

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre | 2011 | año 15 | núm. 43



Veracruz: hacia una historia
de sus imágenes



HADSELL V. KRUIZ

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre | 2011 | año 15 | núm. 43

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

Juan Guillermo López G. | 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, 7º 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 / Printed in Mexico



Índice



Claudia Negrete Álvarez **Editora invitada**

- | | |
|--|--|
| 4 Veracruz: otra historia de imágenes
Editorial | 52 1914: en el teatro de la guerra
Miguel Ángel Morales |
| 6 Orizaba y sus historias fotográficas
Claudia Negrete Álvarez | 64 Augusto Artúñez Buist (1891-1969)
Claudia Artúñez |
| 20 Juan D. Vasallo y el paisaje veracruzano
Francisco Montellano | 72 Curiosidades filatélicas y charros de
Papantla, el singular caso de José Buil
Belenguer.
Gina Rodríguez Hernández |
| 34 Sobre la fotografía de cárceles
en Veracruz
Rosa Jimena Rey Loaiza | 81 Sistema Nacional de Fototecas
Mayra Mendoza Áviles
Manuel González de la Parra |
| 40 Portafolio
Claudia Negrete Álvarez | 85 Soportes e imágenes
Sonia del Angel |
| 46 Retratos fotográficos de la Revolución
mexicana en Veracruz
Olivia Domínguez Pérez | 86 Reseñas
José Antonio Rodríguez |

Veracruz: otra historia de imágenes

José Antonio Rodríguez

En otras ocasiones lo hemos señalado en estas páginas: no podemos disponer de un panorama amplio, que atienda las intersecciones culturales sobre nuestra fotografía, si no estudiamos lo que sucede en las diversas regiones del país, puesto que ya se ha evidenciado que los autores clave de nuestra historia de las imágenes provienen lo mismo de Guanajuato que de Yucatán, de Nuevo León, de Puebla o de Jalisco, entre otros sitios. Eso es lo que hemos ganado en el quehacer histórico: asumir, dadas las pruebas, que a lo largo del territorio nacional hay una historia extensa por dar a conocer. Hechos mínimos o relevantes con los que se reconstruye una memoria. Y con ello dejar en claro que las distintas regiones, en el complejo aparato cultural que es la fotografía, también tuvieron sus rasgos distintivos en la hechura de las imágenes. En ese sentido, hoy le toca el turno a Veracruz. ¿Cómo se dio el desarrollo fotográfico en esta región que vio llegar por primera vez la fotografía a México? A esta pregunta quisimos acercarnos en las presentes páginas.

Para ello contamos con el valioso apoyo de la historiadora Claudia Negrete Álvarez, investigadora del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, nuestra editora huésped, y acuciosa impulsora de este proyecto, quien convocó a todos los colaboradores que aquí realizan una esencial contribución a la historia veracruzana, lo mismo desde la microhistoria que desde el rescate de autores y géneros. Son estos los primeros pasos para una historia mucho más extensa. Una historia de representaciones y de memoria que Claudia Negrete supo trazar con nuestros invitados, historiadores también ellos.

El Sistema Nacional de Fototecas y *Alquimia* quieren externar su agradecimiento a los coleccionistas privados, así como a las instituciones y archivos públicos que nos apoyaron en la realización de este número. A la Mtra. Olivia Domínguez Pérez,



directora del Archivo Histórico del Estado de Veracruz; al historiador Francisco Montellano, quien nos proporcionó diversas fotografías de su acervo compartiendo de manera generosa las imágenes que ha sabido resguardar; a la Galería López Quiroga y a su director, Ramón López Quiroga, quien una vez más nos permitió el acceso a su colección, así como a Natividad Martínez por su atención; al Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Veracruz y a su director, Manuel González de la Parra, que nos facilitó el acceso a la Fototeca UV; a la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, en donde se nos permitió el acceso a su fondo hemerográfico; a José Luis Martínez Suárez, director de la Facultad de Letras de la Universidad Veracruzana, quien nos acercó a Celia Vázquez que, a su vez, nos dio a conocer al fotógrafo itinerante Mariano Téllez; a Carlos Villasana y Raúl Torres quienes, de nueva cuenta, nos facilitaron imágenes de su colección; a Jorge Sanabria, entusiasta como siempre para colaborar con nosotros; a Mercurio López Casillas, quien contribuyó con su conocimiento acerca de las fuentes de la época y, finalmente, a Gustavo Amézaga Heiras, amigo de esta revista, quien permanentemente se ha preocupado por nutrir sus páginas con documentos visuales. Con todos ellos reconstruimos una parte relevante de la historia de las imágenes en Veracruz.

Autor no identificado
Canoas en la orilla del Río Papaloapan, Veracruz, México, ca. 1910
Col. Ramón López Quiroga

PÁGINA 1
Walter E. Hadsell
Sin título, ca. 1910,
Col. Carlos Villasana y Raúl Torres

ÍNDICE
Walter E. Hadsell
Tipos indígenas nativos de los trópicos, ca. 1910
Col. Ramón López Quiroga

Orizaba y sus historias fotográficas

Claudia Negrete Álvarez

Julio Amiel
Álvaro Peón de Regil, ca. 1867.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 453300

PÁGINAS SIGUIENTES
Winfield Scott
Orizaba. Ferrocarril Mexicano
ca. 1908
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 120896

La llamaban la Atenas Veracruzana. Quizá su magnífico emplazamiento, en un fértil valle cruzado por un gran río y sus afluentes, custodiada por montañas de vegetación exuberante, la hizo un lugar atractivo para la inversión extranjera, esencialmente francesa. Una gran actividad económica fue conformándola como uno de los centros industriales más importantes del país hacia la segunda mitad del siglo XIX; para fines del siglo contaba con varias fábricas textiles, cerveceras, cigarrerías, plantas hidroeléctricas, varios beneficios de café, y establecimientos menores como carpinterías, panaderías, o tenerías¹. Lo anterior motivó un flujo migratorio que llevó a poblanos, tlaxcaltecas, mexiquenses, oaxaqueños y guanajuatenses a buscar mejores horizontes. Una inmigración cubana nutría, a fines del siglo XIX, a una población ya de por sí heterogénea. Leandro Cañizares, odontólogo cubano avecindado en la ciudad, diría sobre la atmósfera cultural que se vivía en el lugar:

Había allí algunas sociedades literarias y artísticas y un distinguido grupo de literatos y profesionales ilustrados y prestigiosos. Entre los primeros recuerdo el citado novelista y poeta Rafael Delgado, A Vicente Daniel Llorente, Manuel Cámara y Francisco López Carvajal, también poetas; al cultísimo Silvestre Moreno Cora, cuya copiosa biblioteca —que yo veía de paso para la Alameda—, provocaba mi envidia... En aquel tiempo solía llamarse a Orizaba "la Atenas Veracruzana".²

Y fueron quizá el desarrollo económico fundamentado en un importante despunte industrial y una atmósfera cultural propicia los que atrajeron a diversos fotógrafos a las tierras pródigas de Pluviosilla —como la llamó cariñosamente Rafael Delgado— e hicieron de los establecimientos fotográficos negocios de éxito.

Hacia los años sesenta, Julio Amiel tenía establecido su estudio en el número 4 de la Calle 5ª de la Santa Escuela. Un establecimiento fotográfico requería de una inversión económica significativa: había que comprar telones y muebles, además de







ORIZABA MEXICAN R.R.

5107

Sciandra Hermanos
Sin título, 1871,
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 452222

