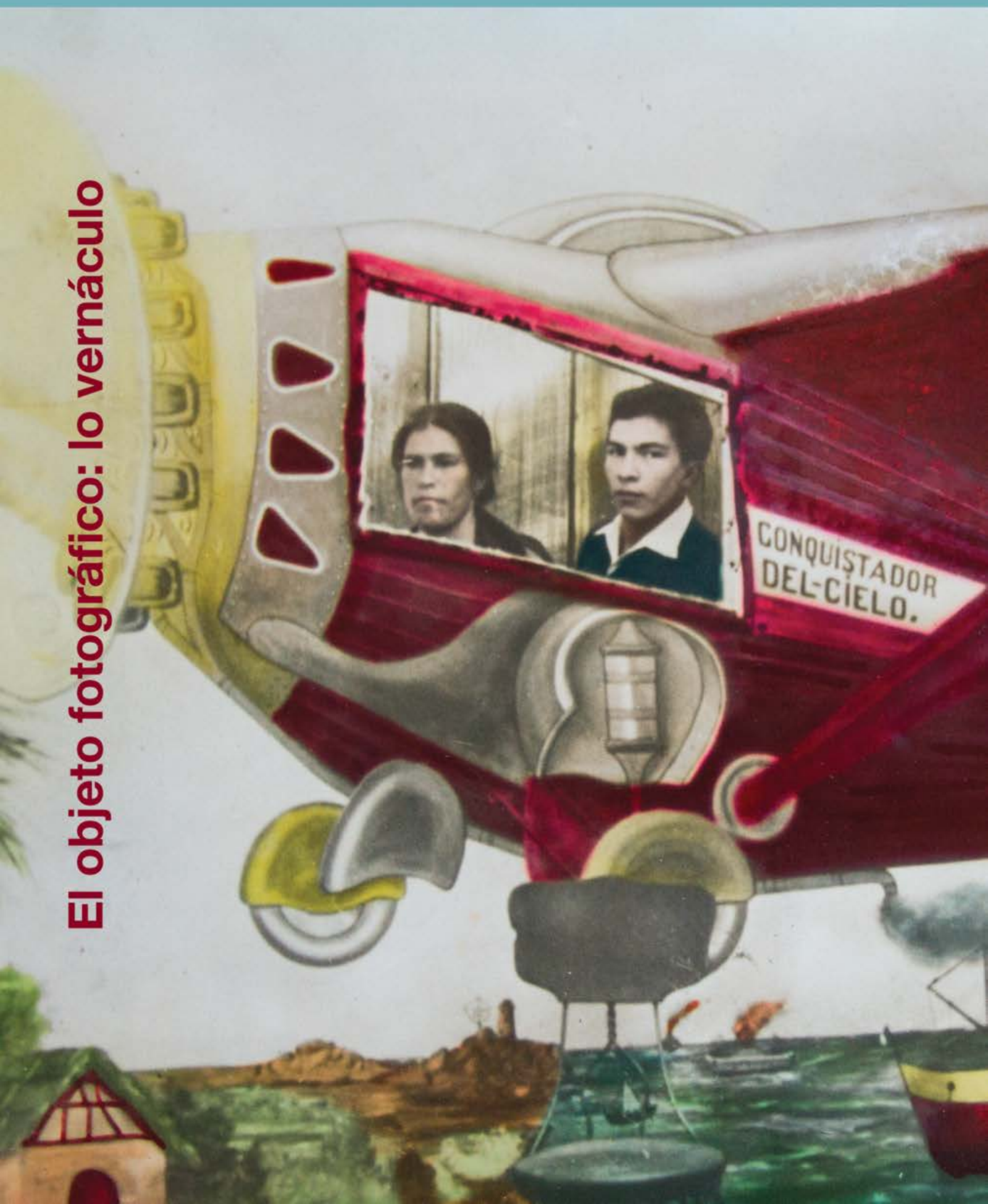


Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

enero • abril | 2012 | año 15 | núm. 44

El objeto fotográfico: lo vernáculo





ical
NSA

8 9 10 11
15 16 17 18
22 23 24 25
29 30

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

enero • abril | 2012 | año 15 | núm. 44

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

Rodolfo Palma Rojo | Director de Divulgación

Mayra Mendoza Avilés | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Edgar Jaramillo • Arturo Lechuga García | Retoque digital

Rolando Fuentes Sánchez • Héctor Ramón Jiménez | Reprografía

Lucía Carrillo y Diego Velázquez Betancourt | Corrección

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



Mayra Mendoza Avilés Editora invitada

- 4 **Para investigar otras prácticas**
Editorial
- 9 **Otra historia:
imágenes vernáculas**
Mayra Mendoza Avilés
- 21 **Detentes y carteras. Reliquias
de protección contra los espíritus
malignos que andan dispersos
por el mundo**
Lilia Martínez
- 36 **Bruno Eslava Molina:
El último tallador
de la fotoescultura**
Pamela Scheinman
- 51 **Para muestra, basta un botón.
El fotobotón en el arte
fotográfico mexicano**
Jorge Carretero Madrid
- 66 **La gente común
y el retrato fotográfico**
Alejandra Mora Velasco
- 79 **Testimonios del archivo**
- 81 **Sistema Nacional de Fototecas
SINAFO**
- 83 **Soporte e imágenes**
- 86 **Reseñas**

Para investigar otras prácticas

José Antonio Rodríguez

Lilia Martínez, una de nuestras colaboradoras en este número, lo señala de manera clara con respecto a su tema de estudio: “La investigación realizada sobre estos objetos... ha sido compleja, ya que no existen investigaciones sobre el tema sino sólo los objetos mismos”. Ella se refiere al uso que la fotografía adquirió en iglesias y conventos como práctica religiosa y popular. Podríamos decir que, en general, así está la cosa con respecto a cualquier otro tipo de fotografía vernácula, aquella que se hace sin demasiadas pretensiones, para un uso más particular, para adornar la imagen de nuestros afectos. Pero todos estos conceptos podrían ponerse ciertamente a discusión, porque frente a los exquisitos acabados de la fotoescultura, un arte netamente mexicano, ya estamos frente a otra cosa: en un oficio que se atrevió a romper la bidimensionalidad para esculpir elegantemente nuestros imaginarios. Y eso es experimentación pura. Entonces, nos encontramos ante la urgencia de revalorar —y sí, como en otras áreas: estudiar y analizar— las prácticas populares que recurrieron a la fotografía.

Sobre estos usos quisimos indagar en *Alquimia*. Mayra Mendoza Avilés propuso el tema y delineó los contenidos, además de trazar los usos de la fotografía vernácula. Ella también sabía quiénes estaban trabajando sobre estas temáticas y así convocó a nuestros invitados de este número: a Lilia Martínez en esos usos apenas redescubiertos dentro de los ámbitos religiosos; a Alejandra Mora quien nos remite a los orígenes del retrato coloreado; a Pamela Scheinman, notable estudiosa de la fotoescultura, quien recupera el trabajo de Bruno Eslava; y a Jorge Carretero Madrid, coleccionista y estudioso, quien pone atención en los fotobotones de uso tan popular en las primeras décadas del siglo XX.

Como en otras ocasiones recibimos el apoyo de diversos coleccionistas privados, a quienes les extendemos nuestro agradecimiento por habernos facilitado imágenes y documentos que enriquecen este número: a Felipe Neria, quien generosamente quiso compartir obras de su colección dentro de esta temática; a la Fototeca Antica, A. C. y a su director Jorge Carretero; y a Jorge Sanabria de La Estampa. Con ellos, y con nuestros colaboradores, nos metimos a indagar por otro lado de nuestra vasta y compleja historia de la fotografía, que ya desde los usos populares es fascinante.

PÁGINA 1

Autor no identificado
Fondo Casasola
Habitación tapizada
con publicaciones de *La Prensa*
México, 1930-1935.
Negativo de película de nitrato
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 164796

PÁGINA 3

Autor no identificado
*Gabriel (Fernández Ledesma),
Molcas, y Chabela (Villaseñor)*
La Villa, enero de 1945
Col. Gráfica La Estampa /
Jorge Sanabria

PÁGINA SIGUIENTE

Autor no identificado
Pareja de novios, ca. 1940
Col. Felipe Neria







Autor no identificado. Sin título, ca. 1960. Col. Gráfica La Estampa / Jorge Sanabria



Otra historia: imágenes vernáculas

Mayra Mendoza Avilés

Aún recuerdo la impresión que me causó entrar a la habitación de Chelo, todo un muro decorado con hileras de fotos polaroid. Diferentes poses y atuendos, pero en todas, ella y su novio. Entre muchas otras historias fantásticas que me contaba, cada sábado iba a bailar al Salón California por eso tenía numerosos vestidos, dorados, plateados, rosas,... que me parecían salidos de cuentos de hadas. Era en ese sitio donde a manera de ritual, cada fin de semana se tomaban una polaroid que primero conservaba en la mesita de al lado y cuando llegaba la nueva, la anterior se sumaba al muro de recuerdos.

Estaba en segundo de primaria y a esa edad no sabía si eso que miraba me gustaba o no porque en casa las fotografías se guardaban celosamente en álbumes. Lo cierto, es que me causaba bastante atracción. Años más tarde, volví a ver a Chelo y pregunté que fue de aquellas memorias. El destino fue el mismo que suelen tener todas las imágenes a las que se confiere una carga emocional que una vez revertida...

Cuando se han escrito las historias de la fotografía o los grandes estudios monográficos en esta disciplina, no sólo en México sino en el resto del mundo, poco se ha tratado de las imágenes vernáculas, siendo los estudios más conocidos los efectuados en Reino Unido, India y Estados Unidos.

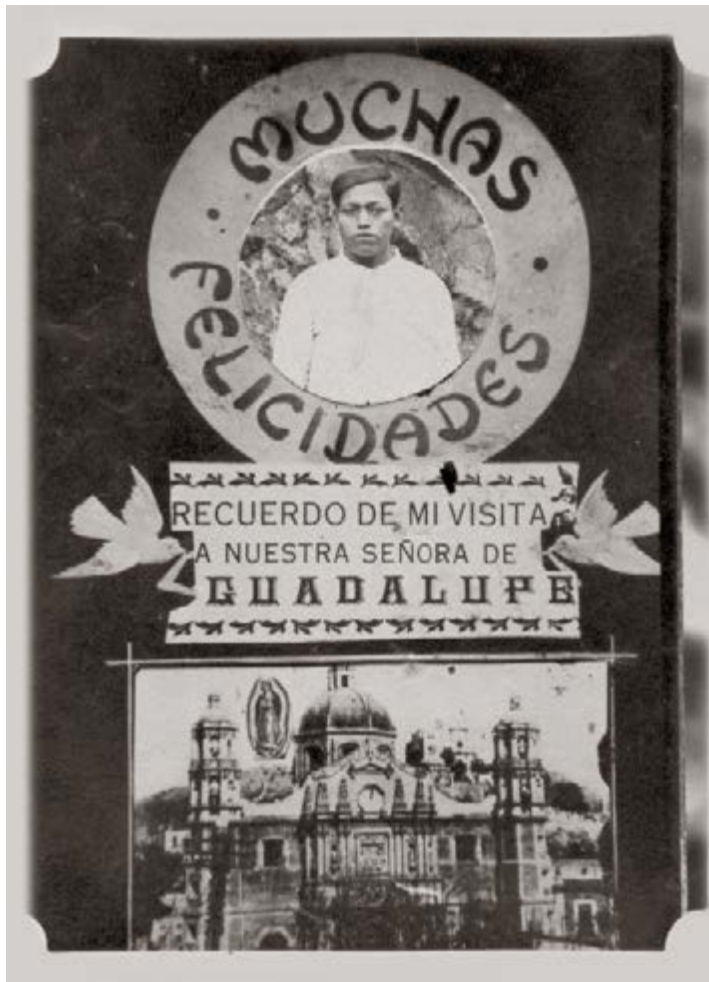
Tal vez porque suponen un encuentro con imágenes u objetos tan cercanos, que en ocasiones hemos dejado de observarlos o porque la costumbre nos ha encaminado a mirarlos más como curiosidad que como objeto de estudio, sin embargo, las imágenes vernáculas existen desde los inicios de la fotografía, en ocasiones con un afán

Autor no identificado
Retrato
Fondo Felipe Teixidor
ca. 1920, México,
plata/gelatina
sobre cerámica
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 830637

PÁGINAS SIGUIENTES
Autor no identificado
Fiesta infantil,
Fondo Casasola, ca. 1920
Placa seca de gelatina
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 5448





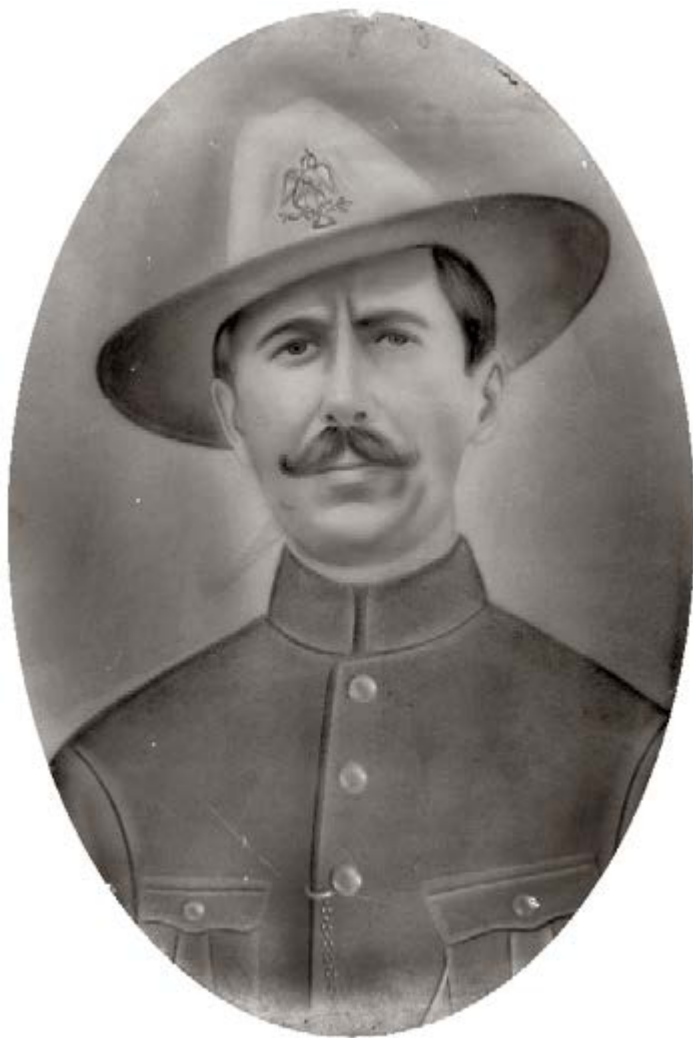


Autor no identificado
Muchas felicidades
ca. 1930
Col. Felipe Nería

de apropiarse de un modo particular de las novedades puestas de moda pero siempre para satisfacer una demanda particular.

¿Cuál es la fotografía vernácula? En primera instancia, podría pensarse que fotografía vernácula no resulta ser el término más adecuado para este género, pues atendiendo al significado de la Real Academia de la Lengua, la acepción tiene que ver sobre todo con el idioma o lengua: “Doméstico, nativo, de nuestra casa o país” y no es la intención ceñir este cúmulo de imágenes a un territorio geográfico común, menos aún, dentro de los procesos de identidad de un país. Sin embargo, la intención sí va ligada con lo “doméstico”, al intentar dar nombre a la gran variedad de imágenes producidas dentro de un ámbito particular que no podría llamarse del todo popular, más bien producidas para un consumo familiar o local a través del cual pueden rastrearse nexos con imágenes similares producidas en otros países.¹

Como mencioné, no tiene que ver con un espacio geográfico: no es la imagen que se produce en la provincia, campiña o barrio. Es tan frecuente encontrarla en las grandes



ciudades como en los poblados más pequeños o remotos de cualquier país. Tampoco guarda relación directa con la capacidad económica del retratado o del poseedor. Lo cierto es que cada pieza es una invitación para adentrarse en el campo de la historia de las mentalidades, posibilitando un amplio panorama de la sociedad que la produjo.

