo aquella que posea la mayor influencia actínica sobre la placa sensibilizada. Sucede a menudo, con la más brillante iluminación, no poderse obtener más que una imagen borrosa del modelo sobre el vidrio raspado, o despulido, de la cámara; en cuyo caso es imposible obtener mejor resultado sobre la película de colodión. Proviene dicho efecto borroso de dos causas, siendo la primera la múltiple reflexión de la luz, la cual da lugar a la interferencia de los rayos, cruzándose éstos y confundiéndose unos con otros de una manera muy irregular y heterogénea; y la segunda, la presencia en el cuarto de capas de aire y de vapor impuras y de desigual densidad, que, puestas en movimiento, forman al rededor del modelo una atmósfera semejante a las columnas ondulosas de aire que se ven en torno y encima de las estufas.

Las cortinas que más comunmente se emplean en la actualidad son de muselina blanca; y, divididas en secciones, cubren todas las vidrieras, tanto del techo como laterales. Con sólo levantar o bajar dichas secciones se modifica la iluminación del modelo; y en el caso de ser demasiado brillante la luz en algún punto, sin que convenga oscurecer el cuarto, un biombo de muselina o papel blanco, convenientemente colocado, sirve para interceptarla, sin disminuir en lo más mínimo la claridad de la galería. Muchos son los sistemas perfeccionados que, de algún tiempo a esta parte, se han introducido para la iluminación del modelo; pero en vano se intentaría describirlos aquí de un modo inteligible, porque es preciso verlos para poderlos comprender. Uno de los más populares es el llamado de "Rembrandt," con cuyo sistema se sacan por lo regular los retratos en que aparece sombreada la parte del rostro vuelta hacia la cámara, y en que suelen ser bastante marcadas todas las sombras en general.

John Towler

El rayo solar. Tratado teórico y práctico de fotografía, Nueva York, D. Appleton y Compañía, 1980. Capítulo II.







SINAFO

Sandra Piñón Guía

Fototeca del CREFAL

La Fototeca del Centro de Cooperación Regional de la Educación de Adultos (CREFAL), a través de su historia ha ido acumulando un considerable acervo fotográfico. Cuenta con alrededor de 22000 imágenes, conformadas en diferentes tipos de material: 15 500 en blanco y negro, con medidas de 6 x 6.5 cm, (con sus negativos) y 4500 a color, medidas de 15 x 10 cm. (con sus negativos), 40 fotografías en blanco y negro, con medidas de 40 x 35 cm, 40 rollos de películas de 16 mm y 2500 fotografías en blanco y negro de diferentes tamaños en promedio 22 x 27 cm y alrededor de 1000 diapositivas y filminas. Todas relacionadas con su quehacer educativo: la educación de adultos, alfabetización, desarrollo en la comunidad y desarrollo rural entre otros temas que datan desde 1950 hasta la fecha. El CREFAL fue popular como un centro de entrenamiento para maestros de América Latina y el Caribe, auspiciado por la UNESCO, OEA y Gobierno de México. Contó con personal experto proveniente de diversos países. Entre los fotógrafos profesionales que formaron parte del CREFAL figuran personajes de talla internacional: el periodista y publicista canadiense Lucien Parizeau, autor del libro *La palabra y la imagen* (1958); el cineasta inglés Paul Rotha, productor de películas y fotografías educativas; de Dinamarca Hagen Hasselbach fundador de la sección audiovisual del centro, dirigió películas educativas en movimiento y cine. De Checoslovaquia Antonín Brejník, experto de la UNESCO, coordinó producciones audiovisuales en cintas, diavistas, impresos, revistas, carteles y cartillas. De Estados Unidos son varios: Herman Trubov, Richard Kent Jones, Simón Harold Singer y Jerome Oberwager, todos expertos en medios audiovisuales y designados de la UNESCO, los dos últimos verdaderos genios de la imagen, sus fotografías, utilizadas en las “diavistas educativas” fueron consideradas de primer nivel y fueron utilizadas en el Seminario Internacional de Sicilia, Italia, en 1953. Por último dos especialistas de Francia expertos de la UNESCO en medios audiovisuales, fueron coordinadores de programas de “diavistas didácticas”, Roger Bordage y Christian Baugey, este último formó parte del grupo surrealista de París, montó innumerables exposiciones de su obra fotográfica en Francia y México.