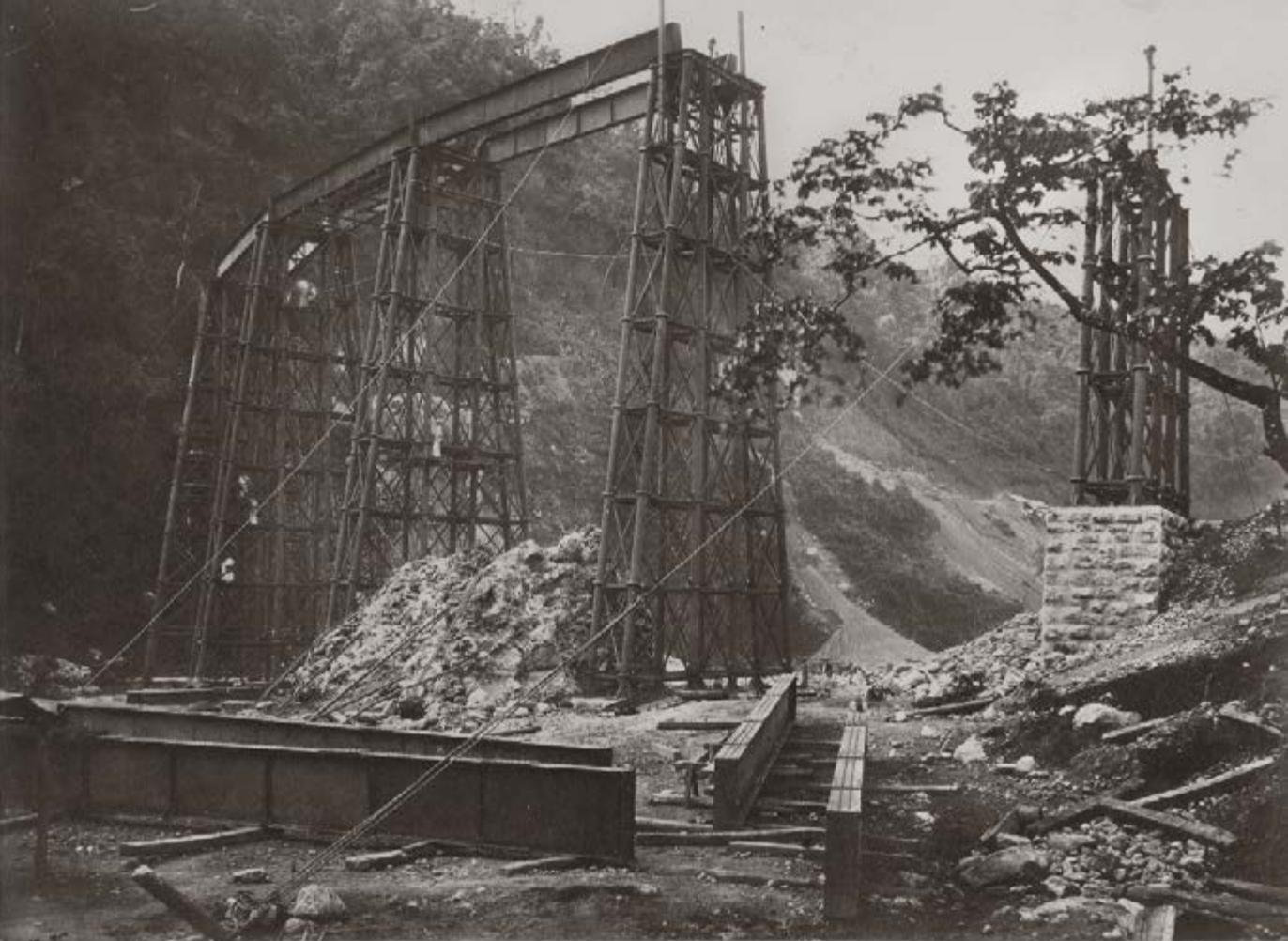


los químicos y los materiales de laboratorio y, por supuesto, la cámara. Quizá por ello, Amiel les da un uso imaginativo a los objetos de utilería de su estudio y decide utilizar un pedestal a manera de banca, cuestión que permite una inusual naturalidad en la pose de Álvaro Peón de Regil. Esa misma relajación es notoria en una imagen de los hermanos Sciandra, quienes se habían establecido con anterioridad en el puerto de Veracruz en los años sesenta y a principios de la década siguiente se encontraban laborando en Orizaba.³

Un poco después, hacia 1873, un hecho importante tendría repercusiones en la actividad económica de la ciudad. El 1 de enero de ese año se inauguraba el paso por Orizaba de uno de los símbolos del progreso más contundentes de la época: el ferrocarril⁴. Debido a la influencia de los poderosos capitalistas Manuel y Antonio



Escandón, se había optado por la ruta técnicamente más complicada de tránsito por Orizaba en el trayecto de Veracruz a la Ciudad de México. Esto no sólo impactó la prosperidad económica del lugar, sino que ubicó a la región como uno de los escenarios de la poderosa iconografía del progreso asociada a los ferrocarriles como lo demuestran algunas imágenes del fotógrafo francés Alfred Briquet de la construcción del camino de hierro y del puente de Metlac desde 1872, así como posteriormente de la estación ferroviaria y algunas locomotoras.⁵ Décadas después, el fotógrafo comercializó algunas estereoscopías de la estación de Orizaba desde la perspectiva de la cotidianidad. Briquet habría de regresar en repetidas ocasiones, como lo hizo en la década de los años ochenta para hacer vistas de la ciudad, que distribuyó Claudio Pellandini como editor. Encontramos también por este tiempo una imagen atribuida a otro francés interesado en el paisaje orizabeño,



A. BRIQUET Phot

Estado de Veracruz — Puente de Metlac en construcción — Año 1872.

Alfred Briquet
Puente de Metlac
en construcción, 1872
Col. Ramón López Quiroga

el librero y editor Julio Michaud, “a quien le debemos la introducción y difusión de temas innovadores para la práctica fotográfica en México”.⁶ El comercio de las vistas de Orizaba comenzaba entonces a cobrar relevancia.

Mientras tanto, dentro de los muros del gabinete fotográfico los hermanos Lucio y Ramón Díaz Ordaz comenzaron a trabajar a finales de la década de los años ochenta. El estudio de Lucio estaba ubicado en la 1ª calle de Reforma, donde además de hacer retratos, también vendía vistas de su ciudad, como lo atestigua una imagen de la Alameda de Orizaba. Por su parte, Ramón había hecho una inversión mayor en su negocio, a juzgar por los telones, el *atrezzo* u objetos de utilería del estudio, y por la elegante montura troquelada con el nombre y dirección del fotógrafo; inversión que, a la larga, le fue muy redituable. Ubicado en el número 7 de la 2ª calle de Reforma, el establecimiento de Ramón Díaz tuvo una amplia trayectoria de más de dos décadas en las que los habitantes del valle acudieron a perpetuarse ante su cámara. Al igual que su hermano, Ramón salió del estudio. A finales de mayo de 1911, cargó con su cámara y varias placas de vidrio para tomar el tren hacia Veracruz. Iba al encuentro de un hecho sensacional: la despedida del derrotado pero no abatido general Díaz para embarcarse hacia el exilio. Ese 31 de mayo, Ramón captó imágenes como la que intituló *El pueblo veracruzano*



que acompañó al general Porfirio Díaz a su embarque en el vapor alemán *Ipiranga* donde se aprecia a una multitud agolpada en el muelle para contemplar un hecho sin duda histórico.⁷ Pero ahora, quizá porque nuevos vientos soplaban ya, la firma del autor había cambiado para limitar la huella de su primer apellido a una inicial y transmutarse en Ramón D. Ordaz; algunos ejemplares de esta misma serie sólo están firmados con su segundo apellido. Pocos años después, incursionó en el arte de la fotografía en movimiento. Al igual que Francisco Lavillette o Juan D. Vasallo, aplicó el conocimiento del manejo de la luz en la incipiente actividad cinematográfica nacional. Se desempeñaba a inicio de los años veinte como “operador cinematográfico del Departamento de Bellas Artes”.⁸ Las filmografías del cine mudo lo ubican como cinefotógrafo de tres trabajos: los documentales producidos por el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología *El Pulque* y *Fiestas de Chalma* (1922) y la película de ficción *Bolcheviquismo* (1922).⁹ Dedicado a estas actividades, su estudio en Orizaba no tuvo desperdicio, seguía activo utilizado por otros fotógrafos no identificados hacia 1927, a juzgar por los telones propiedad de su otrora negocio fotográfico; incluso, José Mayorga —fotógrafo de Orizaba activo en las décadas de los años veinte y treinta— llegó a utilizar uno de sus telones hacia 1937.¹⁰ Otra posibilidad es que los aditamentos de su estudio se hayan disgregado al venderse a distintos profesionales activos.

Alfred Briquet
Orizaba, la estación, ca. 1873,
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 426237





Varios fotógrafos extranjeros se interesaron en el paisaje y en la intensa actividad económica de Orizaba al cambiar el siglo, como la *Keyston View Company* fundada en 1892 por B.L. Singley en Meadville, Pennsylvania, una de las grandes compañías norteamericanas de estereoscopías que comercializó una serie en torno al cultivo y la producción de café.¹¹ La circulación y consumo de dichas imágenes estaban dirigidos al público norteamericano; se incluía un breve texto explicativo de dicho proceso en la parte posterior de las piezas sin referencia autoral alguna.

Ramón Díaz Ordaz
Porfirio Díaz y su guardia presidencial, 1911
 Col. Carlos Villasana y Raúl Torres.