Autor no identificado
General Felipe Ángeles
ca. 1915, México
Crayon-print
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 603087

Como he señalado, lo que tienen en común este tipo de imágenes es precisamente el uso privado en el sentido doméstico. Este consumo íntimo implica que no siempre eran enmarcadas y colocadas tras un cristal o sobre displays de madera para exhibirlas. En muchos casos, las huellas de perforación en los extremos o las deyecciones de insectos en la superficie, son indicativo de su permanencia en altares domésticos o colgadas directamente sobre los muros con chinchetas. Hay incluso piezas creadas para llevar consigo entre la ropa o el cuello.

Dentro de la fotografía vernácula, se pueden incluir todos aquellos usos de la fotografía soslayados por las historias generales de la fotografía, tales como los retratos al crayón (que en realidad se hacía con grafito), también conocido como *crayon-print*,



José Antonio Bustamante
Angelito acompañado de niños,
Fresnillo, Zacatecas,
México, ca. 1940,
negativo de película de seguridad
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 449644

ampliaciones o “amplificaciones” en tela —a partir de fotografía—, fotografía *post-mortem*, fotografía para uso funerario, fotoescultura o fotografía “de bulto”, objetos con fotografía, entre los que habría que distinguir los que cumplen una función de recordar para un colectivo, los testimoniales del cumplimiento de algún ritual y los creados con fines publicitarios.

Existe un tipo de retratos que son comunes en los hogares que conservan el sabor y la decoración de la primera mitad del siglo pasado. Tras vidrios cóncavos y ricas molduras de madera, estas imágenes remiten a la figura de los abuelos, bisabuelos o tatarabuelos, es decir están ligadas estrechamente a la identidad y al panteón exclusivamente familiar. A veces nos preguntamos si son fotografías, pinturas o dibujos y es que como evidencian un poco de las tres, resultan engañosas a la vista. Por una parte están las impresiones plata/gelatina retocada con crayón o grafito (*crayon-print*), en ocasiones también coloreada, logrando, a través del encarnado, un aspecto más



fiel al retratado y solían adherirse sobre tela para dar mayor estabilidad a la pieza. Por otra parte están las ampliaciones o “amplificaciones” en tela, que tienen en origen una o varias fotografías, pero a través de una particular técnica como lo comenta Alejandra Mora, se convierten en un cúmulo de imágenes que no siempre guardan parecido con el modelo original, más bien con la manera en que éste quiso ser representado, mirado y recordado por los demás, permitiendo leer las aspiraciones y sueños de una persona. Tal vez podamos tender un puente de conexión al siglo XXI, con las fotos de perfil de Facebook, creadas con ayuda de un sin fin de aplicaciones.²

Autor no identificado
Fotocerámica en la tumba de Tomás Flores y Alicia A. González, cementerio de El Carmen, Monterrey, N.L., reprografía de Fernando Lesieur, 2009

La fotografía *post-mortem* No es raro que a la partida de un ser querido se le haya tomado un último retrato —a veces el único—, una imagen fetiche para paliar la ausencia. En Seattle, Washington, The Thanatos Archive. Early Memorial and PostMortem Photography, ha reunido una colección digital muy interesante sobre este tema. En México, la reforma en las leyes de sanidad prohibió la velación de un cadáver durante

el novenario y con ello impedir la propagación de enfermedades; lo anterior unido a los mensajes desde el púlpito de los templos, contribuyeron a que este tipo de imágenes cayera en desuso, no sin antes dejarnos la última imagen del ser amado, para recordar. Aquí se inserta la conocida tradición de fotografía “de angelitos” o también llamada “la muerte niña”, que se practicó en casi todo el territorio mexicano, tema de numerosos estudios monográficos.

La fotografía para rito funerario se refiere a la colocación de imágenes fotográficas en tumbas. La diferencia con la foto *post-mortem*, es que aquí la imagen elegida para recordar al difunto no necesariamente es aquella que se hace del cadáver, sino casi siempre la mejor que le fue tomada en vida al individuo en cuestión. Este uso de la foto, no es exclusivo de México, tal vez las más conocidas, incluso para recorridos turísticos, sean las tumbas del cementerio de San Michelle en Venecia.

La vieja práctica de los retratos fotográficos tanto en cerámica —llamados eburneo-tipos—, como aquellos simplemente protegidos tras un vidrio que fueron colocados sobre lápidas en numerosas poblaciones en México, desde el sureste, la sierra de Puebla y Monterrey, se fue diluyendo entre nuevas modas.³ Sin embargo, esta representación no ha sido olvidada por completo, en el cementerio de Humaya en Sinaloa, son comunes las fotografías en gran formato dentro de lujosas capillas tal como lo expone Magali Tercero.⁴

El retrato u objeto bidimensional, elaborado a través de la fotoescultura, superando la barrera bidimensional, se convirtió en un retrato-objeto capaz de competir con cualquier otro de la estancia familiar y ganar el sitio de honor al tratarse de la imagen de personas amadas. Esta pieza no solo requería los buenos oficios del fotógrafo, sino también del artesano que debía reproducir en volumen todas las formas que incluye generalmente un retrato de busto.

Hay objetos con fotografía que fueron creados con la función expresa de recordar para un colectivo. Aquí tienen cabida en una primer subcategoría, las composiciones del tipo árbol genealógico con fotografía, que abarcan cuadros políticos o administrativos, de comunidades civiles o religiosas, así como también los respectivos al linaje familiar. No es difícil hallar tableros de diferentes tamaños conformados por fotografías —de igual o distinto formato y proceso— que enmarcados, adornan salas de cabildo o antiguas casas señoriales.

En otra subcategoría es posible agrupar aquellos objetos testimoniales que recuerdan el cumplimiento de algún rito, donde se hallan recuerdos de bautizo comúnmente llamados “bolos”, de primera comunión, ordenación sacerdotal o defunción. La tercera subcategoría estaría conformada por aquellos objetos con imagen, de uso personal: carteras, *detentes*, relicarios, guardapelo y demás objetos menudos.

En una última subcategoría están aquellos objetos con fotografía creados para fines publicitarios, como los anuncios para la venta de casas o productos comerciales e incluso de propaganda electoral. La amplia oferta incluye, platones, fotobotones, ceniceros, pisapapeles, tazas, etcétera.



Un uso de la fotografía que ya no fue abordado aquí, es el de los “Cuadernos de viaje”. De todos tamaños y caligrafías, las notas de viaje no solo se acompañaban de dibujos del viajero, sino también de fotografías compradas que se insertaban, ex profeso, como elementos discursivos del viaje constituyendo un sola pieza.

Aún quedan pendientes numerosos usos de la fotografía por explorar y este número de *Alquimia* es apenas una invitación para adentrarse en el estudio de esta otra fotografía.

Autor no identificado
Fondo Casasola
Personal de la agencia en México de la Cervecería Cuauhtémoc, S.A., Monterrey, México, 1911. Reprografía en placa seca de gelatina Col. SINAFO-FN-INAH núm. de inv. 86844

PÁGINAS SIGUIENTES
Autor no identificado
La fábrica más grande de la República, holograma México, ca. 1945 Holograma en vidrio Col. SINAFO-FN-INAH núm de inv. 470517 B y C

1 Sobre la Fotografía vernácula, véase Geoffrey Batchen . “Aterrador fantasma de antiguo esplendor: ¿Qué es la fotografía?” en David Green (ed.) *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.

2 Alejandra Mora, *Vendedor de Ilusiones. Eligio Zárate: Fotografía y modernidad en San Pablo Huitzo, Etlá, Oaxaca. 1920-1960*, México, INAH-SINAFO, 2010

3 Sobre la fotografía en cerámica en el cementerio de El Carmen en Nuevo León, véase Juan Manuel Casas García y Víctor Alejandro Cavazos Pérez, “Apostillas a la segunda parte”, en *Panteones de El Carmen y Dolores. Patrimonio cultural de Nuevo León*, Nuevo León, CONACULTA-CONARTE-UANL-Fondo Editorial de Nuevo León, 2009.

4 Magali Tercero, “Culiacán el lugar equivocado”, *Letras Libres*, núm. 138, junio de 2010; y <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/culiacan-el-lugar-equivocado-0?page=0,0> última consulta 24 de abril, 2012.

U.S.L.C.
MEXICO



MARCA DE CALIDAD

UNITED SHOE & LEATHER
La Fábrica más Grande de la *U.S.*



Calzado para toda la familia



Virgen María de la Milagrosa Inmaculada del Santo Niño que se venera en la Iglesia de Santa Rosa, Puebla.

Virgen María de la Milagrosa Inmaculada del Santo Niño que se venera en la Iglesia de Santa Rosa, Puebla.

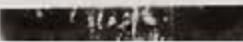
Virgen María de la Milagrosa Inmaculada del Santo Niño que se venera en la Iglesia de Santa Rosa, Puebla.



Virgen María de la Milagrosa Inmaculada del Santo Niño que se venera en la Iglesia de Santa Rosa, Puebla.

Virgen María de la Milagrosa Inmaculada del Santo Niño que se venera en la Iglesia de Santa Rosa, Puebla.

Virgen María de la Milagrosa Inmaculada del Santo Niño que se venera en la Iglesia de Santa Rosa, Puebla.



Detentes y carteras. Reliquias de protección contra los espíritus malignos que andan dispersos por el mundo

Lilia Martínez

De los fondos menos conocidos de la Fototeca Lorenzo Becerril A.C., se encuentra una colección de *detentes* y *carteras*. Estas reliquias son pequeños objetos religiosos cuya principal función era la de proteger a los individuos que los portaban, ya que se creía que tenían la facultad de ahuyentar a los espíritus malignos: los demonios. Manifiestan, además, en los modos más inimaginables, el arte religioso popular; representan algo tan bello por lo artístico, de uso propio por lo íntimo, y tan portátil, por la escala. Su carácter sagrado las preservó de la destrucción, en parte por la creencia de que la destrucción de reliquias con imágenes santas acarrearía terribles castigos, y han llegado hasta nuestros días para ser revalorados como testimonios importantes del pasado conventual y como objetos singulares del patrimonio popular.

Todas las imágenes de este ensayo forman parte de la colección del Acervo de la Fototeca Lorenzo Becerril A.C. Puebla, y pertenecen a diversas épocas.

La investigación realizada sobre estos objetos (más de cien piezas entre *detentes*, *carteras* y adornos de altar) ha sido compleja, ya que no existen investigaciones sobre el tema sino sólo los objetos mismos. Hasta ahora se ha estudiado el patrimonio religioso en sus bienes inmuebles, pintura, escultura, estampería, libros de coro, exvotos y milagros, pero no este tipo de arte popular, por lo que es fascinante cada dato encontrado que aporte información para esclarecer lo que llevó a la producción de estos “primores” que realizaron las religiosas. Además, estas obras son un buen pretexto para atisbar la vida en la ciudad de Puebla, en especial la de las religiosas y sus labores cotidianas, ya que estos fueron (y todavía son) realizados por monjas de diferentes órdenes religiosas.



De la Puebla de los Ángeles En la Puebla virreinal, la de Los Ángeles, eran numerosas las congregaciones religiosas entregadas a Dios; en este período, la ciudad era la segunda sede en importancia por los establecimientos que existían. La fundación de estos monasterios fue promovida por religiosos y personas piadosas que tenían una gran proyección e injerencia en la cultura, la economía y la sociedad de la época. Para los fundadores, estas acciones eran la consolidación de su posición socioeconómica, la manifestación de sus virtudes cristianas y una forma de sufragar los malos actos cometidos, por miedo a perder el paraíso.

La vida particular de estos monasterios obedeció a los preceptos y al contexto social en que fueron fundados los claustros. Era común para las familias poblanas, generación tras generación, tener al menos una hija religiosa; esto proporcionaba honor a la familia y garantizaba la educación moral a sus hijas, lo que demuestra que la religiosidad era un hecho ligado al prestigio económico y social. Al convento igualmente ingresaban mujeres procedentes de hogares modestos, mas los requisitos para todas era haber cumplido 15 años de edad, ser solteras, no estar embarazadas y no tener alguna enfermedad contagiosa. Las jóvenes, al entrar, dejaban atrás la vida que hasta entonces habían conocido. Algunas de ellas eran encerradas contra su voluntad. Ya dentro hacían



votos de pobreza, obediencia y castidad y tenían que proceder de acuerdo a las reglas o normas de vida del monasterio elegido. Sus deberes y obligaciones generalmente consistían en rezar para la salvación de los hombres, en especial de sus padres; realizar penitencias y ayunos; catequizar y enseñar; hacer el bien a los desvalidos, pobres y enfermos. Para mantenerse a sí mismas, debían poner en práctica diversas labores propias de la mujer. La sentencia de San Benito, *ora et labora*, era el enfoque de la vida monacal: *ora*, haciendo de la alabanza el hilo conductor de la vida religiosa, y *labora*, la parte activa de la vida conventual, el trabajo para ganarse el pan de cada día y que, realizado éste con la mejor voluntad, era una forma de oración. Una de las ocupaciones en los monasterios femeninos era las labores de aguja, en las que pericia y paciencia hicieron buena pareja para producir piezas de extraordinaria calidad. Para esta actividad no podía faltar a cada religiosa “una caxita de costura con almohadilla, dechados, dedales, aguxas, devanadores y tijeras”.

Las religiosas confeccionaban una gran diversidad de objetos, un ejemplo de ello son las reliquias y los objetos para altar. La gracia protectora de las reliquias no es atribuible al santo al que éstas pertenecen, sino a su intercesión ante Dios por el que las porta, así es entonces que los *detentes* y carteras son objetos mágico-religiosos con los que





los fieles descubrían una forma de relacionarse de una manera más directa desde su interioridad hacia lo divino. Además, dichos objetos evocan a la sociedad poblana y, con el tiempo, tienen un gran atractivo por todo lo que representan y testimonian, aportando datos importantes en relación a la vida conventual cotidiana.

Pequeños objetos para la memoria Las reliquias son verdaderas obras de arte que las monjas han realizado por siglos. Las de forma de cartera se presentan con un tipo de estuche que puede tener diferentes tamaños y formas dependiendo de las reliquias que conserve, son repositorios lujosos o modestos cuya altura no excede los nueve centímetros y, ya extendidas, los catorce centímetros. Su exterior es de piel, brocado, terciopelo o seda. En su interior están forradas con seda y contienen flores bordadas, cuando la aguja se convertía en pincel, y en otras las flores están pintadas al óleo. Todas están ribeteadas con cordón de seda y cierran ya sea con presillas tejidas y un botón de material diverso o con un broche de presión. Las imágenes religiosas que aparecen en este objeto son la suma de tradiciones iconográficas: toda una letanía de imágenes de devoción destinadas a la protección de las personas, vírgenes y



DETENTE ENEMIGO QUE
EL CORAZON DE
JISUS ESTA CONMIGO







santos y niños ilustres como el Niño de Atocha, el Niño Cieguito y el Niño de Santa Rosa, San Antonio, la virgen María, Santa Teresa, el Sagrado Corazón, la virgen de Guadalupe, San José, Sor María de Jesús, que sobresalieron en su amor por Dios y en la caridad para con los hombres, seres amados y admirados que servirían de espejo y ejemplo a los hombres y a los que podían encomendarse para su protección.

Las imágenes de las reliquias son pequeñas fotografías que representan una gran innovación en cuanto a la técnica de su producción; esculturas, pinturas o grabados fueron fotografiados para ser impresos en plata gelatina, razón importante para que estas reliquias se volvieran de uso popular, ya que la fotografía hizo que fueran más accesibles al gran grupo de feligreses por su bajo costo. Estas imágenes eran encargadas a los fotógrafos que contaban con estudio establecido, y que entregaban las



DETENTE ENEMIGO
CORAZON DE JESUS
ESTA CONMIGO

¡Jesús está conmigo!
¡VENGA A NOS EL TU REINO!
¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!
¡VENGA A NOS EL TU REINO!