Familia de la comunidad de Tócuaro, Michoacán, 1959.



Autor no identificado. Pierre Lisse, con un estudiante caribeño trabajando con una familia de la comunidad purépecha, 1960.

Entre sus autores, destaca su fotógrafo institucional por varias décadas el mexicano Lucas López Ávalos, quien dejó un legado amplísimo que da cuenta de la intervención del CREFAL en México principalmente y otros países latinoamericanos. En el año 2006 se inició un proyecto de rescate del acervo, del cual se desprendió una curaduría de alrededor de 60 fotografías del mencionado autor, realizada por el reconocido Carlos Blanco y hoy son parte de una colección única de la fototeca. El resultado aterrizó en primer lugar, en una exposición en el marco del LV aniversario del CREFAL y en segundo, la publicación de un primer volumen titulado: *CREFAL, instantes de su historia. Memoria gráfica 1951-2008*.

El acervo fotográfico cuenta con un ordenamiento por “series”, algunas ordenadas de manera cronológica y otras sin temporalidad; destacan los títulos de: alfabetización, artesanías, aniversarios, campañas y carteles, campesinos y mujeres, campesino y hombres, comunidades ribereñas, desarrollo rural, desarrollo de la comunidad, estudiantes, personalidades, pescadores, pueblos del lago de Pátzcuaro, los cuales a su vez tienen subseries. Además de muchas fotografías que no están bajo ninguna serie o título y otras que no corresponden a la designación temática donde se ubican.

A pesar de contar con un ordenamiento básico, no están clasificadas de acuerdo a estándares nacionales o internacionales. Actualmente el CREFAL está en proceso de poner en marcha un proyecto aprobado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) para desarrollarse en 2012. El cual contempla la catalogación total de la fototeca así como la creación de una bóveda de conservación que albergará no sólo las fotografías sino las películas producidas por el centro.

La Fototeca del CREFAL cuenta con imágenes, que por su importancia y trascendencia constituyen testimonios de la historia y vida del CREFAL. Como instantes de su quehacer educativo capturado en diversos momentos, mismos que constituyen documentos históricos, que poseen elementos indispensables para el análisis, la reconstrucción y visualización sobre la historia de la educación de adultos; desde la llamada educación fundamental de los años cincuenta, no sólo en México sino en América Latina y el Caribe. Hasta la denominada Educación de Jóvenes y Adultos (EDJA), temática adoptada por el centro y que le da su razón de ser.



SOPORTES E IMÁGENES

Ma. Violeta García Prado

Interiores: Fondo Casasola. Registro virtual de lugares y no lugares.

Ayuntamiento de México, asociaciones, casinos y clubes, almacenes de ropa, arenas de box, bares, bodegas... correo de México, carnicerías y lecherías... edificios públicos, escuelas de gobierno, escuelas particulares... imprentas, hospitales, y así hasta agotar el alfabeto. ¿De qué hablamos? Del repertorio de imágenes de espacios interiores que contiene el Fondo Casasola en su apartado Interiores. Si bien es conocido el fondo por sus imágenes sobre la Revolución mexicana, su contenido es más amplio por albergar también imágenes sobre vida cotidiana paralela a los conflictos y momentos histórico sociales de nuestro país.

85127
Fondo Casasola
Habitación vacía
ca. 1920
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Se trata de una introspección al contexto material cotidiano en las categorías de vivienda, trabajo, diversión y circulación del México de principios de siglo XX y más allá de los años cincuenta. No sólo exploraremos el interior de los inmuebles públicos, de servicios o institucionales, también en espacios particulares, cuya intimidad da muestra de diseños, gustos, tendencias, necesidades y cuestiones utilitarias.