PÁGINA ANTERIOR
Lucio Díaz,
Sin título, ca. 1885,
 Col. SINAFO-FN-INAH,
 núm. de inv. 419421

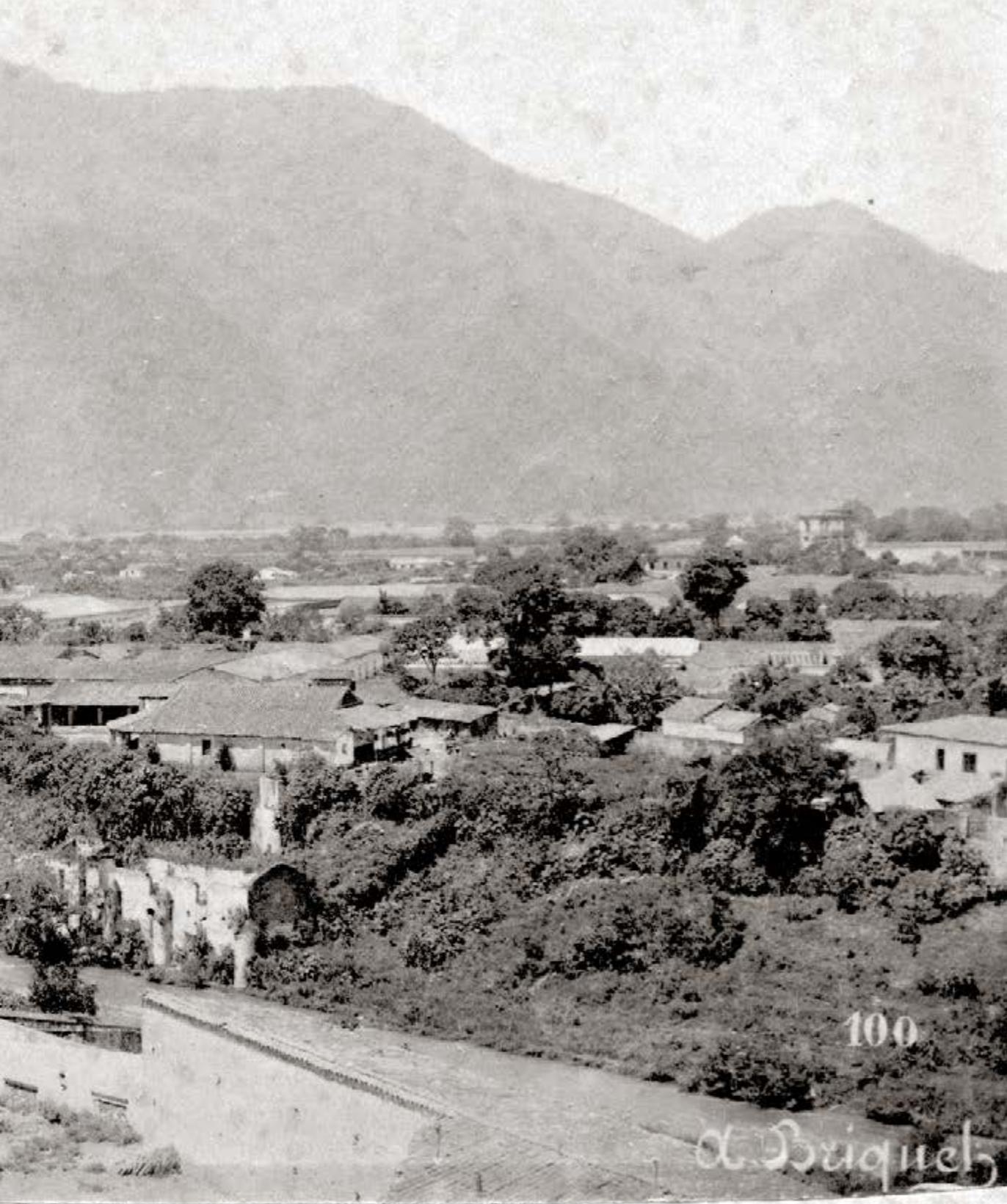
El ubicuo y prolífico fotógrafo norteamericano vecindado en México desde el año de 1896, Charles B. Waite tuvo intereses tanto fotográficos como personales en el estado de Veracruz.¹² Había comprado varias hectáreas de tierra cerca del río Coatzacoalcos, donde su hermano se haría cargo de la producción agrícola mientras él pasaría algunas temporadas de descanso en ellas practicando la cacería. Orizaba, por supuesto, no podía escapar a la ruta fotográfica veracruzana de Waite. Prueba de ello serían las imágenes panorámicas de la cervecería Moctezuma, la fábrica de Río Blanco y la Hacienda de las Ánimas, que daban protagonismo al despliegue económico del Valle de Orizaba, mientras que la visión más bucólica y costumbrista se centraba en los alrededores del mismo.

Un fotógrafo con nombre de general, el también estadounidense Winfield Scott, había llegado al país hacia 1895 pero, sorprendentemente, no trabajó en un inicio como fotógrafo sino como auditor del Ferrocarril Central Mexicano¹³; posteriormente haría de la fotografía sobre México una forma de ganarse la vida a lo largo de varios años. Scott adquirió conocimiento visual del país a través del ferrocarril de manera casi tan extensa como lo haría su coterráneo Waite. A su paso por la zona del Valle de Orizaba hacia 1908 elaboró una serie importante de imágenes; en algunas



ORIZABA
(VISTA PANORAMICA)

Cl. Pelland
MEX
VISTAS M.



100

A. Briquet

ini. Editor
LICO

100

MEXICANAS.

ORIZABA
PANORAMIC VIEW

destaca la particular traza y fisonomía urbana con tomas de voluntad panorámica, mientras que en otras cierra el encuadre para destacar y dar protagonismo a edificios emblemáticos del lugar como el celebrado Palacio Municipal construido en hierro, observamos también un interés por el paisaje de ánimo bucólico donde destaca, desde luego, la fisonomía fluvial de la zona. Su interés por los personajes del lugar, desde la inevitable perspectiva costumbrista, nos ofrece algunos “tipos” orizabeños. Y donde se manifiesta una muy particular mirada autoral es en las imágenes de las mujeres que posan ante su cámara: un sutil erotismo se hace evidente. El matiz industrial de la región le interesa poco, aunque el progreso económico y el ferrocarril sólo le parecen interesantes mezclados con lo bucólico y lo costumbrista.

PÁGINAS ANTERIORES

Alfred Briquet

Vistas mexicanas. Orizaba, ca. 1885,
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv.455504

PÁGINA SIGUIENTE

Winfield Scott

Sin título, ca. 1910,
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv 122621

Muchos fotógrafos más llegarían, como Juan D. Vasallo —el cubano vecindado en Córdoba— o el alemán Hugo Brehme. La Atenas Veracruzana, espacio de industria y cultura, habría sido sitio de gran interés para los artífices de la luz a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y bien entrado el XX. Las imágenes producidas en la tierra pródiga de Orizaba tienen muchas historias que, sin duda, aún aguardan para ser contadas.

1 José María Naredo, *Estudio geográfico, histórico y estadístico del Cantón y la ciudad de Orizaba*, Orizaba, Imprenta del Hospicio, 1898.

2 Leandro Cañizares, *De mis recuerdos de México (1896-1900)*, en *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, t. VIII, p.27.

3 Anuncio aparecido en *La Iberia* del 6 de marzo de 1872. Para este año los hermanos Sciandra ya se encontraban estableciendo un estudio en la Ciudad de México.

4 Véase Bernardo García y Laura Zevallos, *Orizaba. Veracruz imágenes de su historia*, Xalapa, Archivo General del Estado, 1991.

5 El investigador Fernando Aguayo ubica una imagen Briquet en la que aparece una locomotora tipo *Fairlie* en la estación de servicio de Orizaba en 1874. Véase Fernando Aguayo Hernández, “Las imágenes de la estación del Ferrocarril Mexicano en Orizaba, 1872-1910” en *Memoria ferroviaria*, no. 9, Boletín documental, 3ra, época.

6 Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890” en *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, México, Lunweg editores, 2005. P.11.

7 SINAFO, núm. de inv. 34098.

8 Boletín de la *Secretaría de Educación Pública*, 1º de septiembre de 1922.

9 Según Federico Dávalos y Esperanza Vázquez, no llegó a ser exhibida. Véase *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

10 Véase Bernardo García Díaz, *Los trabajadores del Valle de Orizaba y la Revolución Mexicana, Retratos de grupo*, Xalapa, IVEC/ Universidad Veracruzana/Gobierno del Estado/Museo Mendoza, 2011.