DETENTE ENEMIGO QUE
EL CORAZON DE
JESUS ESTA CONMIGO

ESTA CONMIGO
¡VENGA A NOS EL TU REINO!

DETENTE ENEMIGO QUE
EL CORAZON DE JESUS
ESTA CONMIGO

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!

¡VENGA A NOS EL TU REINO!



representaciones pictóricas de los santos en fotografías en miniatura: 72 imágenes en tan sólo la medida del formato tarjeta postal; otras podían ser cuatro imágenes en el mismo formato.

En las carteras, las imágenes de vírgenes y santos están acompañadas de reliquias —el término reliquia significa “lo que queda”, “lo que resta” —, fragmentos tomados del cuerpo de algún santo (hueso, carne, pelo o algún órgano incorrupto) y precisamente por ser “restos” constituyen un recuerdo permanente de su presencia. El anhelo por conservar el testimonio y las enseñanzas de estos santos llegó hasta el punto de proteger y tener en gran estima los objetos que usaron en vida (por ejemplo pequeños trozos de tela de su indumentaria). Parte importante del contenido de la cartera es el *Magnificat*, oración de la *Magnífica* impresa en un papelito y enrollado, además de contener el Santo Rosario, una miniatura realizada en chaquira de cristal. Algunas carteras cuentan con un escapulario de la virgen del Carmen, o con el símbolo del Sagrado Corazón, o la *palma bendita* o treinta y tres cruces, una por cada año que vivió Jesús. Pareciera que entre más elementos contuvieran mayor sería el grado de



protección. Las carteras que ahora se producen son de cubierta de plástico, están forradas con satín, también son bordadas y contienen imágenes a color producidas industrialmente en offset combinadas con algunas fotografías en plata gelatina. Están plastificadas para su mejor conservación.

Los *detentes* son objetos que, en su pequeñez, contienen la fuerza de la evocación o el testimonio que representan; son objetos portátiles destinados para uno mismo y que funcionan para la protección. Objetos casi secretos que las personas acostumbraban llevar siempre consigo como imagen entrañable. La gente portaba estas miniaturas para apreciarlas de cerca en un acto religioso personal e íntimo, definido por la intensidad emocional que daba la proximidad de la imagen del corazón de Jesús. Adicionalmente, y para su protección, repetían la jaculatoria: “Detente enemigo, que el corazón de Jesús está conmigo”, así la devoción se trasladaba al mundo exterior. Los *detentes* no estaban hechos para ser exhibidos sino que se escondían entre la vestimenta y cerca de la zona del corazón, de ahí que en algunos casos éstos fueran realizados precisamente en forma de corazón. Los *detentes* están confeccionados en paño, seda o satín, con la

imagen del corazón de Jesús formado con tela y exquisitamente bordado. Algunos tienen el corazón impreso en blanco y negro o a color y otros pueden incluir la imagen de un santo. La jaculatoria está impresa en un papelito o estampada sobre la tela. Para sostenerlos tienen un lazo ya sea en cordón de seda o listón.

Los adornos para altar son obras igualmente destinadas a la veneración religiosa, que para el creyente tiene el mismo valor que las reliquias, ya que al verlas lo ponía en contacto con la virgen o santo de su devoción. Estos adornos, en su mayoría realizados en forma de cojincillos, muestran el ingenio y la habilidad de las religiosas por la gran variedad de materiales y resoluciones técnicas con que ejecutaron el armado de las piezas, con el objeto de darles belleza y forma. Confeccionados en variedad de estilos y con diversos materiales, como retazos de tela e, incluso, ónix y tarjetería española. Algunos están pintados con óleo y tienen bordados o tejidos, otros cojincillos están rellenos con monedas, palmas benditas y una imagen, todo envuelto en oraciones y finalmente armado como adorno. El sentido de esta hechura era mantener en secreto el contenido, que sólo era conocido para quien lo había mandado confeccionar y, por lo tanto, mostraban delicadeza y preciosidad.

Actualmente, las religiosas dominicas y capuchinas son las continuadoras de la práctica de confeccionar reliquias. En el caso de los *detentes* su uso ha evolucionado, ahora las religiosas los confeccionan en diversidad de tamaños, para ser colocados a la entrada de las casas e incluso en los autos. El que se sigan produciendo y consumiendo, pone de manifiesto cómo aún permanece la visión de los antepasados en la creencia de que las fuerzas del cielo y sus santos más la oración, son una buena manera de protección para los individuos.



Fuentes consultadas

AGN, Bienes Nacionales, legajo 881, expediente 18.

María Concepción Amerlinck de Corsi y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, Grupo CONDUMEX, 1995.

Anuario Dominicano. Tomos III y IV, México, Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas, 2008.

Montserrat Galí Boadella, *Estampa popular*, BUAP (Cultura popular), 2007.

Memoria, Gratitud y Esperanza. IX Siglos de historia y vida cisterciense, Museo Municipal Ourense, Concellería de Cultura, Galicia, 1998.

Josefina Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Jus, 1995.

Santuarios de lo íntimo. Retratos en miniatura y relicarios. México, Museo Soumaya, Asociación Carso AC, 2004.







Bruno Eslava Molina: El último tallador de la fotoescultura

Pamela Scheinman

Agradezco a Saide Eslava, Noé Toledo, Teresa Díaz y Marco Antonio Luna.

PÁGINA SIGUIENTE
Autor no identificado
Bruno Eslava Molina
Col. Saide Eslava

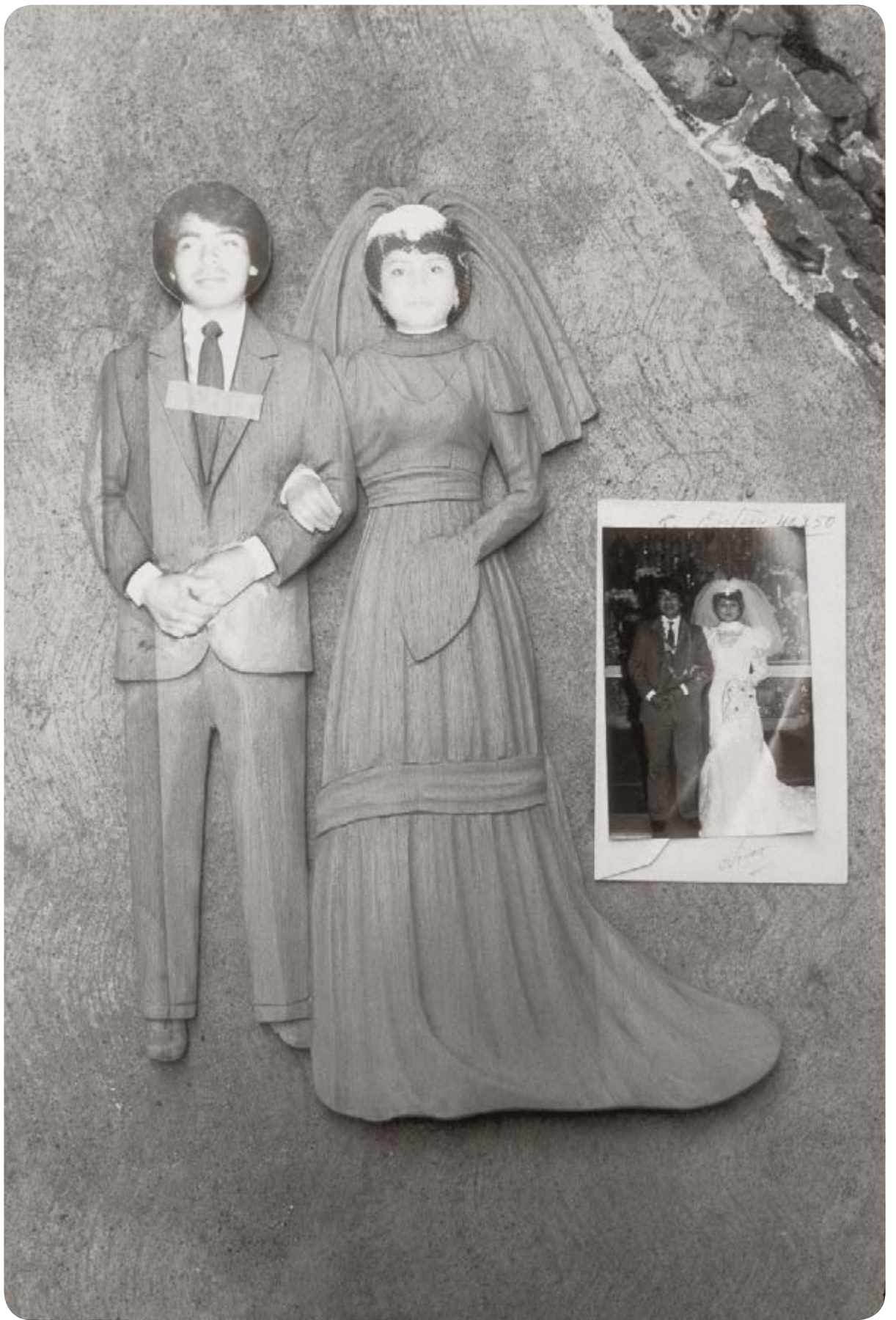
PÁGINAS 34 Y 35
Pamela Scheinman
*Fotoesculturas en venta
en el tianguis dominical
de La Lagunilla,*
22 de diciembre de 1996

La muerte de Bruno Eslava Molina el 12 de diciembre de 2011, último tallador de la fotoescultura en el Distrito Federal y en todo el país, cerró una época en la historia de la fotografía popular mexicana que duró casi un siglo. Con cierta ironía, Eslava falleció entre el 5 de octubre de 2011, fecha de la defunción de Steve Jobs, arquitecto de productos digitales, y 19 de enero de 2012, día en que se dio a conocer la quiebra de la empresa estadounidense Kodak, proveedora de las mejores películas, papeles y químicos fotográficos de antaño.

El señor Bruno fue un maestro innato y generoso, con trucos pero sin secretos. Amaba su oficio y lo practicó toda la vida, tratando de perfeccionarse. En 1986, llegué por primera vez a su taller en Donceles 99, cuarto piso, local 2. De un vistazo vi las 38 gubias bien afiladas en línea, las plantillas de diferentes marcos clavadas en la pared, la lata con agua para calentar la cola de carne sobre una parrilla eléctrica. El ritmo de los golpes, el zumbido de la sierra caladora y el raspado de la lija armonizaban con el zapateado de los clientes que dejaban sus trabajos y los mensajeros que entregaban las pruebas (ampliaciones en blanco y negro).

Se estableció ahí desde 1956, como el gallo entre gallinas, porque siempre había más retocadores. El oficio de iluminar la ampliación fotográfica en blanco y negro (llamado lienzo por su montaje sobre tela y bastidores) con pasteles o acuarelas vino de Europa y Estados Unidos a finales del siglo XIX. Ya por los años veinte del siglo XX existían casas amplificadoras, negocios que empleaban agentes vendedores, cobradores y artistas







para que comercializaran estos retratos. El mismo sistema se aplicó a la fotoescultura, una vez que se desarrolló lo suficiente. Los agentes vestidos de traje y corbata, portaban, enseñando sus muestras y preguntando, “¿no quiere uno igual?” La clientela variaba desde la clase media en ascenso hasta la familia de bajos ingresos que pagaba en abonos.

Víctor Manuel Cruz le había contado que Rafael Coria inventó la fotoescultura. Cruz fue aprendiz de Coria, y más tarde le encargó pedidos a Eslava. Al principio recortaban la silueta del busto de la misma tabla de cedro rojo, o caoba, que el marco ovalado, labrado con hojas y flores como los muebles del mismo estilo. Unos trazos sencillos delineaban la ropa que se pintaba con óleo después de iluminar la cara con acuarela y de dibujar las cejas, pestañas y el iris del ojo. El retrato se paró sobre dos patas. Un vidrio biselado en frente y otro atrás, puesto con tachuelas de tapicería, le daba una presentación llamativa, como una efigie u obra del museo. El colorido parecía sutil, muy natural, el precio era más accesible que el retrato en óleo. De inmediato se vendía de pura novedad a la clientela de las cafeterías del Centro Histórico.

Bruno Eslava Molina
María Félix y Jorge Negrete
 (pareja de dos bustos, 1991
 José Lastra, retoque
 marco con concha

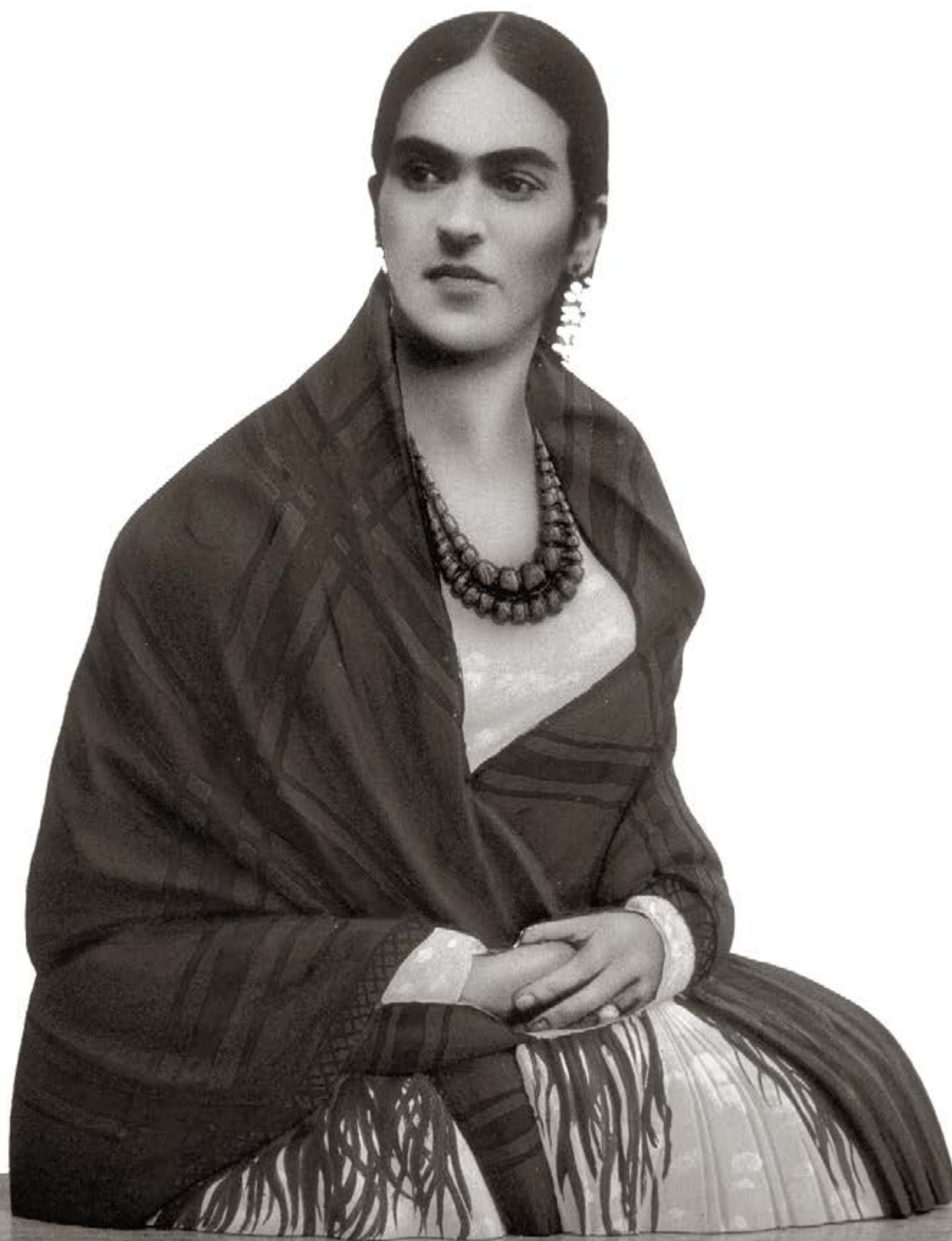
PÁGINA ANTERIOR
Bruno Eslava Molina
Talla de novios,
 Cuerpo entero, ca. 1970
 con foto de referencia

PÁGINAS SIGUIENTES
Bruno Eslava Molina
María Félix, con vestido amarillo
y rebozo sobre el hombro
izquierdo, 1997
 Carlos Palacios, retoque
 marco rectangular

Bruno Eslava Molina
Pedro Infante en traje de charro
 ca. 1965
 Juan G. Casas, retoque







Hay números de patente registrados en 1927 y 1928 que nos indican aproximadamente la fecha de su inicio como obra artística. Para comercializarla, José Espinoza Balbontin logró desprender el busto del marco para darle más forma y cambiar la pintura porque el gouache se secaba más rápidamente y asemejaba más a las telas. Luego se matizaban la cara y las arrugas de la vestimenta con aerógrafo para enfatizar el volumen y movimiento. El mismo Cruz diseñaba marcos muy sofisticados y detalles finos que distinguían su producto, hecho en un taller en Palma 25, despacho 302, bajo su exigente supervisión. Bruno admiraba a Víctor por ser multitalentoso, uno de los pocos artesanos capaz de dominar todo el proceso: la talla, la iluminación y el adorno, además por ser empresario. Tuvo encargos internacionales.