Dicho material documental, como todo el fondo Casasola, llegó a la Fototeca Nacional-SINAFO, en cajas de cartón de papel fotográfico. Clasificadas temáticamente de origen, y numeradas por la misma Agencia Casasola, requerían más de una caja de acuerdo al número de piezas que tuviese cada serie; así existían cajas con numeración consecutiva y su adicional a, b, c, según



84901
Fondo Casasola
Biblioteca, ca. 1910
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

el caso. Esta agrupación de proveniencia se respetó por norma para su resguardo y posterior catalogación, así que se tiene un índice de fácil acceso a las imágenes. De hecho, el apartado venía acompañado de un listado elaborado a máquina, en ocasiones con inclusiones en letra manuscrita, lo que significa una conciente labor de organización para no perder elementos y evitar su dispersión.

Las imágenes de Interiores, son una muestra extraordinaria de diseños arquitectónicos, de decoración, simbolismo e incluso, arte religioso; disposiciones industriales, de talleres, bodegas, y de oficina que son manifestaciones a través del espacio, de los volúmenes y de las formas predominantes de la cultura de época. Como el salón de actos del Club Francés, con fecha de toma cercana a 1909, donde la sillería junto a los estantes, y al fondo el foro, conforman un ambiente aún decimonónico.

Es evidente la intuición del fotógrafo de hacer la toma precisa en el interior de una tienda de abarrotes, de esas que abundaban y eran proveedoras de víveres e insumos diarios. O la toma del intercambio mercancía-dinero entre el cliente y la mujer detrás del mostrador dentro de una tienda de regalos en los albores de los años cincuenta, que muestra el poder adquisitivo de cierta clase social y se da un encuentro interpersonal efímero. Existen también, imágenes que tienen representado sólo el espacio sin personajes, sin más que el mobiliario, la maquinaria, la mercancía, las butacas, siendo escenarios conformadores del volumen de espacios restringidos a una utilidad específica. Curiosa es esta condición ya que en el listado de más de 100 temas existe uno llamado "Aparatos eléctricos" que refiere a equipo presente en oficinas, cantinas, neverías, talleres, peluquerías, exposiciones y otros lugares. Lo que nos da a entender que se tuvo la intención de registrar no sólo el espacio por sí mismo, sino por su contenido, lo que le da utilidad específica al sitio. También están presentes imágenes de amplios lugares vacíos en espacios residenciales cerrados, esperando a ser ocupados, como si se tratase de un catálogo inmobiliario mostrando los acabados arquitectónicos con arcadas, cielo y paredes decorados al estilo *art déco*.



INTERIOR DE LA CASA DE MARTÍNEZ DEL RÍO

Negativos en placa seca de gelatina y película flexible, en diversos formatos, componen el apartado Interiores. Poco más de un millar de fotografías que registran elementos culturales, idiosincrasias, modos de trabajo, diversidad de diseños de interiores, decoraciones y materiales para dar confort a un hábitat. Sin dejar de lado que es un selectivo material documental de la evolución del manejo del espacio interior, de acuerdo a las tendencias a través del tiempo. Están desde los espacios físicos encerrados en cuatro paredes con pesados cortinajes de terciopelo, atiborrados con fino mobiliario y elementos decorativos entre cerámica, esculturas, candiles; hasta los lugares como salas de espera pasillos con grandes ventanales de cristal que dan la percepción de ser espacios con gran volumen.

84909
Fondo Casasola
Casa de Martínez del Río
ca. 1910
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Las composiciones son sencillas, sin mayor pretensión que registrar el espacio y los elementos que lo forman, pero no por ello son simples. La mirada del fotógrafo capta, por ejemplo, en los interiores de casas habitación, todos los elementos que dan un asomo a la habitación permitiendo la descripción de la misma. Entre cortinajes, espejos, distribución de objetos decorativos, candiles, se deja ver un estilo de vida, como la casa de la prominente y rancia familia Martínez del Río, tomada en la primera década del siglo XX.

Las fotografías de bibliotecas, muestran sobrios recintos culturales, algunas con visitantes, invariablemente en toma abierta, exponen estantes llenos de libros. De igual manera, se pueden observar imágenes de una fábrica de papel con tomas en picada para ver en todo su esplendor la tecnología industrial en la tercera década del siglo XX.