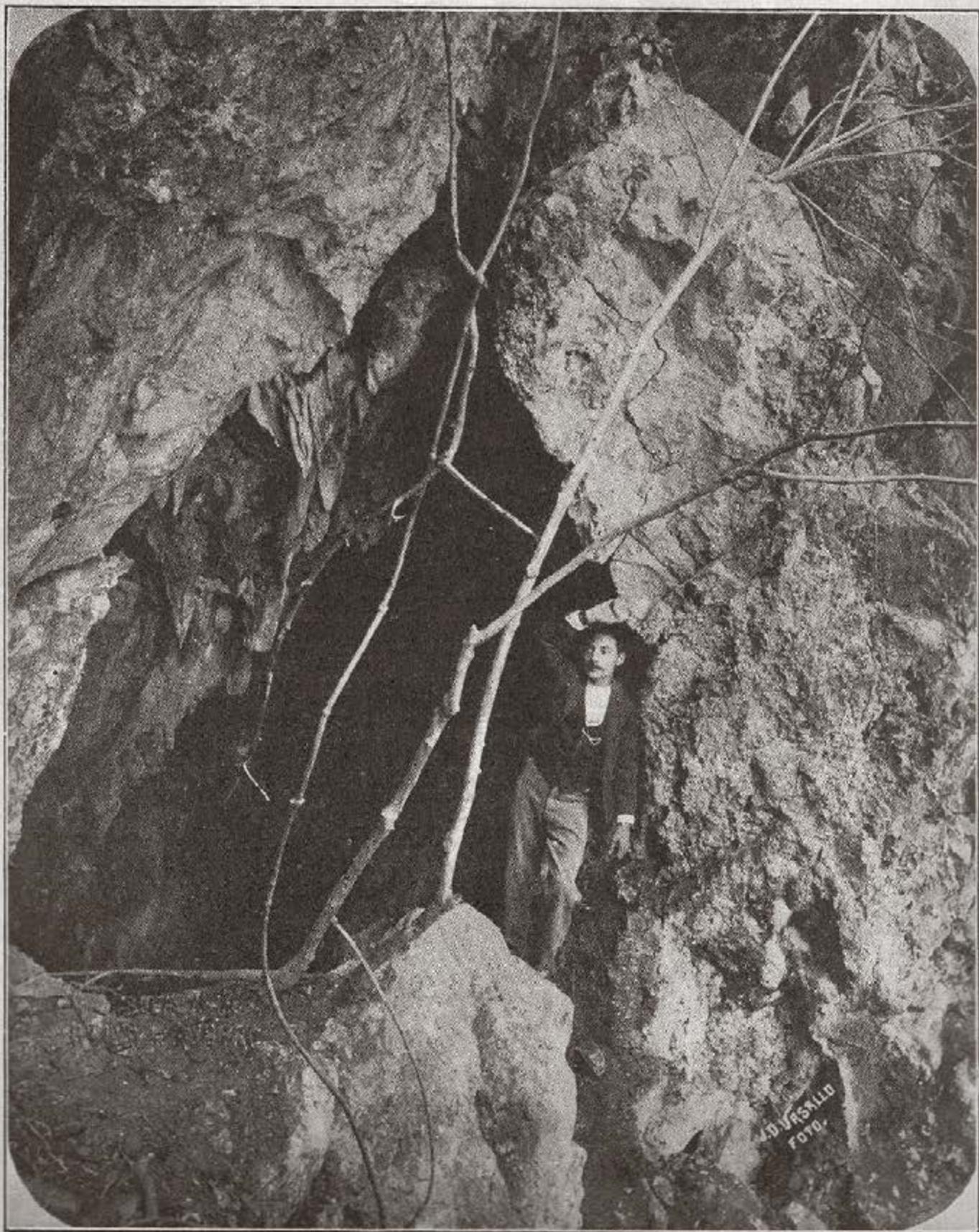
11 Ejemplares de la colección de Gustavo Amézaga Heiras.

12 Véase Francisco Montellano, *C. B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios de siglo XX*, México, Grijalbo/ CONACULTA, 1994.

13 Véase Beatriz Malagón Girón, “La fotografía de Winfield Scott: entre la producción comercial y la calidad estética de la fotografía”, México, Tesis de Doctorado en Historia del Arte-UNAM/FFyL, 2003.



NUESTRO PAIS



Boca de la Gruta de Atoyac, descubierta últimamente.

Juan D. Vasallo y el paisaje veracruzano

Francisco Montellano

La gruta de Atoyac El 21 de julio de 1906 Julio Sánchez, un empleado del Ferrocarril Mexicano, “excitado por el ansia de dar alcance a un *tepezcuintle* al que acababa de herir”,¹ de pronto se vio en la boca de una caverna donde había caído muerto el animal. Sánchez, movido por la curiosidad, apenas se acercó unos metros y, prudentemente, se alejó del lugar.

Al día siguiente, acompañado de un amigo, descendió un poco más por la caverna hasta toparse con una gran peña que obstruía el paso. Obstinado, realizó un tercer intento y, provisto de algunas reatas, volvió a internarse en la gruta a las siete de la mañana y salió a las cinco, ya entrada la tarde, sin haber encontrado el término de la caverna pero con algunas muestras de vasijas de arcilla e ídolos del antiguo Totonacapam.

La novedad del hallazgo pronto se difundió entre los lugareños. La gruta se encontraba apenas a unas decenas de metros de la ruta del Ferrocarril Mexicano, en la estación de Atoyac y, con el fin de darlo a conocer al país, el fotógrafo Juan D. Vasallo —en ese momento vecino de la ciudad de Córdoba— con grandes dificultades y armado con su cámara y una luz de magnesio tomó ocho fotografías que aparecieron en *El Mundo Ilustrado* el 9 de septiembre de 1906 anunciando, en sus páginas interiores, el hallazgo accidental de lo que se conocería como “La gruta de Atoyac”.

Vasallo creador de postales Vasallo era bien conocido en esta región veracruzana por sus extraordinarias vistas, que comercializaba como postales, de paisajes de La Laguna, del puente y del mercado, en Nogales, del Pico de Orizaba o Citlaltepetl, de los cerros de Escamela y del Borrego, en los alrededores de Córdoba y Orizaba. De ésta última ciudad, Vasallo fotografió los edificios más notables, como el conocido Palacio de Hierro, traído desde Bélgica en tres diferentes barcos a fines del siglo XIX, que fue sede de los poderes municipales hasta hace muy poco; el Teatro Llave, La Concordia y el Manicomio; la parroquia de San Miguel, los parques Castillo y A. López, así como los diversos puentes de piedra y paseos de la ciudad.

PÁGINA ANTERIOR
El Mundo Ilustrado,
México, 9 de septiembre,
de 1906
Col. Francisco Montellano

PÁGINAS SIGUIENTES
Juan D. Vasallo
El Citlaltepetl, ca. 1908
Col. Francisco Montellano



EL CITLALTEPETE (PICO DE ORIZABA)



Asegurada la propiedad
MAY 24 - 1921
Banco de Vabado - Fotografía

VER



Juan D. Vasallo
Ferrocarril
de Córdoba a Huatusco,
Puente Benito Juárez
ca. 1908
Col. Francisco Montellano

De Córdoba dejó muestras del Palacio Municipal, de la parroquia, del mercado, del parque 21 de mayo y de las calles principales, además de hermosas vistas panorámicas.

También hizo un importante registro de las pujantes empresas que por esos tiempos allí se instalaron, como la Cervecería Moctezuma, la fábrica de Río Blanco, la hacienda Jalapilla, la Compañía de Mármoles Mexicanos de Nogales, la presa de la hidroeléctrica de Tuxpango, con su impresionante malacate que hasta hace unos años todavía era usado por los trabajadores de la planta.

El Huatusquito El Ferrocarril Mexicano, sobre todo en el tramo que comprende desde la estación Esperanza, en Puebla, hasta la de Paso del Macho en Veracruz, ha cautivado la atención de fotógrafos y pintores desde su construcción. En el caso de Vasallo, además de sus imágenes del Puente de Metlac, o de Santa Rosa, el tema cobró un interés especial, ya que en 1902 se anunció la inauguración de un ramal del Mexicano que partiría de Córdoba y concluiría en Huatusco, al cual la gente bautizó como "El Huatusquito". La construcción, de únicamente 70 kilómetros de vía angosta, tenía que salvar grandes dificultades naturales: "El camino es sumamente pintoresco, atraviesa una zona de exuberante vegetación y el terreno, en una gran parte, es sumamente quebrado", informa *El Mundo Ilustrado*², pero se pensaba que los obstáculos serían vencidos.