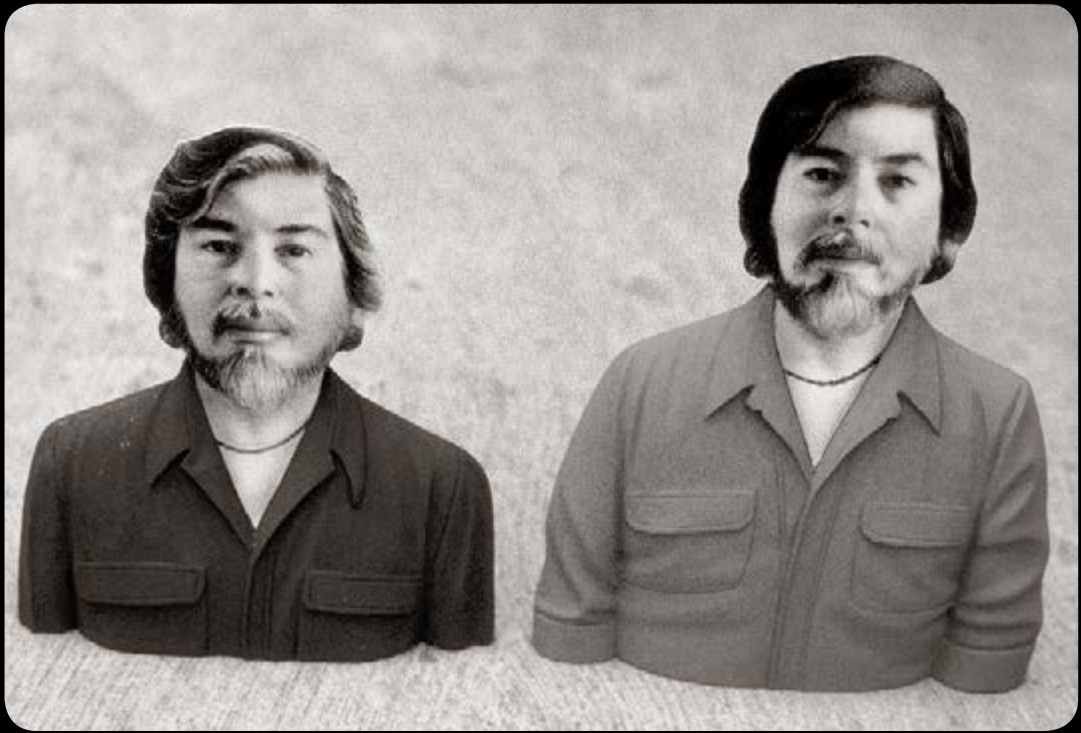
Eslava Molina nació el 6 de octubre de 1923, en San Pablo Oztotepec, delegación Milpa Alta. Su vida de pastor cuidando animales se acabó de repente con la muerte de sus padres. Quedó huérfano a la edad de siete años. Se fue a vivir con su hermano mayor a la colonia Merced, y Carmelo, el tercer hijo de la familia, le enseñó las técnicas básicas para hacer muebles. Los sábados, el chamaco le ayudaba. Luego, Bruno trabajó con varios maestros de la talla. Estimó mucho a Adrián de Águila, con quien decoraba unas mansiones en Polanco y en Lomas de Chapultepec. Entre 1940 y 1944 Eslava se inscribió en los talleres abiertos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas; salió con un certificado en dibujo, escultura, estampa y repujado en bronce. Posteriormente, hizo muebles en el taller del Palacio de Hierro y talló unos budas gigantes para el Palacio Chino, hoy desaparecidos. Sus estudios académicos fueron los típicos de la época.

Llegó a la fama del último tallador de la fotoescultura por azar, habilidad y persistencia. A Toribio Valencia, un maestro bohemio cuyo taller Bruno visitaba con amigos, le sobraban trabajos. Pidió que Eslava le ayudara. Él se dio cuenta de qué buen negocio era la fotoescultura e hizo sus primeros ensayos hasta dominarla bien. A mediados de los años cincuenta se independizó. Entonces se vivía el auge de la fotoescultura y él se relacionaba con los mejores del oficio: Bernardo Cortés y José Nieto. Le tocó, por ejemplo, conmemorar a los militares difuntos en la guerra coreana, un combate en el que muchos chicanos se enlistaron como soldados para ganar una ciudadanía legítima en Estados Unidos. Le encantaba tallar los uniformes y gorras auténticas. El adornador Manuel Celis terminaba los bustos con insignias y medallas miniaturizadas y pintura dorada aplicada a la perfección.

La fotoescultura dio la ilusión de la permanencia del ser querido. La hacían en un estilo hiperrealista, fijando mucha atención en los detalles de la ropa, en la decoración y el colorido. El cliente prestaba las fotos que a veces era la única tomada en la vida. Los artesanos tenían que interpretarlas según los apuntes del agente vendedor. Para que los sujetos lucieran mejor incorporaron muchas modificaciones. Este arte consistía en embellecer, hasta encarnar o consagrar al retratado. Había muchos refinamientos en la talla. Para asemejar la textura de la tela gruesa de lana tweed, por ejemplo, golpeaba la superficie con la cabeza de un clavo rasguñado. Gracias a su experiencia el señor Bruno logró una gracia notable en el collar festoneado de Dolores del Río, un busto que hizo como muestra para mí.

Las casas amplificadoras contrataron a los artesanos independientes. Trabajaban en cadenas informales de producción. La competencia entre ellos fomentaba una calidad

PÁGINA ANTERIOR
Bruno Eslava Molina
Frida Kahlo, 1996



PÁGINA ANTERIOR
Bruno Eslava Molina
Nahum B. Zenil, 1998
Jesús Guerrero, retoque

asombrosa que se ve en la elaboración de los marcos. Desde el ovalado tradicional evolucionaron modelos ornamentados (el continental y sevillano) y sofisticados (media luna y giratorio). La imaginación del tallador no tenía límite, pero el precio determinaba el éxito del diseño. Cobraban según el labrado y tipo de madera. Bruno hablaba de las vetas bonitas al recordar unos marcos avellanos de color blanco. Pero la mayoría de los que se encuentran y que él hacía son sencillos. La 5ª Avenida, un marco rectangular curvado a la orilla, fue el más popular, fácil de fabricar y barato. También se le ocurrió forrar los rectángulos verticales sueltos con fondos de papel tapiz.

Los mismos agentes que levantaban grandes ventas causaron el declive gradual, ya que no entregaban los pedidos o los dejaban desvergonzadamente mal hechos. Eslava repetía: "mataron a la gallina de los huevos de oro". Problemas técnicos (manchas de químicos residuales en el papel, la limpieza fastidiosa que borraba los rasgos pintados con pintura de agua, el daño cuando se cayó el marco), las restricciones sobre la importación de papeles y pinturas y, sobre todo, los avances en el color directo, también contribuyeron a la disminución de las ventas. Se escasearon los materiales y



subieron de precio. Pero la demanda de retratos conmemorativos de difuntos perduró en una sociedad atada a la vida familiar y comunitaria, tanto en provincia como en la periferia de la ciudad.

En los años setenta del siglo XX empezaron a abandonar el oficio. El terremoto de 1985 dio otro golpe. El Antiguo Colegio de Cristo (la colmena y centro artesanal de la fotografía coloreada a mano) se transformó en Museo de la Caricatura, el 19 de marzo de 1987. Los despachos del retoque se dispersaron y muchos artesanos, como el reconocido iluminista Juan G. Casas, se jubilaron. Eslava trasladó su taller a la colonia San Pedro el Chico, donde vivía.

Así comenzó mi fase como colaboradora de artistas contemporáneos. Mi llegada, unos meses antes del desalojo, fue catalítica. Después de que descubrí un lote de bustos en el tianguis dominical de La Lagunilla, en agosto de 1984, me ponía a fotografiar gente de la calle y hacer mi propia versión en yeso y fotocopia, o sea, quedando con la forma pero cambiando los materiales. Soy profesora de diseño textil en Nueva Jersey e

Bruno Eslava Molina
Jane Fonda, ca. 1990
Antonio Flores, retoque
marco rectangular
(abanico) y fondo de
acrílico verde aceituna
La película *El gringo viejo*
se filmaba en México y se
estrenó en 1989,
con Jane Fonda en el
papel de Harriet Winslow,
la institutriz.



investigadora de arte popular mexicano. Desde esa fecha dejé de teñir y estampar tela para coleccionar y escribir la historia de la fotoescultura. Durante mis vacaciones y unas salidas sabáticas (como becaria Fulbright, 1990-1991) frecuentaba el taller del señor Bruno. Lo entrevistaba, le llevaba mis compras y fotos de piezas para identificar y criticar, me convertí en su alumna y amanuense. Él me ayudó a conectarme con el mundo de los socios, hasta en Puebla y en Guadalajara. Así grabé la historia oral del oficio.

El periodo que va de finales de los años ochenta a principios de los noventa fue un momento importante para revalorar y dar mejor conocimiento a la fotoescultura. En 1988, Patricia Acuña y Fernando Osorio presentaron la *Primera Muestra de Fotoescultura* en la Universidad de Puebla, que incluyó fotografías de las manos de Bruno y unas piezas mías. En seguida, la fotoescultura entró en dos exposiciones claves, *México en el Tiempo* (Museo de Arte Moderno, 1989), un intento de sumar 150 años de fotografía mexicana desde su inicio, y *Asamblea de Ciudades 20s/50s Ciudad de México* (Palacio de Bellas Artes, 1991-1992) con su enfoque sobre los cambios enormes y las migraciones. La sección sobre el mestizaje tuvo ensambles de fotoesculturas y documentos en varias petacas. Al mismo tiempo amplió la recopilación sistemática de la fotohistoria mexicana por una generación emergente. Para cumplir con mi beca hice una exposición panorámica en el Metro Zócalo, *La historia de la fotoescultura* (1991).

Mientras tanto, un movimiento artístico, el neomexicanismo, legitimaba la nostalgia por el arte popular urbano. Algunas artistas como Marisa Lara y Ricardo Anguía rastrearon clósets, tianguis y bazares, y repintaron las fotoesculturas viejas en la imagen fantástica de la metrópoli chilanga actual. Es la tendencia que sigue el Dr. Lakra hoy en día. Otros, como Carlos Jaurena y Nahum B. Zenil, inspirados por los autorretratos de Frida Kahlo, encargaron a Eslava tallar bustos de ellos mismos para hacer instalaciones rasquaches, reflexiones sobre la época de su juventud. Entre sus últimos trabajos el maestro Bruno hizo cuerpos enteros para Martin Parr, y bustos para Graciela Iturbide, tipo autorretrato.

Como todo su trabajo fue sobre pedido, lo convencí de que creara piezas para exponer en su nombre. Quizá, *María Félix y Jorge Negrete* es su obra maestra. Completa la serie que muestra cómo hacer una fotoescultura por etapas. Sacamos la ampliación en blanco y negro de dos originales brillantes (5 x 7 pulgadas) prestadas por la Cineteca Nacional. Tuvo que calcular la ampliación a 8 x 10 pulgadas, reduciendo el busto de Negrete para acomodar la grandeza del sombrero charro. Se nota la diferencia en el tamaño de las caras, pero una junta a otra las figuras quedan bien centradas dentro del marco, frontales, con sus miradas indirectas cruzando la distancia. Además, tuvo que solucionar la perspectiva del sombrero. En general, los sombreros, los zapatos, las sillas, etcétera causaron problemas. Aunque Bruno hacía hasta cien bustos a la semana, cada retrato requería una atención especial.

En la foto, María Félix se vistió de novia. Eslava copió una blusa típica para la vestimenta y con tijeras recortó la prueba quitando el velo. Unió los bustos y los talló en una pieza, con golpes bruscos y más finos. Se hizo el moño aparte para agregarlo después. Una fuerte lijada terminó esta etapa, borrando la huella de la herramienta. Luego aplicó los tonos sepia, quitó los defectos con cianuro, lavó el papel de las pruebas y pegó las cabezas con cola caliente. José Lastra hizo la iluminación y regresó la pieza a Bruno para pintar la ropa y agregara los detalles del bordado exquisitos. El marco de su diseño lleva una concha encima como la cereza del pastel. Tiene dos vidrios, biselado de frente,

PÁGINA ANTERIOR
Dolores del Río,
con dos trenzas
y en vestido amarillo
(busto), 1998
Jesús Guerrero, retoque
sin montar (tipo muestra)
hecha para la exposición
Collective Memory:
Fotoesculturas from
Mexico

plano atrás. Volvió a la manera en que hicieron las primeras fotoesculturas, sin contar con muchas especialistas.

Eslava también hizo bustos de personajes icónicos, como Emiliano Zapata y Pedro Armendáriz, que lucieron en exposiciones que organicé en Nueva York, Washington, San Antonio y Oaxaca. La selección tuvo resonancia nacionalista entre el público, pues se recordaba al héroe de la Revolución y la Época de Oro del cine mexicano. El colmo llegó en 2009 cuando honraron a Bruno Eslava en la exposición *Te pareces tanto a mí* en el Museo del Estanquillo. Unos años antes había bromeado con Cristina Pacheco (*Aquí nos tocó vivir*, programa televisivo del Canal 11/IPN) respecto a que Eslava se sentía como dinosaurio, el último de su especie. No dejó ningún heredero de la talla. Decía que la fotoescultura tenía que reinventarse después.

En internet, una empresa madrileña ofrece tomar cuatro escaneos del cuerpo entero en 2.5 segundos y entregar una “escultura personalizada o una fotografía tridimensional”, sintética, en tres o cuatro semanas. Según el dueño de esa empresa “la gente está recuperando un poco el sentido de ir a los estudios fotográficos para inmortalizar los momentos importantes en la vida.” (Cleto de Matos, entrevistado por TV Madrid, el 10 de enero de 2010). Pero ésta es la pista nueva: la trayectoria de Bruno Eslava perfiló lo maravilloso de la fotoescultura, el retrato fotográfico más y únicamente mexicano. Nos dio un registro amplio de su sociedad, sus valores estéticos y sus tiempos.



Autoe no identificado
Hombre con traje
fotoescultura en madera,
México, ca. 1950
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 470506

PÁGINA SIGUIENTE
Pamela Scheinman, 1990
José Lastra, retoque
marco ovalado chico





Con el
cañón
automático
"WONDER"
marcamos
una era
de progreso.