La presencia del apartado Interiores, delimita una temática específica, y debió tener un significado para la Agencia Casasola al documentar estos aspectos de la vida cultural, social y económica del país. Actualmente, las imágenes están disponibles en el Catálogo de la Fototeca Nacional-SINAFO, para que el interesado en esta temática de registro fotográfico, cual avezado *voyeur*, penetre en la intimidad de espacios públicos y privados generados en el incipiente siglo XX.

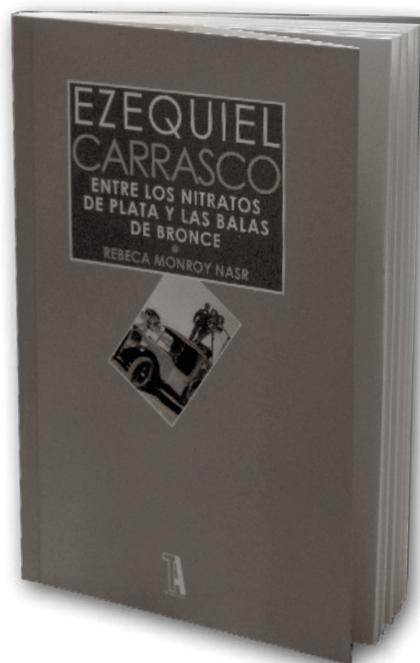
RESERVIAS

Daniel Escorza

Rebeca Monroy Nasr

Ezequiel Carrasco. Entre los nitratos de plata y las balas de bronce

México, INAH, 2011



Desde hace algunos años la historiadora Rebeca Monroy Nasr ha estado renovando con más intensidad, en cada nuevo libro que nos entrega, los problemas asociados a la fohistoria. Después de transitar por caminos poco explorados y por recovecos ignotos, hurgando aquí y allá bajo el signo de la pesquisa permanente, nos entrega esta original investigación acerca de uno de los fotoperiodistas más jóvenes de su generación. Es decir, de la progenie de aquellos fotógrafos de la prensa nacidos entre 1874 y 1891. Una generación que incluyó a eximios fotógrafos como Agustín Casasola, Gerónimo Hernández, Abraham Lupercio, Heliodoro J. Gutiérrez, Antonio Garduño y Manuel Ramos, entre otros.

El libro se refiere a la labor del fotógrafo Ezequiel Carrasco, (Morelia, Mich., 1891-México D.F. 1978) especialmente — aunque no exclusivamente— como fotógrafo de *Revista de Revistas*. En esta publicación semanal iniciada en 1910 se reveló —de acuerdo a la autora— el “ojo historicista” de la cámara de Carrasco en razón de la crónica visual que construyó durante los aciagos días de febrero de 1913, (la Decena Trágica) en diálogo con la crónica escrita por José Juan Tablada. Además de las fotografías de diversas publicaciones, el libro también incluye las 30 imágenes que en su momento *Revista de Revistas* publicó, entre ellas las más conocidas de este cruento episodio de febrero de 1913, como la de Madero llegando al zócalo, o la del mismo presidente en el balcón de la fotografía Daguerre. Por lo demás, nos hubiera gustado ver en el libro el rostro del

joven Carrasco; una fotografía más personal y de mayores dimensiones que las que aparecen en las páginas 26 y en la 29, en donde el joven fotorreportero de 20 años posa junto a los fotoperiodistas de la época con el presidente interino Francisco León de la Barra.

Una de las premisas de mayor fortaleza que plantea la autora es la transformación que realizó Ezequiel Carrasco, en términos de la visualidad y que “significó una metamorfosis en todo el sentido de la palabra: en lo formal, lo temático y lo ideológico”. Así, la doctora Rebeca Monroy plantea la idea de que México comenzó a tener un desarrollo propio de la fotografía, aún antes de los grandes conflictos europeos, a partir de 1914. Como ella afirma, entre otras premisas, Carrasco es “sólo una muestra de los botones que fulguraron en este momento de tránsitos, continuidades y rupturas”. Es decir, la investigación nos muestra la forma de trabajo de un solo fotorreportero, pero a través de esa singularidad podemos acercarnos a algo más general; es como observar a través de un microscopio, una célula para darnos cuenta del todo.