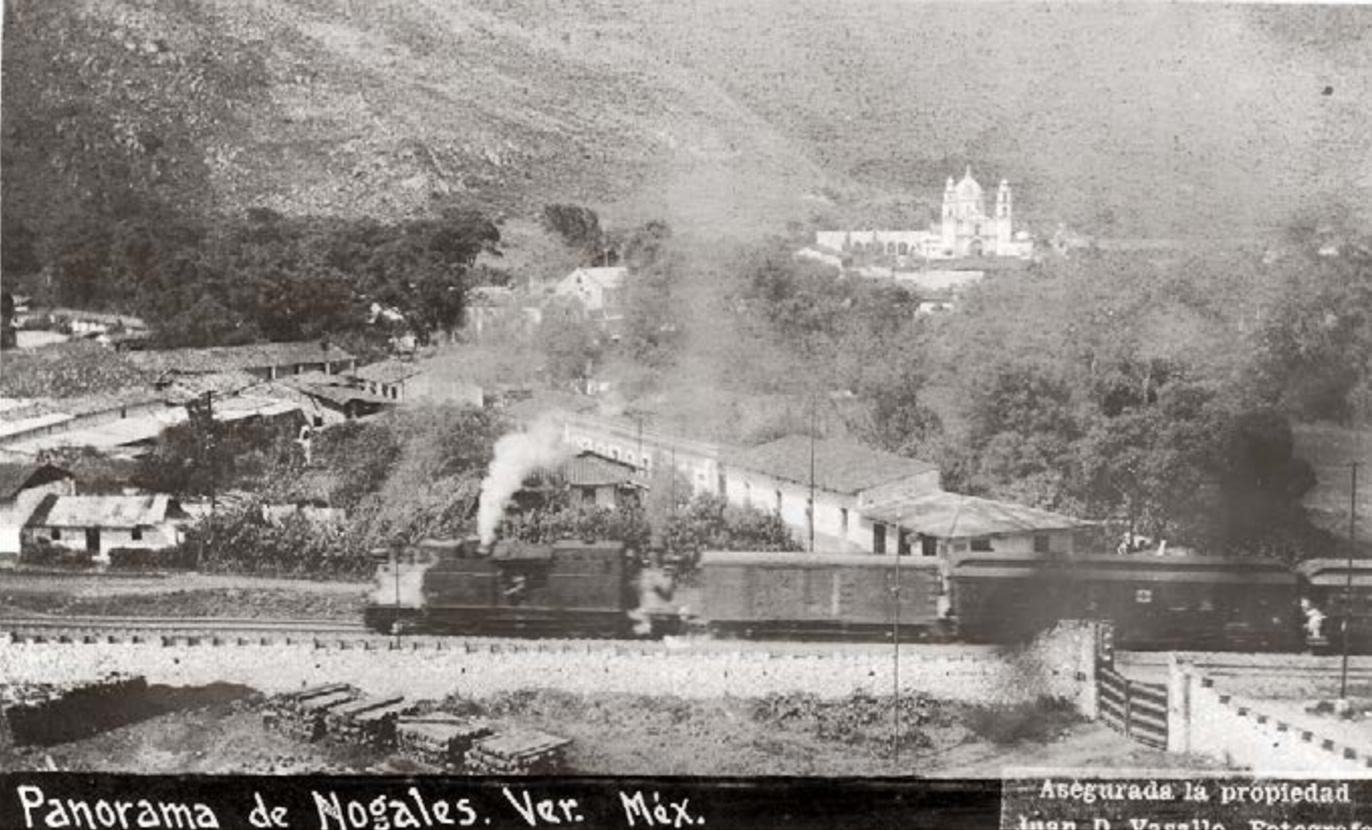
Nada más alejado de la realidad: la Luisa, la Elena y la Beatriz, nombres con que se conocieron las tres locomotoras de vapor de la empresa Baldwin que harían la ruta, nunca llegaron a Huatusco y los usuarios tuvieron que conformarse con llegar sólo a Coscomatepec, la mitad del trayecto original. De acuerdo con los entendidos en ingeniería, la parte más complicada, que sí se construyó, fue la del cruce del río Jamapa, en Tomatlán. La altura entre las vías y el río es de más de 78 metros y, sin duda, fue una construcción espectacular, pero acabó con los recursos económicos del proyecto.

Juan D. Vasallo
*Ferrocarril
de Orizaba a Córdoba,
Puente de Metlac
ca. 1908*
Col. Francisco Montellano

Había dos corridas diarias y el trayecto duraba dos horas, pero hay testimonios de que el viaje podía durar hasta siete recorriendo la vía angosta con sus pequeños vagones. De acuerdo con el testimonio de doña Manuela Fitta, de Tomatlán:

Sólo tenían cabida para 20 adultos y la "Primera" sólo llevaba 10 asientos; dos kilómetros antes de llegar a la estación pasaba un puente de hierro muy alto que, según decían, había sido construido en Alemania, y desde ahí, poco antes de llegar a Tomatlán, pitaba alegremente y además repiqueteaba su campana. Cercaba tres cuartas partes del pueblo y caminaba tan despacio que los chiquillos del lugar lo abordaban al paso y algunos no se bajaban hasta llegar a la última calle en su viaje por el contorno.³

El pequeño tren dejó de dar servicio en los años cuarenta y hace dos o tres se rescató del Deportivo Ferrocarrilero de Pantaco la máquina Luisa y se trasladó al



Juan D. Vasallo
Panorama de Nogales,
Veracruz, ca. 1908
Col. Francisco Montellano

parque Centenario, en la ciudad de Córdoba, donde hoy se conserva. De las otras dos máquinas no se tiene noticia y corre el rumor de que una de ellas circula en Disneylandia, pero no me lo creo.

En Córdoba, Vasallo documentó el recorrido de las avenidas y calles que El Huatusquito recorría rumbo a su destino, pasando por las estaciones de San Antonio, La Capilla, Monte Blanco, Puente Xuchitl, en Chocoman, Tezonapa, Tomatlán y Coscomatepec. Como veremos, la relación de Vasallo con los ferrocarriles continuaría, pero es menester hacer una pausa y darle la palabra al fotógrafo.

Pequeña biografía

Yo comprendo, como muchas personas inteligentes me lo dicen, que necesito ya buscar más amplios horizontes viajando al extranjero, y así estoy para resolverme a hacerlo lo más pronto que me sea posible, pues aunque en estos tiempos estoy gozando de completa salud, prefiero seguir manejando el delicado lápiz y no el pesado martillo.⁴

Las palabras anteriores, un testimonio de viva voz de Vasallo en 1900, reflejan a un hombre con las ideas muy claras sobre su proyecto de vida. No tengo certeza de que haya viajado al extranjero —aunque tengo la sospecha de que viajó a Estados Unidos—, pero definitivamente sus virtudes sí lo llevaron a disfrutar de una vida exitosa en las áreas artísticas en que se desempeñó.



Acueducto de la Planta = Tuxpango = Orizaba, Méx.

De Juan D. Vasallo, estupendo fotógrafo y productor de bellas tarjetas postales, también sabemos, gracias a la revista *El Fotógrafo Mexicano* que lo entrevistó, que nació en Guanabacoa, Cuba, el 3 de enero de 1871. Hábil con el lápiz, a los 14 años empezó los estudios de dibujo, y desde un principio se distinguió entre sus condiscípulos por las disposiciones naturales para el arte.⁵

La familia Vasallo tuvo que dejar Cuba en una fecha imprecisa y en un primer momento se instalaron en el puerto de Veracruz donde, bajo la dirección del fotógrafo Carlos Ritchie, profesor de dibujo del Instituto Veracruzano, siguió con éxito copiando a lápiz y a la acuarela. Tiempo después se trasladaron a Orizaba, donde continuó con el dibujo al lado del arquitecto Joaquín Huerta.

De acuerdo con el testimonio publicado en el *Fotógrafo Mexicano*:

Circunstancias ajenas a su voluntad lo obligaron a dejar el arte y dedicarse al oficio que le legara su padre, ingeniero mecánico, trabajando en varias ciudades de la República, ya como encargado de maquinarias, ya como corredor de locomotoras, en ferrocarriles.⁶

Vasallo, convertido en un trabajador versátil, enfermó de reumatismo cuando era encargado de una destilería en Puebla y decidió dedicarse de lleno a la fotografía, aprovechando los conocimientos que adquirió de Lucio Díaz, fotógrafo muy conocido de Orizaba.

Juan D. Vasallo
*Acueducto de la planta
Tuxpango, Orizaba
ca. 1908*
Col. Francisco Montellano

PÁGINAS SIGUIENTES
Juan D. Vasallo
*La laguna, Nogales,
Veracruz, ca. 1908*
Col. Francisco Montellano



La Laguna.

Nogo



les, Ver. Méx.

Asegurada la propiedad
Juan D. Vasallo - Fotograf



Juan D. Vasallo
Palacio Municipal,
Orizaba, Veracruz, ca.1908
Col. Francisco Montellano

Finalmente, fijó su residencia en Córdoba y se unió a Antonio Ávila, con quien estableció un taller fotográfico en la calle Morelos (hoy calle 7) bajo la razón social de “Vasallo y Ávila”, en el año de 1898; la sociedad duró poco tiempo pero Vasallo, en palabras de *El Fotógrafo Mexicano*, “goza hasta ahora de la aceptación general de la sociedad, que lo protege por su dedicación y miras progresistas.”⁷

Vasallo cineasta Hombre inquieto y con altura de miras, Vasallo incursionó también en las artes de la imagen en movimiento. Es bien conocida su participación en la película *El Puño de Hierro*, de Gabriel García Moreno, de 1927. Filmada en Orizaba, Vasallo compartió créditos como camarógrafo con Manuel Carrillo, quien alternaba la actuación —Perico en la película— y la cámara. De la película dice Federico Dávalos:

Su realizador muestra una muy estimable asimilación de las mejores virtudes del cine estadounidense. Su técnica resulta muy avanzada para la época; los encuadres son variados y bien establecidos, y los movimientos de cámara discretos y eficaces.⁸

Sin embargo, Vasallo remonta a 1908 sus primeras creaciones en el cine con dos cortos documentales de los que apenas se sabe algo: *Accidente en el kilómetro 253 del ferrocarril México-Veracruz* y *Jamaica y desfile del 5 de mayo*, en los que hace las veces de director, cámara y editor. Desafortunadamente no he podido



Calzada de las Estaciones.