Hemos hecho por la fotografía rápida, instantánea, lo que Edison por la electricidad; lo que Dumont por la navegación aérea; lo que Krupp por la moderna ciencia guerrera. En estos pequeños cañones automáticos para hacer foto-botones, se ha combinado calidad, hermosura y economía.

Garantizamos que nuestras máquinas para botones son las más atractivas y fáciles que se conocen.

Las placas se revelan, fijan y entonan en una sola solución; esta solución es el resultado de años de costosa experiencia.

Para usarlo no se requiere un fotógrafo. Cualquiera persona puede obtener buenos resultados con sólo quince minutos, con sólo una lección.

Se carga y descarga á plena luz del día, con tubos de lámina herméticamente cerrados.

PRECIOS:

Una máquina automática cañón "Wonder" para hacer botones fotográficos de 40 líneas.	\$ 40.00
Un tripié de madera, compacto.	7.00
Un millar de placas	26.50
Un tubo con 100 placas.	3.00
Una gruesa de biseles dorados	6.00
Revelador en polvo, cada paquete.	1.20

Estos botones se venden á 10, 15 y 25 cs. cada uno, con ó sin bisel.

UNICOS AGENTES EN LA REPUBLICA:

AMERICAN PHOTO-SUPPLY Co., S. A.

Avenida San Francisco, 42.

MEXICO, D. F.



Para muestra, basta un botón. El fotobotón en el arte fotográfico mexicano

Jorge Carretero Madrid

En nuestro país, desde los inicios del siglo XX, el fotobotón o *pin-back button*, como era denominado en Estados Unidos, encontró una magnífica acogida por parte de los gabinetes fotográficos establecidos, los cuales, en su competido mercado, siempre estaban atentos a las novedades que surgían para enseguida ofrecer las opciones más atractivas a su cultivada clientela. Este soporte alternativo pronto generó una amplia demanda en los diferentes estratos sociales. Se trataba, sin duda, de una novedosa fórmula que el arte del retrato hizo suya, que enriqueció la gama de sus manifestaciones, su abanico de ofertas, y que le permitió dejar de ser sólo un privado objeto del hogar, una delicada imagen enmarcada, o bien, una memoria física resguardada en el álbum familiar. El retrato, gracias al fotobotón, se convirtió en una expresión artística pública y ambulante. Ya era posible mostrar y lucir, a manera de prendedor, en las

PÁGINA ANTERIOR
El fotógrafo mexicano,
México, enero de 1909
Col. Particular

Retrato de Dama, s/f
3,3 cm de diámetro
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid



*El Señor del Calvario
de Tlacotepec, s/f*
Puebla, 3.3 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid

Virgen, s/f
3.3 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid



blusas y en las camisas, en los sacos y en las solapas, en una diversidad de prendas, durante todo el día, la imagen de un ser querido o de una figura política admirada. Ciertamente, esta variante en la creación y comercialización de la fotografía tuvo en México un desarrollo y evolución singular básicamente en las primeras cuatro décadas del siglo XX.

En su fase de introducción, el fotobotón fue una ingeniosa novedad, un alarde técnico ofrecido por los estudios acreditados en las más importantes ciudades (entre ellos, la Fotografía Daguerre, en el Distrito Federal). Más tarde se transformaría en la fórmula ideal para la popularización del retrato, de especial manera en las comunidades regionales debido, en buena parte, a su bajo costo, el cual aseguraba su accesibilidad. En verdad, el *fotobotón* constituía un objeto de recuerdo, de evocación, un registro memorable, una atractiva opción de obsequio con la imagen del ser amado, creada para ser portada cerca del corazón.

En México, los fotobotones fueron una fórmula al alcance de todo el mundo. En ediciones múltiples, pronto se convirtieron también en el vehículo ideal para difundir retratos oficiales y promover la imagen de personalidades de la política, incluso asociadas, en fechas conmemorativas, a figuras de la independencia de nuestra patria, así como de la propia Revolución. Ya era posible adquirir y exhibir orgullosamente los rostros de los próceres, protagonistas de nuestra historia.



Se convirtieron, asimismo, en apreciables objetos de culto; constituyeron un adecuado soporte para la producción en serie, y para la venta de las imágenes religiosas que se adoraban y veneraban en los diferentes templos y santuarios de la República; aquellas que mayor interés generaban en una sociedad de devociones plurales: vírgenes, santos y santas, cristos crucificados, arcángeles, santos niños y, literalmente, toda la corte celestial. En el año de 1922, como una confirmación de lo anterior, el párroco de la Iglesia de Santa Mónica, en Puebla, le hacía llegar el siguiente pedimento de producción a Guillermo Robles Callejo, fotógrafo local, en una nota manuscrita que rescatamos: “Y desearía también 500 fotobotones, si no es alto el precio, porque quiero que todo devoto lleve la imagen de nuestro Padre Jesús.”

Juan Diego y la aparición de la virgen de Guadalupe, s/f, 2.6 cm. Col. Fototeca Antica A.C./ Jorge Carretero Madrid

Otorgándole un carácter utilitario adicional a los fotobotones, establecimientos comerciales de diversa índole solicitaron a los gabinetes fotográficos la creación y producción de atractivos artículos promocionales que eran obsequiados a una agradecida clientela: espejos de bolsillo, con la correspondiente publicidad impresa en el anverso. Esta modalidad también generó una considerable demanda.

El *pin-back button*, que sigue siendo vigente y solicitado en nuestros días, surgió gracias a los múltiples avances en el campo de las técnicas fotográficas. Fue creado en la década de los años noventa¹ del siglo XIX en Estados Unidos. Los retratos eran capturados a través de cámaras de toma múltiple. Stirn fue el inventor de un aparato



fotográfico del cual sobresalía una lente que hacía 6 tomas en sucesión, ferrotipos del tamaño de una pequeña moneda, en una superficie sensibilizada de formato circular. Esta cámara logró una gran popularidad en la Unión Americana y en el extranjero. La firma Stirn & Lyon reportó, en un anuncio publicado en *Harper's Magazine* el mes de septiembre de 1889, que 15 000 piezas de uno de sus modelos, habían sido vendidas a partir de octubre del año de 1886.²

Por aquellos años fue solicitado el registro de patentes de sistemas de fabricación por diversas personas y empresas. En 1893, Benjamin S. Whitehead registró la primera patente, en la cual la imagen se encontraba protegida por una fina lámina de celuloide.³ En el año de 1896, la constituida empresa Whitehead and Hoag Company⁴ acreditó una patente más para el *pin-back button*, tal como hoy en día lo conocemos, que integraba un alfiler en el diseño del reverso, permitiendo así una fácil y segura sujeción a cualquier tela.⁵ En ese mismo año, el fotobotón fue incorporado por vez primera en una campaña presidencial: un amplísimo número del nuevo estilo de botones fue producido para la contienda electoral entre William McKinley y William Jennings Bryan.⁶ Así, la utilización inicial fue la de su aplicación en campañas destinadas a promover las causas de candidatos políticos, o bien, relativas a conmemoraciones especiales, tal como se venía haciendo, en los tempranos años del vecino país, mediante el uso de ilustraciones y leyendas integradas a placas metálicas, bandas de seda, botones para las vestimentas, papeletas, banderolas, vasos, platos, cajitas para el rapé, y hasta canes que recorrían las calles con mensajes sujetos a sus lomos.

Al paso del tiempo, fueron empleadas diversas técnicas para la obtención de la imagen: ferrotipos, en primera instancia, y más tarde albúminas, colodiones, bromuros, etcétera. Después de ser lavadas y fijadas, las impresiones eran montadas, con el anverso hacia abajo (aplicando antes una fécula, almidón o gelatina), sobre delgadas láminas de celuloide. Cuando la fotografía acababa de secar era separada con una cortadora especialmente diseñada para ello y posteriormente colocada en una prensa manual, mecánica (*pin lock hand press*), que permitía que fuera encapsulada sobre un disco metálico. Al final del proceso, en el reverso, le era adicionado el alfiler sujetador.

Muy pronto, el fotobotón cobraría una gran popularidad y una significativa demanda. Entre los años de 1900 a 1930, botones fotográficos de mayores dimensiones se hicieron populares. Eran conocidos como medallones o placas. Dos de las más importantes empresas norteamericanas dedicadas a su producción fueron la Chicago Portrait Company y la Columbia Portrait Company, fundadas hacia mediados de la década de los noventa del siglo XIX, ambas con sede en Chicago, Illinois.⁷ Una fotografía era finalmente integrada a un recuadro reservado en un medallón previamente estampado, por miles, en un disco metálico, el cual contaba con un aditamento para poder colgarlo o colocarlo sobre una mesa, en posición vertical. El diseño específico era previamente elegido por el cliente, entre una amplia gama.

En Estados Unidos, fotobotones de diversas clases eran ofrecidos por vendedores, de puerta en puerta, a través de catálogos. La Cruver Manufacturing Company fue la más popular proveedora de materiales para la fabricación de fotobotones.⁸ Producían los diseños que enmarcaban las imágenes, las máquinas para adosarlas a los discos metálicos y las láminas de celuloide. Estos productos también fueron promovidos y comercializados en nuestro país.

PÁGINA ANTERIOR
La Virgen y el niño, s/f
3.3 cm.
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid

PÁGINA 56
Fotografía Daguerre
Porfirio Díaz, ca. 1910
1.9 cm.
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid

PÁGINA 57
Caballero con sombrero de charro, s/f, 2.5 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid







*Retrato de Dama
con collar y aretes, s/f, 3.3 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid*

*Retrato de Dama, s/f, 3.3 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid*

Los fotobotones mexicanos de época constituyen, sin duda, una valiosa manifestación vernácula del arte del retrato en la fotografía nacional. Casi siempre de carácter anónimo, carentes de indicación alguna de autoría, conforman un género escasamente valorado, hasta hoy en día, a pesar de que en ellos es posible observar el encanto, la ingenuidad y la gracia de los retratos antiguos,⁹ capturados con sencillez, con naturalidad y, de manera frecuente, con una sorprendente sensibilidad. En este singular soporte se produjeron en nuestro país verdaderas obras maestras del retrato fotográfico. A lo largo de las primeras décadas del siglo XX, a través de ellos ha sido documentada, y retenida, como una nítida memoria, la evolución de una sociedad plural, en los diversos estratos socioeconómicos, culturales y regionales que por aquellos años conformaban nuestra nación: usos y costumbres, muy diversas imágenes de culto y devoción, así como las variantes que fueron surgiendo por lo que se refiere a los estilos de preconcebir la toma del sujeto fotográfico.

Con la ausencia de toda utilería, en la mayoría de los casos, de todo entorno decorativo, el autor se concentraba en una específica puesta en escena que sólo debía considerar lo fundamental. Se trataba de crear, y diseñar, para un circular espacio de restringido diámetro, intentando siempre lograr plasmar todas las cualidades, y calidades, de la personalidad del sujeto: una cierta expresión que, ante los demás, lo hiciera reconocible, lo identificara y lo definiera, y reflejara el fragmento de su alma que, en cada caso, pudiera ser posible atrapar y hacer perdurar por siempre.



Primero, el fotógrafo trataba de entender quién era el sujeto a retratar, y, luego, pre-determinando una imagen acorde a su presencia, a sus facciones, a la belleza o a la ausencia de ella, buscaba capturar todo ello (en una sola acción del obturador, y sin descuidar un instante el tema de las luces, los contrastes, la gama de grises) en un fotobotón que pudiera ser apreciado y conservado como el recuerdo sencillo y auténtico de aquel día en que así fuimos. El asunto esencial era, finalmente, en un corto lapso de tiempo, poner en juego la sensibilidad, establecer la pose, propiciar la mirada precisa, y disparar.

El retratado, a su vez, siguiendo las indicaciones, pero tratando de obtener, de fijar él también por un instante la expresión que manifestara, que dijera, lo que él era o lo que él creía que era o bien, lo que desearía que los demás pensaran que él era.

Y ahí están, en los fotobotones: ahí permanecen los rasgos distintivos, que denotan a qué estrato sociocultural y económico pertenecían; a veces, incluso, de qué región procedían. En el caso de las damas, es posible leer, progresivamente, al paso de los años, la evolución en las modas, los cambios sucesivos en las vestimentas, en las prendas y en los atavíos: en las elegancias y en los grados de sofisticación elegidos, en las luces y en las sombras de los rostros maquillados, en las cejas, en algunos casos coqueta y cuidadosamente delineadas, en las boquitas pintadas o naturales, en los peinados, en los listones que los contienen o los enmarcan, en los ondulados cabellos, en

*Retrato de joven
con sombrero, s/f, 3,3 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid*

PÁGINA 61
*Retrato de joven
con trenza, s/f, 3,3 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid*





Retrato de niño vestido de marinero, s/f, 3.3 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid

PÁGINA 61
Retrato de joven caballero, s/f, 3.3 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid

PÁGINA 64
Medallón.
Retrato de tiple, s/f, 15 cm
Col. Fototeca Antica A.C./
Jorge Carretero Madrid

ocasiones cubriendo parcialmente los ojos, cercando la mirada, o bien, en las trenzas características, en los aretes, en los broches, en los prendedores, en la flor en plenitud que adornaba la blusa... en la particular elección entre la casi infinita gama femenina de accesorios.

En los caballeros: el sombrero, el estilo y las dimensiones de sus alas, el corte de pelo, el bigote, cuya conformación dirá al perceptivo quién eres, los sacos, las camisas, los cuellos, los pañuelos y los paliacates, las vestimentas y los uniformes distintivos, el cigarrillo, e incluso el humo que de él emana.

Estos antiguos objetos representan una de las artísticas maneras a través de las cuales imágenes vernáculas fueron capturadas, utilizadas, disfrutadas y difundidas en las primeras décadas del México del siglo XX. La Fototeca Antica, A. C., atenta al rescate de por lo menos un fragmento de este peculiar, invaluable, aunque hasta la fecha poco apreciado patrimonio artístico, ha ido conformando un rico y selecto acervo de fotobotones y medallones fotográficos, que recientemente nos permitimos presentar en una muestra¹⁰ que formó parte del Festival Fotoseptiembre 2011, Red de la Imagen, organizado y promovido por el Centro de la Imagen. Para confirmar la importancia de este género, bastaría conocer la rica colección de medallones y placas que la Institución George Eastman House¹¹ ha integrado a su archivo como una parte importante de la cultura y de la historia de la fotografía.





PÁGINA SIGUIENTE
El fotógrafo mexicano,
México, mayo de 1909
Col. Particular

1 Ted Hake. *Collectible Pin-Back Buttons 1896-1986: An Illustrated Price Guide.* Pennsylvania, Wallace-Homestead Book Company, Radnor, 1991.

2 *IMAGE. The Bulletin of the George Eastman House of Photography,* vol. 11. núm. 4. Nueva York, 1962, pág. 20.

3 Ted Hake, *op. cit.*

4 Whitehead and Hoag Company, Newark, N. J. (1892-1921), fue una de las más importantes empresas del mundo en el campo de la producción y de la comercialización de fotobotones, medallones y placas. En la actualidad, cualquier objeto original que ostente su marca, es considerado como de alta calidad y, en consecuencia, de un significativo valor para los coleccionistas. En una subasta de eBay, un Fotobotón de 1908 relativo a la contienda presidencial entre Taft y Sherman, con los datos de esta firma estampados al reverso y en excelentes condiciones, partió de un precio de salida de 250 dólares y, diez días después, con 37 ofertas, cerró en un valor final de 9200 dólares. En: Stan Gores. *Presidential and campaign memorabilia with prices,* Pennsylvania, Wallace-Homestead Book Co, 1982.

5 Ted Hake, *op. cit.*

6 Stan Gores, *op. cit.*

7 Ted Hake, *op. cit.*

8 *Ibidem.*

9 Nos permitimos emplear aquí la célebre frase que dio título al libro de Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos,* México, Ediciones Mexicanas, S. A., 1950.