El libro (por cierto editado en un formato accesible en tamaño y en precio) ofrece nuevas claves hermenéuticas de la fotografía de prensa y es ampliamente recomendable para todos aquellos que quieran adentrarse en los orígenes del fotoperiodismo en México a través de la labor de un fotorreportero de la época revolucionaria.

Brenda Ledesma

Fotografía en las aceras de Guadalajara

Guadalajara, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, (Colección becarios), 2010.



Toda investigación que tienda a descubrir las prácticas olvidadas de las diversas culturas fotográficas es loable por sí misma. Porque mirar hacia los registros relegados es descubrir la función que la fotografía adquirió en la cotidianidad de cualquier sector social. Es dejar de lado la mirada opulenta, aquella que sólo atiende a los grandes nombres de la historia fotográfica, para redescubrir lo mínimo o lo fugaz de una acción que no por ello deja de convertirse en un documento cultural. Imágenes de memoria social. Eso sucede con el libro de Brenda Ledesma *Fotografía en las aceras de Guadalajara* que incide en aquella práctica hoy olvidada del registro de las instantáneas fotográficas que se le hacía a cualquier peatón en su deambular por la urbe.

Ahora bien, por momentos, toda la inicial y extensa parte teórica del libro de Ledesma (su capítulo 1) pareciera que complejiza lo sencillo. Su aparato crítico se vuelve errático y, hasta el capítulo 2, pareciera que estamos ante una tesis universitaria que no tuvo una revisión cuidadosa. Mientras, el contexto social es obligado aquí para comprender el entorno social fotografiado, pero se pierde en información innecesaria (lo estadístico o el trazado de la ciudad). La cotidianidad citadina de Guadalajara podía haberse reflejado desde otros ámbitos, digamos, más plenamente urbanos. En otras partes de la investigación se va dema-

siado lejos en los tiempos históricos de la propia fotografía para explicar una particular práctica del presente. Por eso hasta el capítulo 3, el sustancial junto con el 4, es que Ledesma se adentra a su objeto de estudio. Y es cuando la fotografía realizada en las aceras y sus personajes registrados comienzan a adquirir otra dimensión. La autora regresa a los espacios cotidianos de las familias (“Kodak y la cámara en los espacios domésticos”), a sus álbumes de recuerdos; localiza colecciones de personas, que por momentos fueron anónimas, para recobrar sus imágenes para una historia de la ciudad. Y analiza las circunstancias: “Pensando en la fotografía de acera, su aparición puede asociarse con este cambio de la cámara de tripié a la portátil, y del abandono de la placa por la película flexible. Así también podemos considerar la nueva valoración de lo espontáneo y natural, en detrimento de los retratos émulos del estilo romántico, como un factor que pudo facilitar la popularidad y aceptación de las fotografías de acera: sin una película lo suficientemente sensible como para congelar el paso de un transeúnte, estas imágenes hubieran sido imposibles. El sigilo y discreción con que los fotógrafos acechaban a los paseantes tampoco se habría logrado si aquellos hubieran tenido por equipo un aparato de treinta kilos.” Desde ahí la microhistoria de una urbe es que adquiere otra dimensión.

El Sistema Nacional de Fototecas - Fototeca Nacional
lamenta el fallecimiento del maestro

HÉCTOR GARCÍA

1923-2012

CATÁ
LOGO
.....
FOTO
TECA
NACIONAL
EN LÍNEA

www.fototeca.inah.gov.mx



Nuestro acervo histórico ahora en internet.
Más de 450,000 imágenes disponibles de
personajes, lugares y sucesos de México
sólo con un click.

Los Módulos de Consulta en Pachuca y
Ciudad de México continuarán en servicio.

I N S T I T U T O N A C I O N A L D E A N T R O P O L O G Í A E H I S T O R I A

Fomentando la cultura sembramos la semilla de un México próspero



Vivir Mejor

SINAFO



www.inah.gov.mx

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político.
Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

GOBIERNO
FEDERAL

SAONACULTA