Córdoba
Méx.

Asegurada la propiedad
Juan D. Vasallo - Fotogra

saber si las películas existen, pero el episodio del ferrocarril Mexicano sí consta en la prensa de la época.

Juan D. Vasallo
Calzada de las Estaciones,
Córdoba, Veracruz, ca.1908
Col. Francisco Montellano

El 24 de abril de 1908, un tren con peregrinos que había salido de la Ciudad de México rumbo a Veracruz por la línea del Mexicano, chocó con otro de carga a las dos y cincuenta minutos de la tarde en las cumbres de Maltrata, resultando 36 muertos, la mayoría quemados o asfixiados, y 30 heridos. Como consecuencia del choque se rompió la válvula de escape del vapor y éste inundó el carro de tercera que venía pegado a la locomotora. Grande tragedia que Vasallo, por lo visto, documentó.

PÁGINAS SIGUIENTES
Juan D. Vasallo
Malacate de la planta Tuxpango
Orizaba, Veracruz, ca.1908
Col. Francisco Montellano

En cuanto al otro corto documental, por un lado *La Jamaica* era una fiesta popular que tenía el fin de reunir dinero con algún propósito de caridad y sería, de acuerdo con Francisco J. Santamaría,⁹ el equivalente a lo que se califica con el neologismo kermese; por otro lado, el desfile del 5 de mayo era pues lo que todos sabemos.

La actividad de Vasallo se puede ubicar entre la última década del XIX y la primera del XX, pero el lapso que transcurre desde la Revolución hasta 1927, cuando participa en *El Puño de Hierro*, es considerable en la vida de cualquiera y el personaje desaparece en su faceta creativa. ¿Habría emigrado a Estados Unidos para trabajar en el cine? De acuerdo con sus intenciones, es posible. No me queda claro, pero lo que sí he podido averiguar es que Juan D. Vasallo murió en 1950.



Malacate de la Planta,

1 *El Mundo Ilustrado*, México, 9 de septiembre de 1906.

2 *El Mundo Ilustrado*, México, 23 de febrero de 1902.

3 Adriana Luna Segura, "El legendario Huatusquito" en *El Sol de Córdoba*, Veracruz, 5 de octubre de 2008.

4 Mi agradecimiento a Claudia Negrete por proporcionarme el ejemplar de *El Fotógrafo Mexicano*, t. I, núm. 11, mayo de 1900.

5 *El Fotógrafo Mexicano*, México, t. I, núm. 11, mayo de 1900.



Tuxpango, ORIZABA,
MEX.

Asegurada la propiedad
Juan D. Vasallo - Fotógrafo

6 *Idem.*

7 *Idem.*

8 Dávalos Orozco, Federico, Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, pp.123-124.

9 Francisco J. Santamaría, *Diccionario de Mejicanismos*, México, Editorial Porrúa, 1983.

Núm. 1581

El Alcalde de la Barcel en
oficio num. 736 de 30 del mes
de Octubre *propr.* dirigió al H. A-
yuntamiento que fuéido el si-
guiente oficio:

"He estado recibiendo con mucha
frecuencia de los Juegados reclama-
ciones por no admitir las copias de las
filiaciones de reos pues el Sr. Fotigro-
fo *Alf. Al.* no entrega los retratos con opor-
tunidad y desde hace varios meses que se
empleado no cumple con sus obligaciones
como debiera, perjudicando a los presos
que no pueden salir por falta de la
filiación, y haciendo que se eruguen ma-
gastos con la mencion de esos presos,
lo que con pena participo á Vd. para
su conocimiento = Protesto á Vd. mi
respeto y atención."

Y por acuerdo del oncinco H. Cfr.
transcribo á Vd. el anterior oficio re-
mandándole que cumpla con sus obli-
gaciones.

P. y h. Ouzaba, Abre. 7/906.
Jozabde h. anders y Pasquel = Mariam *hascano*
Eus.

Al Fotigrofo B. Nicola Duran Ocampo
Fotigrofo *Alf. Al.*

Sobre la fotografía de cárceles en Veracruz

Rosa Jimena Rey Loaiza

La introducción de la fotografía como técnica en los procesos de identificación de delincuentes en las prisiones mexicanas, y en general la historia de la fotografía en México, ha sido narrada sobre todo desde el centro.¹ Por eso sabemos que en la capital del país el uso de la fotografía con fines penitenciarios surgió para contar con una imagen de los reos que facilitara su recaptura en caso de fuga,² en una época en la cual la prisión era arquitectónicamente premoderna y aún no se perfeccionaban su diseño y estructuras; por lo mismo, las fugas de presos eran nota frecuente. Las autoridades de la Cárcel de Belén se enfrentaron a ese problema al trasladar presos a San Juan de Ulúa, por lo que en 1855 las autoridades utilizaron fotos para identificar a los reclusos que eran trasladados y que podían fugarse.³

Fondo Gobernación y Justicia,
Cárcel Pública, caja 392,
exp. 2, foja 9
Col. Archivo General
del Estado de Veracruz

Casanova y Debroise plantean una periodización para la fotografía de presos: un periodo que va de 1855 hasta finales de 1870, en el cual el *habitus* del fotógrafo de cárceles era el mismo que el del retratista comercial y estaba libre de requerimientos concretos de las autoridades; otro que va de finales de 1870 a 1887, en el que el estilo fotográfico empieza a especializarse, y un tercer periodo que empieza en 1887, cuando las autoridades exigen a los fotógrafos retratar a los presos de frente y de perfil, sin sarape, bufanda, mascada ni rebozo, y les prohíben retocar los negativos.⁴ Un dato importante proporcionado por estos autores es la existencia, para 1855, de un *Reglamento para asegurar la identidad de los reos cuyas causas se sigan en la ciudad de México*, el cual suma la fotografía a la media filiación para la identificación de los presos; quizá sea este el primer documento oficial en el que aparezca el uso de la fotografía dentro de las prisiones.

Más tarde, el Segundo Imperio Mexicano también legisló sobre la fotografía en su *Reglamento para el gobierno interior económico de las cárceles de la capital del Imperio Mexicano*, en el capítulo II, relativo a los empleados de las cárceles o lugares de detención. El fotógrafo aparece ahí como un dependiente común para la cárcel de la ciudad y la cárcel Imperial. El aspirante a dicho empleo debía tener “por lo menos 25 años cumplidos y no haber sido condenado en proceso legal por delito infamante”.⁵

¿Pero qué pasó en otras regiones de México con el uso de la fotografía en el mecanismo de encierro de la política de control social? Hasta el momento sólo se ha localizado un trabajo que trata el tema desde el enfoque de los estudios regionales: el de María Guadalupe Chávez Carvajal, quien analizó el caso morelense.⁶ ¿Qué hay de la práctica fotográfica dentro de las cárceles del Veracruz porfiriano?

Según datos proporcionados por Southworth, para 1900 el puerto de Veracruz, Xalapa, Córdoba y Ozuluama contaban cada uno con tres establecimientos fotográficos comerciales,⁷ aunque se sabe que para dicho año había en el puerto más fotógrafos que trabajaban con o sin establecimiento fijo. Hasta el momento, los datos indican que en 1903 se registró un cambio en el *habitus* del fotógrafo de cárceles: en el puerto, Manuel Ascencio informó al Cabildo que “está conforme con las nuevas condiciones impuestas para retratar a los presos, pero como ellas demandan más trabajo, pide que se le aumente a 80 pesos el sueldo”.⁸ La solicitud, planteada en la sesión del Cabildo del 20 de agosto de dicho año, fue aprobada en la reunión que tuviera ese mismo cuerpo el 31 de agosto.⁹ La cita sirve para aventurar la hipótesis de que, al menos en el puerto, el *habitus* del retratista civil (la luz empleada, las poses solicitadas) permeó en las cárceles hasta el citado año de 1903, cuando se impusieron instrucciones para representar a los reos de otro modo.