10 La muestra fotográfica fue exhibida en la sede de la Fototeca Antica, A. C., en Puebla de los Ángeles, y fue titulada *Para muestra... basta un botón. El fotobotón en el antiguo arte fotográfico mexicano.* Constituyó una de las dos exposiciones con las cuales la Fototeca Antica, A. C., participó en el Festival Fotoseptiembre

11 George Eastman House. International Museum of Photography and Film. East Avenue 900, Rochester, Nueva York, 14607.



**MAQUINA
AUTOMATICA
"The Wonder"
PARA HACER
BOTONES
FOTOGRAFICOS.**

Vista frontal de la maquina mostrando su tamaño comparativo con el del operador.

Esta maravillosa cámara produce retratos en 30 segundos, **no siendo necesario ser un fotografo y ni siquiera aficionado.**

LA MAQUINA propiamente dicha está hecha del mejor latón pulido y plata alemana; durará mucho tiempo—es casi indestructible.

LA CAJA está construida con madera fina y cubierta con cuero negro granulado. Sus partes metálicas son de níquel. No hay partes complicadas en su mecanismo, ruedas, resortes, etc., que puedan descomponerse ó perderse.

LA RUEDA INFERIOR que contiene los vasos para revolver, está hecha con aluminio pulido para evitar su corrosión.

LOS LENTES están pulidos por el mejor procedimiento francés y son peculiarmente adaptables para esta clase de trabajos, por su rapidez, precisión y finura en detalles.

LAS PLACAS se empaacan en tubos de lata, 167 placas en cada tubo, pudiendo cargarse la cámara, á la luz del día, en menos de un minuto. Una vez cargada la máquina está lista para usarse en cualquier momento, bastando para producir un retrato empujar una palanca y hacer presión en un bulbo. En menos de 15 minutos estará apta cualquiera persona para manipular el aparato, con sólo la lectura de las instrucciones.

LA CAPACIDAD de la máquina es ilimitada; cualquiera persona con un día de práctica podrá tomar y acabar 500 retratos en una hora.

NOTA ESPECIAL. Nuestras placas se revelan y fijan en una sola solución.

ESTA SOLUCION ha revolucionado el moderno arte fotográfico. Compréndase que todas las demás placas para fotografía requieren lo que se conoce por revelador y por fijador, después de lo cual se emplean otras soluciones y muchos baños, antes de producir lo que se llama una negativa, la cual es sólo una placa y no un retrato acabado.

La máquina automática "The Wonder" para hacer botones fotográficos, toma y termina un retrato en sólo 30 segundos. Pesa, completa y cargada para hacer 500 retratos, 10 libras. Sólo 20 segundos son necesarios para preparar la máquina y empezar á trabajar, lo cual puede hacerse en la calle, bajo una lona, en una casa; en resumen, en cualquier lugar en que la luz lo permita.

INSTRUCCIONES. Con cada máquina se remiten instrucciones completas para su uso.

Máquina automática "The Wonder" para hacer botones fotográficos.	\$ 65.00
Un tripicé compacto, de madera	7.00
Un millar de placas	38.00
Un tubo conteniendo 167 placas.	6.50
Una gruesa de biseles dorados	6.50
Revelador en polvo	1.20
Pesa-Amoníaco.	1.25

El tamaño del retrato que se produce es de 50 líneas.

Los pobos que nos han comprado estas máquinas se felicitan de haberlo hecho y nos congratulan por haberles proporcionado la oportunidad de ganar dinero con rapidez, sin gran trabajo y con tan poco gasto.

AMERICAN PHOTO-SUPPLY Co., S. A.

Avenida San Francisco, 42.

MEXICO, D. F.

La gente común y el retrato fotográfico

Alejandra Mora Velasco*

Toda imagen encarna un modo de ver, incluso una fotografía, pues las fotografías no son, como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista entre una infinidad.

Esto es cierto incluso para la más despreocupada instantánea familiar.

John Berger, *Modos de ver*

Mujer y muchacho.
Composición ampliada
y retocada, ca. 1950,
Col. Archivo
Eligio Zárate López

Retener la vida Ante el natural temor a la implacable muerte, la humanidad de todos los tiempos, poderosos, humildes, privilegiados, marginados, celebridades y gente común, ha mostrado un obsesivo impulso por perpetuarse. Grandes cantidades de tiempo y esfuerzo se han invertido en cumplir dicho deseo. Recordemos tantas y tantas leyendas y literatura fantásticas de diferentes épocas que hablan sobre experimentos mágicos y científicos que buscan la juventud y vida eternas a través de elixires, alquimias y artefactos, como la fascinante *Invencción de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940), un mecanismo que grababa y reproducía constantemente el alma, la imagen, el sonido y el tacto de las personas captadas, más cuyo precio irónicamente era la propia vida.

En los siglos XIX y XX algunas de esas fantasías se materializaron a través de la invención de las asombrosas máquinas que aprehendían imágenes y que captaban y reproducían sonidos e imágenes en movimiento. Esta añeja búsqueda sigue vigente en el presente; un ejemplo son las nuevas tecnologías que hacen posible la reproducción de imágenes en tercera dimensión con una alta sensación de realidad. ¿Hasta dónde llegaremos?, ¿cuáles serán los inventos del siglo XXI para asir presencias o anular au-



sencias?, ¿se desarrollará algún día el dispositivo que retenga por completo el cuerpo y el alma, y garantice la vida eterna...?

El efímero retrato de familia La historia de los artificios atrapa-ánimas es realmente vieja; inició prácticamente con el hombre primitivo que en el arte encontró una manera de apropiarse de la naturaleza y actuar sobre ella. En la antigüedad, descubrió en el dibujo, la pintura y la escultura poderosos instrumentos para “dar vida” a un modelo. Aparecieron los primeros retratos y desde entonces estos se han realizado prácticamente de forma ininterrumpida hasta nuestros días, utilizando las tecnologías, técnicas y estilos propios de cada contexto histórico, con diferentes significados y usos públicos, privados e íntimos de acuerdo a su tiempo.

Los primeros retratos fueron de gobernantes que aprovecharon su efectividad para divinizar su figura, legitimar su poder y dar continuidad a sus dinastías de manera pública. Eran suntuosos, rígidos, de producción única o muy limitada. No mostraban la fisonomía o psicología del retratado: su intención era más bien infundir el respeto de un pueblo y el temor de sus enemigos. Así encontramos cuerpos enteros, bustos y rostros en monedas, monumentos funerarios y esculturas en las antiguas civilizaciones como Egipto y Mesopotamia.

La civilización griega fundó un estilo de retrato que buscaba acercarse a la fisonomía de los hombres destacados representados e incluso de los dioses, que en mármoles esculpidos tomaban una forma humana. Estos tipos de retratos, únicos y gloriosos, son los que se conservan en los museos; son ejemplares estudiados por la academia, a los cuales se les han otorgado los más altos valores culturales y de mercado; han sido mistificados en los imaginarios colectivos de las sociedades, y aún hoy son iconos utilizados por los Estados con muy variados discursos.

En la Roma republicana, en un momento de formación de una sociedad patriarcal, que promovía el culto a los antepasados y el valor de los individuos, surgió un estilo de retrato pictórico, herencia del naturalismo griego, que buscaba penetrar en la personalidad de retratado y así capturar instantes de la vida misma (como después lo hizo la fotografía). El retrato se volvió una costumbre vital como aval de linajes y garantía de su continuidad. Así lo reporta Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (ca. 79 d.C.):

Otro era el tipo de cosas que había en los atrios de las casas de nuestros mayores, con el solo objeto de ser contempladas: no había estatuas de artistas extranjeros, ni bronce, ni mármoles; se guardaban en hornacinas individuales máscaras de cera, cuya función era servir de retrato en las ceremonias fúnebres de las familias y siempre, cuando alguien moría, estaban presentes todos los miembros de la familia que habían existido alguna vez. Las ramas del árbol genealógico discurrían por todas sus líneas hasta los retratos pintados. Los archivos familiares se llenaban de registros y menciones de los hechos llevados a cabo durante una magistratura. Fuera y en torno a los umbrales, había otros retratos de almas ilustres que se fijaban junto con los despojos tomados al enemigo y que ni siquiera un nuevo comprador de la mansión podía descolgar; triunfaban eternas como recuerdos de la casa incluso si ésta cambiaba de dueño.

El arte pictórico civil se expandió por todos los dominios del vasto imperio romano. Aparecen así figuras de patricios, ciudadanos y campesinos representados tal cual





*Basquetbolistas
de Telixtlahuaca,
Etlá, Oaxaca, ca. 1950
Col. Archivo
Eligio Zárate López*

eran; su apreciación iba en función del valor artístico de la “verdad”, o la sensación de vida que lograba proporcionar ante la cual el espectador sucumbe y se siente identificado.

Estas no eran obras firmadas por artistas reconocidos, no se manufacturaban con finos y costosos materiales, no eran colocados en suntuosos marcos, caducaban con facilidad. Estos son objetos que no han sido tomados en cuenta en las historias oficiales, y que las familias no siempre tienen la posibilidad, el deseo o el conocimiento para hacerlas perdurar. Al ser extraídos de su contexto original, se vuelven simpáticas curiosidades, artículos de bazar que pierden su identidad y tienden a desaparecer. Hasta que algún espontáneo curioso las rescata sólo porque sí.

En contraste, la afortunada tendencia actual de abordar la historia desde la vida privada y las mentalidades, desde los individuos, las localidades y las expresiones populares, permitirá justificar y promover la permanencia de los retratos de gente común y corriente, antigua y actual, y sus narrativas.

Dos casos diferentes pero iguales Al revisar la evolución del retrato encontramos dos casos de tradiciones retratísticas de gente común, que claramente presentan conexiones entre sí por su forma y significado, pero que se encuentran totalmente apartadas en el tiempo y el espacio. Por un lado está la de los egipcios romanizados conversos al cristianismo, en los primeros siglos de nuestra era, y por otro la de las fotografías coloreadas que proliferaron en Europa y Estados Unidos, y que se arraigaron profundamente a mediados del siglo XX en un México en proceso de modernización.

Las momias del Fayum Durante la ocupación romana, alrededor del siglo I d.C., la sociedad provinciana que ocupaba el Valle del Fayum (situada al sur de El Cairo en Egipto) manifestaba su prosperidad a través del retrato que producía un gremio de retratistas que recorría diferentes ciudades y pueblos. Los retratos más vívidos se hacían en vida de la persona, elaborados en cera sobre telas y talas, que al morir se colocaban sobre sus cuerpos embalsamados a la usanza egipcia. Su notable manufactura y el clima seco de la región permitieron la conservación de algunos ejemplares hasta nuestros días. Es realmente extraordinario observar en los bustos y rostros de estos hombres, mujeres, jóvenes, ancianos y niños, que posan y parece que nos miran de frente y que muestran sus atuendos, peinados y joyas de la época. Las figuras no se ubican en ningún contexto, se encuentran rodeadas de un “aire” que nos da la sensación de eternidad. La atención se centra en la expresión del rostro y en lo más extraordinario, en la profundidad y luz de su mirada. Son tan vívidos, que parece que estos personajes fueran a hablar en cualquier momento.

Fotografías coloreadas La cultura y valores estéticos grecorromanos se expandieron por toda Europa y Oriente durante los siglos subsecuentes al imperio. La pintura fue por siglos el vehículo principal del retrato en el ámbito religioso, político y civil. El establecimiento de las academias de arte provocó la diversificación de los artistas, que cubrían una mayor demanda en ámbitos diversos, campiranos y ciudadanos, sin embargo seguía siendo un artículo de lujo que requería una buena inversión de tiempo en su elaboración.

La modernidad trajo en el siglo XIX la fotografía y con ella la producción mecánica del retrato a un tiempo y costo menor que la pintura, con el valor agregado (se creía entonces) de captar fielmente la realidad.¹

La fotografía, que empezó como experimento y divertimento de aristócratas y clases privilegiadas, en el siglo XX se convirtió en arte, medio de comunicación y en un gran negocio. El retrato pintado surgió prácticamente al mismo tiempo que la fotografía misma por cuestiones técnicas, ya que se corregían las tomas borrosas, se corregían defectos y se le añadía color, lo que las hacía parecer aún más realistas. Tuvo un gran éxito y la práctica se expandió mundialmente en todo tipo de contextos. No se sabe cómo llegó a México pero el hecho es que se estableció y floreció como en ningún otro lugar la denominada industria de las ampliaciones en tela (más coloquialmente llamados lienzos o monos).² Se realizaban en las ciudades grandes, principalmente en la de México, por gremios que dividían y especializaban el trabajo, y se promocionaban a través de una red de vendedores que iban de casa en casa, recorriendo ciudades y pueblos en todos los rincones de nuestro país.



Familia.
Composición amplificada,
ca. 1950
Col. Archivo
Eligio Zárate López



En una época progresista y en proceso de urbanización, el retrato pintado confería una dignidad a la gran cantidad de campesinos que se convertían en trabajadores asalariados, pues su fotografía mostraba su buena posición económica y social.

Mediante el retoque se lograba un extraordinario parecido y sensación de vida, además de mejoras en el aspecto del retratado. Y con el recurso del fotomontaje se unieron parejas de esposos, normalmente cabezas de familia, que nunca posaron juntos. Estos lienzos eran colgados en la parte más visible y privilegiada de la casa, desde donde parece que vigilan y protegen a su prole. Al igual que los retratos de las momias del Fayum, aquí el rostro domina el espacio vacío, como nebuloso, para dirigir la atención a la mirada, provocando la nostalgia en el espectador, que imagina las historias de estas personas muertas.

La amplificación en tela retocada tuvo su época dorada entre los años 1940 y 1960, y decayó en esa última década, cuando la gente pudo hacerse de sus propias cámaras de instantáneas.

Dos historias locales se vuelven universales La asombrosa similitud de los casos vistos nos hace pensar, ¿la fotografía retocada será una herencia de la antigüedad ininterrumpida hasta el presente?, o al contrario, ¿será que dos fenómenos locales, aislados y espontáneos, se vuelvan universales por la misma naturaleza humana? Sea cual fuere su origen, la comparación de ambos casos ayuda a confirmar la idea de que el retrato responde al mismo ánimo de resistir a la muerte con el que comienza el presente escrito.

Es notable la coincidencia en las condiciones socioeconómicas y culturales que provocaron la producción de un tipo de imágenes tan parecidas: regiones prósperas mitad rurales, mitad urbanas, un arraigado culto a la muerte, una industria del retrato con artistas itinerantes, y los clientes como co-creadores de la imagen al solicitar al artista cómo querían ser immortalizados en sus retratos.

A pesar de su distancia (más o menos dos mil años, más de diez mil kilómetros), las diferencias en la moda y en la técnica de manufactura, las actitudes de ambas sociedades parecen ser las mismas.

PÁGINA SIGUIENTE
Campesinos de San Felipe,
Oaxaca, 1940
Col. Archivo
Eligio Zárate López

¿Y ahora? El fenómeno del retrato no se ha detenido y al parecer no tiene límites. Actualmente estamos viviendo un momento de transición similar al del surgimiento de la amplificación, provocado por las condiciones socioeconómicas y la introducción de nuevas tecnologías. Lo que antes fue un cambio entre lo manual (la pintura) y lo mecánico (la fotografía), hoy es en cuanto a la transición de la fotografía manual a la digital. Hacerse un retrato cada día es más barato e inmediato, lo encontramos prácticamente en todos los sectores y ámbitos, al grado de que parece ser que el mundo contemporáneo se ordena a partir de imágenes. Se experimenta en la actualidad una sensación de no existir o no ser alguien si no capturamos los acontecimientos de nuestra vida. Tal inundación de la fotografía en la vida cotidiana, paradójicamente provoca su fugacidad y carácter efímero. Su antigua aura sagrada se pierde y tal volumen de imágenes que producimos tienden a convertirse en desecho. Suena abrumador, pero en realidad se trata de un síntoma de esta época que algún día se





Paola Dávila
Serie de retratos coloreados
al crayón de autores no
identificados, 2012
Col. Felipe Neria

leerá e interpretará con la misma curiosidad e intriga con la que aquí se examinan los antiguos retratos del Fayum y el retrato fotográfico coloreado del siglo XX.