Más tarde, en el *Reglamento de las Cárceles y Casa de detención del Municipio de Veracruz*, de 1905, aparecen definidas las obligaciones del fotógrafo de la prisión: 1. “sacar las copias fotográficas que soliciten los jueces de los documentos que se tengan por falsos o falsificados”; 2. “retratar a toda persona contra quien se dicta auto de prisión preventiva y ministrar los ejemplares de los retratos que se le pidan por autoridad competente”, y 3. “retratar, de igual manera, a toda persona que obtenga la gracia de libertad provisional o preparatoria antes de salir de prisión, y proporcionar el número de ejemplares de la fotografía que solicite el Juez respectivo”.¹⁰

En el primer decenio del siglo XX acontecieron en Orizaba dos conflictos que develan la nueva complejidad de la cadena penal. En el primero, ocurrido en 1904, se registró una querrela entre Nicolás Díaz Ocampo, fotógrafo municipal (con sueldo anual de 780 pesos), y el alcaide de la cárcel, Eliseo Arenas, a quien aquél no entregaba las fotografías de los presos, por lo que la autoridad retrasaba el envío a los juzgados de las filiaciones “perjudicando a los presos que no pueden salir por falta de la filiación y haciendo que se eroguen más gastos con la manutención”.¹¹ El alcaide calificaba aquel comportamiento como “morosidad” que “raya en punible abandono en el cumplimiento de sus obligaciones” y, en consecuencia, solicitaba su remoción.¹²

En el segundo, ocurrido en 1907, otro ciudadano que desempeñaba el cargo de fotógrafo municipal de Orizaba, Arturo Espinosa, enfrentaba los mismos problemas que Nicolás Díaz Ocampo tres años antes, agudizados por los conflictos sociales de la región, y argumentaba no poder cumplir con sus obligaciones por carecer de placas para fotografiar a los presos,¹³ quienes, se quejaban las autoridades, eran



puestos en libertad sin ser retratados. El 6 de marzo de 1907 el ayuntamiento solicitó al alcalde de la cárcel informes de si habían sido fotografiados “todos los presos remitidos en enero pasado, procedentes de los pueblos de Río Blanco, Nogales y Santa Rosa”,¹⁴ a lo que el alcalde respondió, el 12 del mismo mes, “solamente han sido retratados por el Sr. Fotógrafo Municipal 97 faltando 143, y ha entregado 115 de diferentes causas desde que se recibió de su empleo; entregando ocho reproducciones de cada individuo”.¹⁵ Arturo Espinosa contaba entonces con la ayuda de Joaquín Talavera, un joven que en un día de trabajo podía llegar a retratar hasta a 12 reclusos.¹⁶ Estos dos casos ejemplifican cómo la fotografía se introdujo en la cadena penal complejizándola, agregándole técnicos, requisitos y procedimientos nuevos.

A manera de conclusión, podríamos decir que las diversas aplicaciones de la fotografía durante el porfiriato, tanto la fotografía de presos como la de los avances ferroviarios o los retratos de la burguesía, se inscriben en la intención modernizadora del régimen. Entonces la fotografía “se encargó de construir la imagen positiva del país: el testimonio visual del progreso”.¹⁷ Pero es imposible comprender en su totalidad esa construcción si sólo se toma en cuenta la captura de imágenes de la burguesía afrancesada; también hay que considerar, por ejemplo, la derivación de

Joaquín Díaz González
Antonio Vallejo, robo
Álbum de presos
Fondo Teixidor, ca.1880
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 453128

la técnica fotográfica hacia el campo científico, denominación a la que aspiraban la escuela italiana de criminología y sus epígonos mexicanos, quienes buscaron en la fotografía una técnica “objetiva” que ilustrara los rasgos de criminalidad manifiestos en las fisonomías de los miembros de esos “otros”, pertenecientes a la clase social opuesta a aquella burguesía. Así, la fotografía se convierte en uno de esos “elementos” o “personajes extrajurídicos” que se suman al sistema penal del siglo XIX mexicano.¹⁸

Hasta el momento, la búsqueda de ejemplos de fotografías de presos en cárceles veracruzanas se ha limitado a los archivos municipales de Orizaba y Xalapa y ha resultado infructuosa. Por otra parte, el personal del AGEV y del Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Veracruz se muestra desinformado acerca de la localización o existencia de esos documentos, imprescindibles tanto para el conocimiento de la historia de la fotografía y su especialización hacia la práctica penitenciaria, como para la historia de las instituciones de control social y el sistema penal.

PÁGINA SIGUIENTE
Reglamento de las cárceles y casa de detención del Municipio de Veracruz, Veracruz, Tipografía El Progreso de J. Ledesma, 1905
Col. Archivo General del Estado de Veracruz

1 Véase, por ejemplo, Casanova y Debroise (1987), Debroise (1994), Lerner (2007).

2 A diferencia de lo que ocurrió en Estados Unidos, donde la aplicación de la técnica estuvo desde un inicio vinculada con el estudio científico de la naturaleza criminal. Véase “Usos tempranos de la fotografía para el control social”, en Jesse Lerner, *El impacto de la modernidad: fotografía criminalística en la ciudad de México*, México, INAH-CONACULTA-TURNER, 2007, p. 25.

3 Rosa Casanova y Olivier Debroise, “Fotógrafo de cárceles: usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX”, en *Nexos*, vol. 10, núm. 119, México, noviembre de 1987, p. 19.

4 *Idem*.

5 “Reglamento para el gobierno interior económico de las cárceles de la capital del Imperio Mexicano”, en *La Sociedad*, 1 de junio de 1865. Agradezco a Claudia Negrete el haberme proporcionado este valioso documento.

6 María Guadalupe Chávez Carbajal, *Revolución y masificación de la imagen: fotografía y control social en Morelia, 1870-1911*, Xalapa, Instituto de Investigaciones Histórico Sociales (tesis doctoral en Historia y Estudios Regionales), 2009. Su enfoque se centra en la introducción de la técnica fotográfica en Morelia, su adopción para el control social y su utilidad en la exclusión y estigmatización de los sectores marginales.

7 J.R. Southworth, *Veracruz ilustrado*, Xalapa, Editora de Gobierno (ed. facsimilar), 2005, p. 153.

8 Sección “Ecos del Cabildo”. En *Los Sucesos. Bisemanario popular de información y anuncios*, Veracruz, año I, mes I, núm. 5. Agosto 22 de 1903, p. 1.

9 *Ibid.*, año I, mes II, núm. 9. Septiembre 6 de 1903, p. 3.

10 Archivo General del Estado de Veracruz, Fondo Gobernación y Justicia, Cárcel Pública, caja 392, exp. 2, f. 9 v.

11 Archivo Municipal de Orizaba (AMO), caja 104, exp. 197, f. 1, 30 de octubre de 1906.

12 AMO, caja 104, exp. 197, f. 3.

13 AMO, exp. 222, f. 3.

14 AMO, caja 106, exp. 222, f. 4.

15 AMO, caja 106, exp. 222, f. 5.

16 AMO, caja 106, exp. 222, f. 14.

17 Claudia Negrete Álvarez, *Valleto Hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 72.

18 Véase Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI Editores, 34 ed. 2005, pp. 28-29.

REGLAMENTO
DE LAS
Cárceles y Casa de detención
DEL
Municipio de Veracruz.



VERACRUZ.

Tip. El Progreso, de J. Ledesma, J. M. Betancourt, 32.

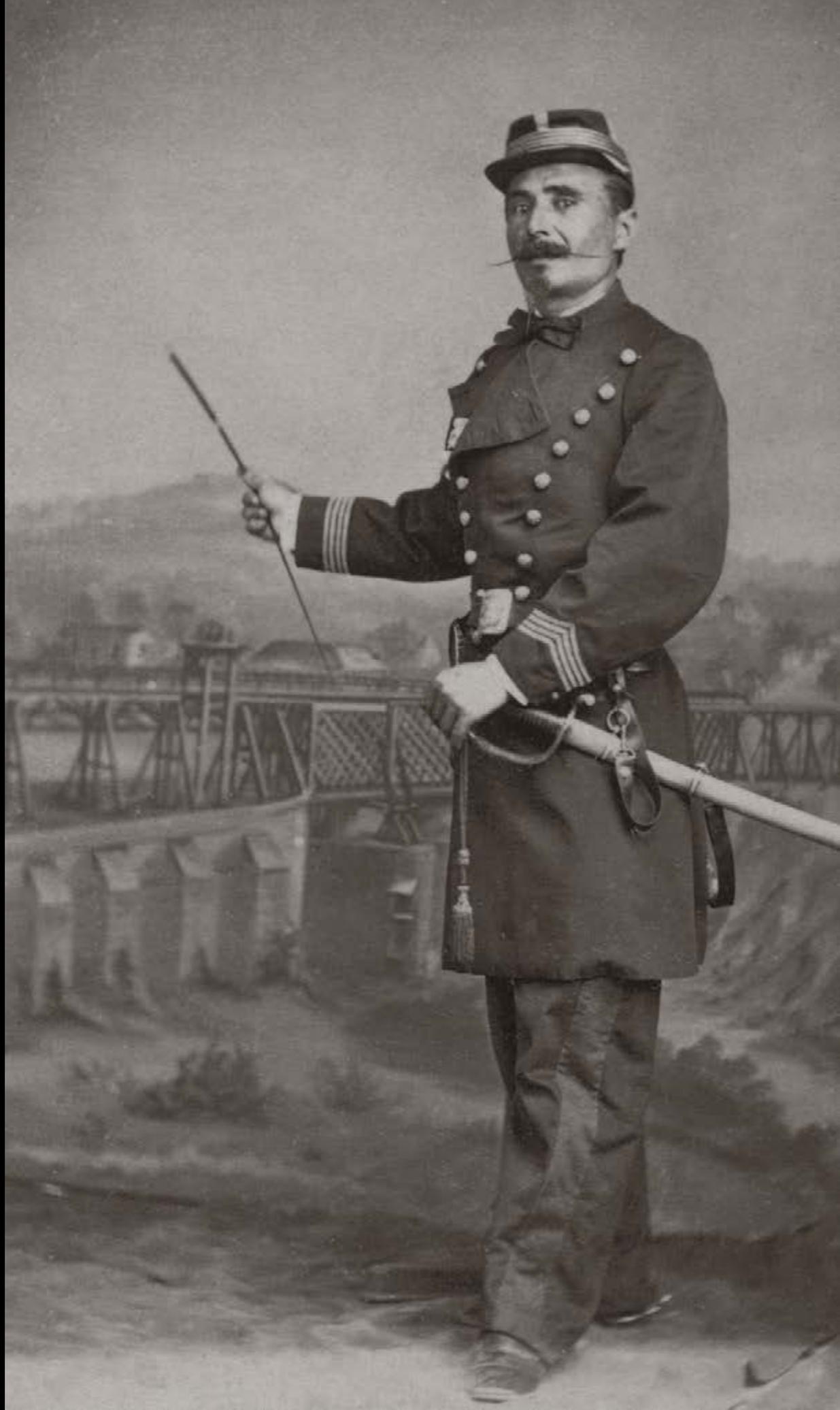
1905.