...Colgadas de la pared, sobre la chimenea que nunca se encendía, estaban, en marcos distintos, unas fotografías enormes coloreadas a mano de mi abuela y de mi abuelo, fallecido en 1934. Cualquiera que entrara en el salón-museo podría entender que la historia comenzaba por mis abuelos, tanto por el lugar que ocupaban las fotografías como por el hecho de que ellos, a pesar de estar mirando a la cámara, estuvieran vueltos el uno hacia el otro en una postura que a veces veo en los sellos de algunos países europeos.

Orhan Pamuk, *Estambul, ciudad y recuerdos*.

*Historiadora de arte, curadora e investigadora independiente.

1 Hoy sabemos que la fotografía es subjetiva. Ver cita de John Berger al inicio de este texto.

2 Alejandra Mora Velasco, *Vendedor de ilusiones, Eligio Zárate: fotografía y modernidad en el Valle de Etla, Oaxaca, 1940-1960*, México, SINAFO-INAH, (Testimonios del Archivo), 2010.



Los ambulantes que por más de años han cargado su cámara.



El procedimiento fotográfico ambulante medias. Todo ha sido una negativa toda



El incansable fotógrafo ambulante nunca laureado, jamás entrevistado, menos aún consagrado, con esos manos bien aptas en la oscuridad de su laboratorio modesto.



Ni Casasola, ni Díaz, ni Jiménez, son más gentiles para fotografiar que ellos.



La cámara ambulante hace el milagro de ser fuente de vida de muchas familias.



Un laboratorio completo, con la cubeta que se han de lavar las fotos...



Más de trescientos minuterios hay en la ciudad; pasan de mil en los estados.



La negativa se ha fijado, se la sujeta a las sustancias químicas, se la retrata luego en papel definitivo que sufre las mismas operaciones y va a la cubeta.

bras alargadas. Mediodía, desde lo al-
del triple, la Contax de Elvira Vargas
ra una bellísima perspectiva.

laron por chiste, el deportista que rema o
monta a caballo, el ranchero de magna sim-
plicidad que se mostrará a los suyos con
orgulloso ademán sentado en la Alameda.
Pero lo de maravilla es el fotomontaje
de los minuterios. ¿Por qué no ha de ser
un ángel de la guardia quien proteja al char-
ro que se faja su 45 y monta, para pare-
cer de verdad, un caballito de madera, en-
tre el follaje del bosque? Pero nada igua-
la en esa bella ingenuidad al verso escrito
sobre un corazón, la paloma del amor lle-
vando en el pico la carta deseada; la pareja que
vuela en el 'honeymoon' hacia el séptimo
cielo; el buque de los viajes fantasmas nunca realiza-
dos, la trajinera enflorada en que luce el payo...

La cámara ambulante, mal colocada so-
bre un triple, hace el pitagoro de ser la
fuente de vida para muchas familias. Más
de trescientos fotógrafos minuterios hay en
la Ciudad, más de mil en los Estados. Tie-
nen los hombres que de esto viven, cada
uno un sindicato, pero ellos son, cada
uno, empresario y trabajador. Días en blan-
co, pasan a veces en la paciente espera, de-
jando resbalar el tiempo en la inactividad,
pero en la feria o en el domingo, son más
recompensa.

Ni Casacaola, ni Díaz, ni Jiménez, son más
gentiles para fotografiar. El minuterio lo
hace con palabras y ademanes que presen-
tan ligeramente la barbilla, coloca la cabe-
za a su manera de imaginar la foto, va y
viene con su aparato, síeca perflándose por
momentos entre la funda negra y se oye
la voz: —'Un momentito'— dice juntando
el índice con el pulgar, mientras 'dispara'.

Después viene toda la elaboración. La ne-
gativa se la fijado, se le retrae luego en pa-
lancas químicas, se le retrata luego en opa-
ra definitiva que sufre las mismas opera-
ciones y va a la cubeta. Por fin el client-
te recibe la foto, la consigna, se gusta.
Las hay en botón, iluminadas de prende-
ras. Las de botón se llevarán de la movia
del sobre la blusa multicolor de la novia
del pueblo o escondidas bajo el saco del
overol.

Breves charlas hemos tenido con estos
amigos nuestros. Parecen ellos mismos im-
provisados de esta manifestación de provin-
cias. Tan humildes y atentos, sus manos per-
presuntuosas y modernas bien aptas en la os-
curidad de su laboratorio sin pretensiones.
Hay quienes por más de 25 años han profe-
sado su cámara por todos los sitios lleván-
dola para el oficio, y la seguirán llevando
para ganarse el pan.
Villa de Guadalupe, Chapultepec, Xochimilco, jardines y plazas, triste o alegre, de ciudad o de pueblo, allí estará el fotó-
grafo ambulante. Fotos de cinco minu-
tos! La provincia volcada en la Metrópoli.

dudosa lente de estas cámaras que más semeja
diminuto cajón de muerto que humilde captora
de nuestro gesto? Fotógrafos ambulantes, pro-
vincia volcada sobre la Metrópoli. Sabor tan de
pueblo que mereció no ser olvidado en el verso
lopezvelardiano.

El incansable fotógrafo nunca laureado, jamás
entrevistado, menos aún consagrado, lejos del
arte y muy cerca de su lucha por la vida, está
allí, en jardines y plazas, hoy, mañana, siem-
pre. Lo vemos a diario, el brazo envuelto en la
funda negra que pende de su cámara, mientras
sus dedos buscan la placa, el fijador, el revela-
dor. Todo lleva dentro de su cajón, lente y cuar-
to oscuro, laboratorio completo con la cubeta
en que se han de lavar las fotos para ser entre-
gadas limpiécitas... por veinticinco o cuarenta
centavos.

Insignificante es la ganancia, apenas les da su
oficio para vivir. Los ferias son pródigas, abun-
dancia en trabajo, es un desfile casi continuo de
clientes y en sólo cinco minutos la postal, le-
janamente parecida al 'sacrificado', se consti-
tuye en recuerdo. Y la obra se exhibe luego a
manera de propaganda, allí mismo, en los late-
rales de la cámara. Y qué cosas se ven.

No falta nunca la pareja de idilio, el azorado 'ro-
mero', la humilde familia en su día de campo,
las chicas 'bien', que lo hicieron por chiste, el
deportista que rema o monta a caballo, el ran-
chero de magna simplicidad que se mostrará a
los suyos con su orgulloso ademán sentado en
la Alameda... y es la Alameda de México.

Villa de Guadalupe, Chapultepec, Xochimilco,
jardines y plazas, tristes o alegres, de ciudad o
de pueblo, ¿en qué sitio de éstos no habremos
visto desde hace años la silueta del fotógrafo
ambulante? Hombre y cámara, una sola ima-
gen, prendida siempre al vestido multicolor de
la feria, a las mañanas endomingadas, a la ver-
bena bulliciosa, a las tardes grises de la Alame-
da, a las riveras del lago en el bosque.

Y quién no haya sido un gustador de lo ingenuo
popular, no habrá 'posado' alguna vez ante la

Pero lo de maravilla es el fotomontaje de los mi-
nuterios. ¿Por qué no ha de ser un ángel de la
guardia quien proteja al charro que se faja su
45 y monta, para parecer de verdad, un caballi-
to de madera, entre el follaje del bosque? Pero
nada iguala en esa bella ingenuidad al verso es-
crito sobre un corazón, la paloma del amor lle-
vando en el pico la carta deseada; la pareja que
vuela en el 'honeymoon' hacia el séptimo cielo;
el buque de los viajes fantasmas nunca realiza-
dos, la trajinera enflorada en que luce el payo...



la cámara ambulante, mal colocada sobre un tripié, hace el milagro de ser la fuente de vida para muchas familias. Más de trescientos fotógrafos minutereros hay en la ciudad, más de mil en los estados. Tienen los hombres que de esto viven, una Unión y un Sindicato, pero ellos son, cada uno, empresario y trabajador. Días en blanco pasan a veces en la paciente espera, dejando resbalar el tiempo en la inactividad, pero en la feria o en el domingo se pelea la recompensa.

Ni Casasola, ni Díaz, ni Jiménez, son más gentiles para fotografiar. El minuterero lo hace con las palabras y ademanes que pretenden ganarse la simpatía por anticipado. Coge ligeramente la barbilla, coloca la cabeza a su ma-

nera de imaginar la foto, va y viene con su aparato, afoca perdiéndose por momentos entre la funda negra y se oye la voz: -'Un momentito', dice juntando el índice con el pulgar, mientras 'dispara'. Ya está.

Después viene toda la elaboración. La negativa se ha fijado, se le sujeta a las sustancias químicas, se le retrata luego en papel definitivo que sufre las mismas operaciones y va a la cubeta. Por fin el cliente recibe la foto, la contempla, se gusta.

Las hay en botón, iluminadas y más caras. Las de botón se llevarán de prendedor sobre la blusa multicolor de la novia del pueblo o escondidas bajo el saco del overol.

Breves charlas hemos tenido con estos amigos nuestros. Parecen ellos mismos impregnados de esta manifestación de provincia. Tan humildes y atentos, nos han permitido de buen grado que nuestra cámara presuntuosa y moderna fije sus siluetas y sus manos, esas manos bien aptas en la oscuridad de su laboratorio sin pretensiones.

Hay quienes por más de 25 años han cargado su cámara por todos los sitios protegidos para el oficio, y la seguirán llevando para ganarse el pan.

...Villa de Guadalupe, Chapultepec, Xochimilco, jardines y plazas, triste o alegres, de ciudad o de pueblo, allí estará el fotógrafo ambulante. ¡Fotos de cinco minutos! La provincia volcada en la metrópoli.

Elvira Vargas (1906-1967). Periodista y fotógrafa, colaboró, como reportera, jefa de redacción y columnista, para diarios como *El Nacional* (1938), *El Universal* (en la década de los años cincuenta), *Novedades* (1953) y en revistas como *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*. Fue autora del libro *Por las rutas del Sureste* (México, editorial Cima, ca. 1939)



SINAFO

Ricardo Pérez Montfort

Sobre los acervos fotográficos del Laboratorio Audiovisual del CIESAS

Para quien se da a la tarea de hacer investigación histórica contemporánea y del siglo XIX, echar mano de las fuentes visuales y audiovisuales resulta necesario para alcanzar una comprensión y ofrecer una interpretación original del tema que se trata. Esto ha llegado a tener una importancia crucial en la práctica historiográfica de nuestros días, en una época en que la fotografía, el cine y sus medios derivados y afines ofrecen innumerables reproducciones fotomecánicas del mundo tangible. Y con mayor razón en un país como México, donde el discurso visual ha sido identificado por largo tiempo como el más universal, el más utilizado en la creación y afirmación de hegemonías y resistencias.

Atendiendo a esto, el Laboratorio Audiovisual (LAV) del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS, sede Distrito Federal) ha planteado como una de sus líneas de trabajo el análisis de la relación entre las imágenes fotográficas y las ciencias sociales. Parte importante de esta labor la constituyen la clasificación y el resguardo de dos archivos referenciales, creados con la finalidad de facilitar a los investigadores el acceso a materiales gráficos sobre temas específicos.

Fondo Hermanos Mayo
Pedro Infante, 1948
Col. Archivo General
de la Nación

Archivo Foto Fija Los orígenes de este archivo se remontan a finales de la década de 1980, cuando un grupo de jóvenes y maestros emprendió una investigación histórica gráfica de amplio calado sobre la política, la economía, la sociedad y la cultura en el México posrevolucionario. El acervo fue constituido por la asociación civil Foto Fija, y en 2009 fue cedido en resguardo al LAV.

El material proviene de diversos repositorios, principalmente del ramo Presidentes del Archivo General de la Nación; entre sus autores se cuentan algunos de los fotógrafos más reconocidos de nuestro país (la familia Casasola, los hermanos Mayo y Enrique Díaz, sólo por citar algunos). Abarca los años transcurridos entre 1929 y 1976, y da cuenta, como ya se dijo, de diversos aspectos de la vida política, cultural, económica y cotidiana del México de esos años. En particular, ofrece una buena cantidad de miradas sobre la figura presidencial en turno, pues ésta fue eje de la vida pública nacional en ese lapso.

Hay en total 4 417 imágenes: 2 454 impresiones en positivo, 1 263 diapositivas, 500 placas de cristal y 200 impresiones en negativo. Se trata en su totalidad de copias de los materiales resguardados en las colecciones de origen.

Al día de hoy se han catalogado todas las impresiones en positivo, y se avanza en la creación de una base de datos que incluya la totalidad de los materiales y permita al LAV ofrecer su consulta pública.

Archivo Gráfico de Salud Pública en México Con motivo de las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución, la Subsecretaría Federal de Prevención y Promoción de la Salud y los laboratorios Sanofi-Aventis encargaron al LAV la elaboración del libro *Cien años de salud pública en México. Una historia en imágenes*, mismo que se publicó en 2010. Para sacar adelante este proyecto se conformó un equipo multidisciplinario que llevó a cabo una búsqueda exhaustiva de documentos visuales y audiovisuales, en numerosos acervos públicos y privados de México y el extranjero, relativos a la salud pública, desde el Porfiriato hasta la actualidad.

La versión final del libro incluyó alrededor de 300 fotografías; sin embargo, dentro de la investigación fue posible encontrar y reproducir 1 320 materiales de gran importancia para los interesados en el análisis de esta cuestión. En la cifra se incluyen fotografías, pinturas (de caballete y murales), grabados, esculturas, carteles, objetos, documentos antiguos y un largo etcétera, que dan testimonio del camino que ha recorrido la salud pública en México durante el siglo XX.

Todos estos materiales quedaron registrados en una base de datos, en la cual —entre otros detalles— se identifica al autor, la fecha de producción, el tema al que se alude y la catalogación que tiene en el archivo en que se encuentra. Una vez cerrado el proceso de edición del libro, el LAV ha abierto al público la consulta de esta base de datos, que puede ser una herramienta muy útil para los estudios ulteriores sobre el tema.

Hay que mencionar que tanto el Archivo Foto Fija como el Gráfico de la Salud Pública en México son de carácter referencial: están conformados por reproducciones de materiales de cuyos derechos el LAV no es titular. El fin esencial de ambos es hacer más accesibles al público interesado imágenes que de otra forma tomaría mucho trabajo encontrar, y de esta manera agilizar la búsqueda de los documentos originales.

Por otro lado, el LAV cuenta también con un acervo audiovisual del cual forman parte casi 1 200 documentales filmicos, la mayoría sobre temas de historia, antropología y lingüística.

PÁGINAS 83, 84 Y 85
Désiré Charnay
Vista panorámica
de la Ciudad de México, 1858
Col. Mapoteca
Manuel Orozco y Berra
(SAGARPA)

El catálogo puede consultarse en <http://audiovisualciesas.blogspot.mx>.

Los encargados de estos acervos son Ricardo Pérez Montfort, coordinador general del LAV e Isaac García Venegas, sub-coordinador; además de Martín Díaz Vázquez, Patricia Balderas, Eric Moncada y María de la Luz Romero

Désiré Charnay: *Vista panorámica de la Ciudad de México*

Introducción Resguardada dentro del increíble acervo —sobre todo cartográfico— que el insigne historiador Manuel Orozco y Berra legó al gobierno de México en el siglo XIX (hoy día bajo la administración de la Mapoteca Orozco y Berra, SIAP-SAGARPA) se encuentra esta filigrana fotográfica: la *Vista panorámica de la Ciudad de México*.

Capturada desde la techumbre del templo de San Agustín por Claude-Joseph Le Désiré Charnay, uno de los fotógrafos más representativos del siglo XIX en México y Europa, esta imagen da cuenta de la apariencia de la Ciudad de México en el año de 1858 (aproximadamente), al poco tiempo de que el fotógrafo explorador desembarcara por primera vez en el puerto de Veracruz en 1857 con la intención de recorrer y documentar fotográficamente los sitios arqueológicos mayas.

Esta obra también ilustra de manera excepcional la apariencia de las últimas impresiones fotográficas elaboradas mediante la técnica de papel salado, que se hicieron hacia fines de la década de 1850 a partir de negativos de colodión húmedo sobre vidrio.

Desde 2008, la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía-INAH, como parte del proyecto de restauración de esta magna obra fotográfica, realizó diferentes estudios y análisis de laboratorio con el fin de resolver incógnitas relacionadas con los materiales y el proceso fotográfico que le dio origen.

Antecedentes Désiré Charnay fue uno de los fotógrafos viajeros más reconocidos de su época. La calidad técnica y estética de sus fotografías es aún hoy día objeto de estudio y admiración. Durante la segunda mitad del siglo XIX Charnay realizó tres viajes a nuestro país, dando a conocer imágenes tanto de zonas arqueológicas como de ciudades mexicanas. Las fotografías obtenidas durante su primer viaje a México se publicaron en el *Álbum fotográfico mexicano*.

Hasta el momento solo se conocen dos impresiones de esta panorámica, una de ellas pudo ser obsequio de

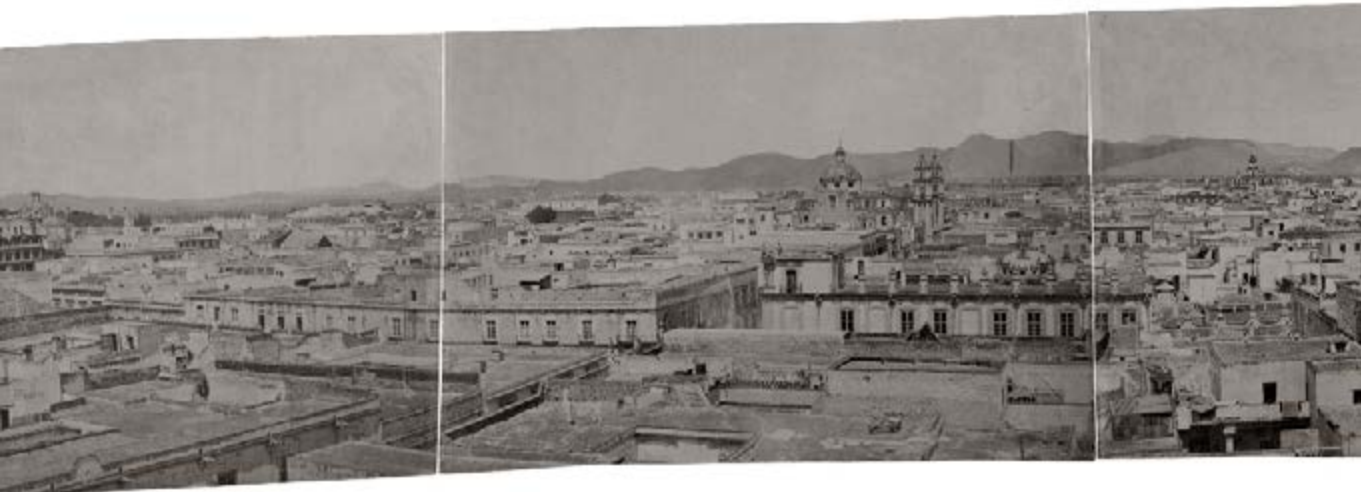


Imagen 2

Charnay a Manuel Orozco y Berra y está resguardada en la mapoteca que lleva el nombre del historiador; el segundo ejemplar es custodiado por la Biblioteca Nacional de Francia y probablemente fue presentado a Napoleón III.

La Vista panorámica... muestra el centro de la Ciudad de México de oriente a poniente (mirando en dirección al norte) y en ella aparecen hacia el extremo izquierdo la Alameda, al centro la Catedral Metropolitana y en el extremo derecho la estación de San Lázaro. Es una panorámica extraordinaria que muestra la Ciudad de México flanqueada por cerros, en la que se observan claramente las características del paisaje, la arquitectura y el trazo de las calles (ver imagen 1).

Charnay conocía su oficio y sus imágenes implicaron un enorme mérito técnico debido a las adversas condiciones en que capturó y procesó las fotografías. La sintaxis de esta obra nos cuenta cómo fue concebida la imagen: el uso de una cámara de gran formato para capturar los cinco negativos de colodión húmedo sobre vidrio (cada uno de 36x45 cm) y la impresión por contacto y ennegre-



cimiento directo de las cinco impresiones en papel salado forman una fotografía panorámica continua.

Los negativos de colodión sobre vidrio que originaron la *Vista panorámica de la Ciudad de México*

Para capturar las cinco imágenes negativas de forma consecutiva, Charnay utilizó una cámara fotográfica con un respaldo apto para alojar las placas de vidrio recubiertas con colodión disuelto en éter-alcohol (previamente sensibilizado con sales de plata). Como el nombre de este proceso fotográfico lo indica, colodión húmedo, estas placas debieron prepararse, exponerse, revelarse y fijarse antes de que el disolvente (éter-alcohol) se evaporara y el aglutinante de colodión se tornara impermeable a los líquidos del procesado. Lo anterior en ausencia de luz, por lo que, aunado a la premura de procesar las imágenes negativas a tiempo y por ende contar con todas las sustancias a la mano, Charnay debió instalar algo parecido a un cuarto oscuro sobre la techumbre del templo desde el cual hizo las tomas fotográficas.

Tres características de las impresiones permiten inferir que Charnay giró la cámara sobre su eje para realizar cada encuadre: los puntos de fuga de la imagen; la curvatura convexa general —y del horizonte— que se observa al ensamblar las cinco impresiones positivas sobre una superficie plana; y la limitación espacial impuesta por el lugar de la toma. A esta técnica se le conoce como falso panorama, ya que no es una toma única.

El proceso de colodión húmedo sobre vidrio exigió exposiciones largas, pues dependía de los materiales disponibles

(origen, pureza, concentración, etcétera) y la hora del día (la cantidad de luz y su contenido de radiación UV), entre otros. Algunos detalles en la *Vista panorámica...* como huellas borrosas de telas tendidas en las azoteas de los edificios y los “fantasmas” o siluetas fugaces de los transeúntes en las calles, permiten inferir que Charnay utilizó largos tiempos de exposición.

Las impresiones fotográficas en papel salado que conforman la *Vista panorámica de la Ciudad de México*

La panorámica debió imprimirse entre los años de 1858 y 1862, momento que corresponde a la transición entre dos procesos fotográficos: el papel salado y el papel albuminado o a la albúmina. Durante este periodo también se crearon impresiones en papeles ligeramente albuminados cuya apariencia es muy semejante a la de los papeles salados; en ambos casos, las partículas que forman la imagen fotográfica se encuentran entre las fibras del soporte de papel, lo que les otorga una superficie mate.

Otra modificación a estas técnicas fue la aplicación de recubrimientos que incrementaban el brillo y contraste de las impresiones. Los materiales más comunes para este fin fueron la albúmina, la gelatina, la goma arábiga, barnices artísticos, trementina y ceras. Sin embargo, la textura y los propios encolantes de los soportes de papel también influyeron en el brillo y el acabado de estas impresiones.

Por su parte, la *Vista panorámica de la Ciudad de México* posee un sutil brillo que no corresponde con el de las impresiones a la albúmina ni con el acabado mate de un



Imagen 1

papel salado. Durante su observación al microscopio, bajo fuentes de iluminación natural y de radiación ultravioleta, se detectaron algunas huellas o rastros de la técnica de manufactura que dieron paso a los estudios con técnicas analíticas espectroscópicas. Así fue como se determinó la composición química de los materiales empleados en esta impresión fotográfica.

Mediante espectroscopía infrarroja (ATR-FTIR) se descartó la presencia de cualquier aglutinante proteico como la albúmina o la gelatina; y se detectó un recubrimiento de cera de abejas. Posteriormente, el microscopio electrónico de barrido permitió observar las partículas de plata formadoras de la imagen entre las fibras del soporte de papel de lino, no dentro de un estrato independiente de aglutinante.

Actualmente, la *Vista panorámica...* posee una tonalidad cálida, resultado de su desvanecimiento por la oxidación de las partículas de plata, un envejecimiento característico de las impresiones por ennegrecimiento directo sin virar. Sin embargo, el tono neutro que presentan los retoques gene-

raron incógnitas sobre un posible virado. Hasta el momento no ha sido posible determinar la presencia de un virado al oro, ya que los análisis con fluorescencia de rayos X (FRX) y espectrofotometría de energía dispersa (EDS) no han sido concluyentes (ver imagen 2).

La restauración de esta magna obra permitió recuperar el singular brillo y textura original de su superficie y la unicidad de su composición al eliminar, además de las roturas, deformaciones y suciedad general, toda una serie de agregados posteriores como una gruesa tela que fungía de respaldo, residuos de cintas adhesivas y otros pegamentos e incluso trazos de lápiz ajenos a la obra. Su montaje actual despliega las cinco impresiones en papel salado unidas por sus bordes de la manera más discreta e inocua posible.

La restauración de la *Vista panorámica de la Ciudad de México* representó una aproximación novedosa. Este ejemplar único ocupa un lugar especial dentro de la historia de la fotografía en nuestro país, tanto por el contenido de la imagen como por los detalles técnicos que encierra y aún es capaz de revelar.

Autoría: Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, Programa Internacional; Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, “Manuel del Castillo Negrete”, INAH, María Fernanda Valverde Valdés, Lilita Dávila Lorenzana, Diana Lorena Díaz Cañas, María Estibalz Guzmán Solano, Carlos Rodríguez Rodríguez. **Agradecimientos:** Agradecemos a todas las personas e instituciones que han participado en las diferentes etapas de este proyecto.

RESFÑAS

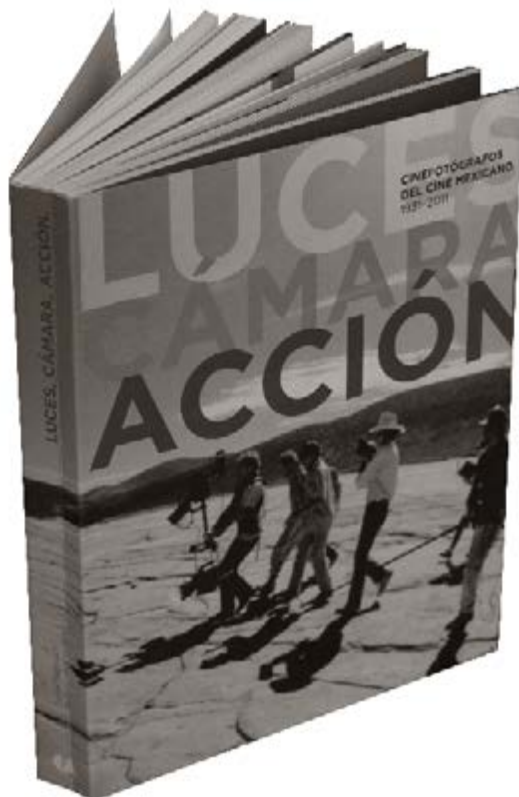
Martha Montero

Hugo Lara y Elisa Lozano

Luces, cámara, acción.

Cinefotógrafos del cine Mexicano, 1931-2011

México - Francia, IMCINE-CINETECA NACIONAL
Festival Internacional du Film d'Amiens, 2011



¿En qué instante una persona descubre su vocación en la vida? ¿Cuándo se dan las circunstancias para saber a qué profesión se le va a entregar el corazón? Es de encuentros maravillosos con la cinefotografía —casi mágicos— y de pasión por el oficio, de lo que versa el espléndido libro realizado por Hugo Lara y Elisa Lozano, quienes —hay que enfatizarlo— también se distinguen por el gran entusiasmo con que se aventuraron en esta gran empresa. Cuatro generaciones de realizadores de fotografía filmica están integrados en *Luces, cámara, acción*, tomo de reciente factura, coeditado por IMCINE, la Cineteca Nacional y el Festival Internacional du Film d'Amiens. (2011).

El amplio periodo que abarcan en sus páginas, de 1931 al 2011, representa un recorrido ameno y bien sustentado por lo que se ha constituido como una actividad emblemática de México, por su calidad y aportaciones, tanto en las producciones nacionales como en sus intervenciones en filmes de otros países. A partir del conocimiento y la admiración de los investigadores por sus trabajos, es factible conocer, en voz de los propios cinefotógrafos, los vericuetos que cada película les demandó: desde los retos económicos —nunca fáciles para esta industria— y las particularidades

de las cámaras que a cada generación le tocó utilizar, lo mismo que las divergencias de los materiales filmicos, hasta la complicidad que se logró establecer, en su caso, con los directores o el resto del equipo de cada producción.

Las conversaciones están antecedidas por un ensayo a cuatro manos que permite entender y visualizar, con gran claridad y maestría, el panorama histórico de la cinefotografía en México. *Luces, cámara, acción* resulta un material de lectura imprescindible para todo profesional del medio, lo mismo que tema de estudio para los jóvenes que desean formar parte de este universo creativo. Con la guía especializada de Hugo Lara y Elisa Lozano, se recrean los pormenores que impulsaron la creación de un estilo nacional —tras la aparición del cine sonoro y la visita fundamental del director soviético Serguéi Eisenstein quien, junto con el fotógrafo Eduard Tissé, dio pauta a una plástica de gran belleza que retomaba elementos del muralismo, la gráfica popular y la fotografía—. Desde esos inicios, los autores analizan influencias, tendencias, aportes, circunstancias sociopolíticas y económicas, escuelas, estilos, el fenómeno de los sindicatos e innovaciones tecnológicas —incluida la aparición cada vez más fuerte de lo digital—.



CONTRALUCES



CONTRAPICADA

Es meritorio su trabajo por los detalles que afloran y la amplia panorámica que en conjunto construyen para el lector ávido de adentrarse en la maquinaria del cine mexicano desde otros ángulos. En este caso, desde las anécdotas, experiencias, tropiezos y logros de figuras icónicas como Gabriel Figueroa o el multinominado al Oscar Emmanuel Lubezki, pasando por Gabriel Beristáin, Martín Boege, Celia Cárdenas, Alejandro Cantú, Rafael Corkidi, Arturo de la Rosa, Damián García, Ángel Goded, Guillermo Granillo, Alexis Grivas, Toni Kuhn, Jack Lach, Carlos Marcovich, Patrick Murguía, Guillermo Navarro, Xavier Pérez Grobet, Rodrigo Prieto, Serguéi Saldívar Tanaka, María Secco y Alexis Zabé.

Luces, cámara, acción, permite detectar valiosas coincidencias en estos maestros de la lente: por supuesto su dominio de la luz y una capacidad domada para imaginar lo que sus buenos oficios traducirán en imágenes —a diferencia de lo digital, que permite visualizar al momento, con el material de película es necesaria la espera del revelado para ver resultados— pero también ese instante mágico donde les fue develado su oficio de vida, su pasión... Ya sea por influencias paternas, una lúdica libre en la infan-

cia o filmes trascendentales, los entrevistados tienen muy presente el origen de sus motivaciones para convertirse en cinefotógrafos.

Cada entrevista está acompañada de la filmografía en la que estos cinefotógrafos han intervenido; datos que, sumados a la recuperación selecta de sus recuerdos y al excelente ensayo histórico de Hugo Lara y Elisa Lozano, así como el artículo de Jean Pierre García titulado “Las influencias extranjeras en los directores de fotografía mexicanos” y el de Henner Hoffmann sobre la enseñanza de la cinefotografía en México, muestran la importancia de este oficio para el cine nacional y su buena fama en el exterior.

Tras la lectura, sin duda se antoja haber estado de oyente en las salas o foros donde se dieron las conversaciones, para atestiguar lo mismo el entusiasmo de los autores como las miradas brillantes y excitadas de gusto de los realizadores. *Luces, cámara, acción* aporta una nueva mirada a la historia del cine mexicano y abre el apetito para conocer más de cada oficante. Un logro que sólo un trabajo entregado puede gestar.

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