Carlos Ritchie es un fotógrafo del que pocos datos se tienen, aunque sí se sabe que estableció un estudio en el puerto de Veracruz entre los años de 1862 a 1867.¹ Las fotografías encontradas en el acervo de Fototeca Nacional, Fototeca de Veracruz y archivos particulares corroboran lo anterior, más no su dirección, que solía aparecer en los respaldos de las imágenes. Juan D. Vasallo, fotógrafo de origen cubano avencinado en Córdoba, menciona en la entrevista que le hace *El Fotógrafo Mexicano* en mayo de 1900, que Carlos Ritchie fue profesor suyo de dibujo en el Instituto Veracruzano, suponemos que cerca de 1890. Tal vez haya sido él mismo el pintor del espléndido telón del retrato del comandante Ramón Álvarez Azores dedicado en 1867. Dicho fondo reproduce un paisaje orizabeño donde se observa el proceso de construcción del puente de Paso del Toro, cuestión que fue posible dilucidar gracias a una litografía de Casimiro Castro perteneciente a la publicación *El Ferrocarril Mexicano*. Orizaba había sido fiel al emperador Maximiliano; observamos que el protagonista de la imagen es un militar republicano señalando orgullosamente hacia dicho paisaje. Una hipótesis plausible podría apuntar a que la plaza de Orizaba fue recuperada por los militares republicanos; la imagen sería una forma de celebrar el triunfo a través de los recursos del estudio fotográfico. La tarjeta de visita fue dedicada el 16 de junio, tres días después moría Maximiliano de Habsburgo en el Cerro de las Campanas. (CNA)

¹ Peter E. Palmquist, Thomas R. Kailbourn, *Pioneer Photographers from the Mississippi to the Continental Divide: a Biographical Dictionary, 1839-1865*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

PÁGINA SIGUIENTE

Carlos Ritchie, Ramón Álvarez Azores, 1867. Col. Gustavo Amézaga Heiras





Mariano Téllez desempeñó varios oficios para sobrevivir: fue panadero, fotógrafo y también, cuando seguramente la edad le impidió cargar la cámara de casa en casa para hacer retratos a domicilio, se ganó la vida liando puros. Pocos datos se conservan de su práctica y su origen. Se sabe que trabajó en San Andrés Tuxtla y que murió en Xalapa, donde ofreció sus oficios fotográficos de barrio en barrio. Las imágenes que de él conservó la familia de Celia Vázquez —que le dio amparo en su vejez hasta su muerte, en 1954— permiten deducir que tuvo un estudio fotográfico hacia los años veinte y que durante la siguiente década se dedicó a hacer retratos a domicilio, en los que sustituyó los telones por la exuberante vegetación de la región (CNA).



Los hermanos Alfonso y Enrique Macías, originarios de Zamora, Michoacán, abrieron un estudio en el puerto de Veracruz en 1897, según refiere *El Directorio Comercial Murguía* en 1925. Habían estudiado en la capital como aprendices en los establecimientos de Octaviano de la Mora y Nicolás Winther desde 1894. Tres años después abrieron la Galería Fotográfica Superior en el número 45 de la calle de Independencia, en la ciudad de Veracruz. Ambos hermanos se dedicaron al retrato, aunque también hacían estereoscopías por encargo, según reza un anuncio publicado en *Veracruz Ilustrado* de 1898. Permanecieron en ese establecimiento hasta 1918, cuando trasladaron su negocio a la Ciudad de México (CNA).

Alfonso Macías y hermano, *María Luisa Medina L.*, de 66 días, 1918. Col. Particular

La defensa de Tuxpam por los federales



Trasporto a la villa de Tuxpam a los soldados del constitucional Donato Pérez... Cuerpo de policía municipal a las órdenes del jefe de la villa.

El fotógrafo Ciro A. Fano Al parecer de origen italiano, se estableció hacia finales del siglo XIX en el puerto de Tuxpam, donde fundó uno de los primeros estudios de la ciudad. *La Ilustración Semanal* (16 de diciembre de 1913) deja testimonio de que hacia finales de ese año el fotógrafo abandonó momentáneamente el gabinete retratístico para documentar la defensa de los federales contra los embates militares del carrancista Cándido Aguilar, quien obtuvo la plaza meses después (CNA).

La Ilustración Semanal, México, 16 de diciembre de 1913, Col. Mercurio López Casillas

PÁGINA SIGUIENTE

Ciro A. Fano, *Gracia. Reina de corazones*, 1903, Col. Gustavo Amézaga Heiras



Retratos fotográficos de la Revolución mexicana en Veracruz

Olivia Domínguez Pérez

PÁGINA SIGUIENTE
Autor no identificado
*Rosendo Villa,
el Mayor Sanabria
y el Coronel Adolfo G.
García, ca. 1917.*
Fondo Personajes.
Préstamo:
Omar Morales García
Col. Archivo General
del Estado de Veracruz
(AGEV)

Algunos historiadores afirman que la Revolución Mexicana ha sido uno de los movimientos sociales más fotografiado. En efecto, en México, durante la primera década del siglo XX, existían fotógrafos que de manera profesional prestaban sus servicios de forma independiente o en los estudios fotográficos. En 1910, en el marco de las fiestas del Centenario de la Independencia, hubo un auge de los fotógrafos de estudio que salieron a las calles y registraron las celebraciones conmemorativas, compitiendo con los fotoreporteros que documentaban los eventos para los modernos periódicos de la época. El avance de la técnica y la demanda del mercado nacional también permitió que surgieran compañías editoras de tarjetas postales, como Latapí & Bert, Tarjeta Postal Universal. Destacan las imágenes tomadas por Félix P. Miret, Eduardo Melhado, Heliodoro J. Gutiérrez, Agustín Víctor Casasola, entre otros, junto con las de inmigrantes como Charles B. White y Hugo B. Brehme. Estos hombres han trascendido con sus imágenes al historiar el México porfirista y realizar la cobertura de las varias revoluciones que estallaron en diferentes regiones del país.

Al concluir las fiestas del Centenario muchos de estos fotógrafos fueron atraídos por la oleada revolucionaria, que se extendió durante 10 años. Al principio se interesaron por los personajes, pero pronto volvieron sus ojos hacia los grupos que integraban las brigadas. Este fue el caso de Casasola, Brehme, Jiménez, Gutiérrez y Melhado, entre otros, quienes viajaron hasta la zona de los conflictos, como Veracruz, por ejemplo.





José María Tapia
Oficiales del ejército
maderista en el parque
de Coatepec.
Fondo Coatepec.
Préstamo:
Hilda Luz Gálvez
Col. Archivo General
del Estado de Veracruz
(AGEV)

Las imágenes de la Revolución mexicana en Veracruz. Al igual que en el centro del país, en el territorio veracruzano se tiene la radiografía fotográfica de las ciudades que se sumaron al proyecto modernizador porfirista: Veracruz, Xalapa, Orizaba, Córdoba, así como las zonas petroleras de Minatitlán, Coatzacoalcos y Tuxpan. Ésta fue registrada por fotógrafos que venían de la capital del país, como Brehme, Waite y Latapí que trabajaban con las compañías de postales ya citadas y otras como la F.I.F. (Ferrando, Dezentiz y Gutiérrez). Varias vistas se han rescatado en la colección de Mario Acosta que pertenece al Fondo Documental Agustín Acosta Lagunes. En el puerto de Veracruz también hubo fotógrafos locales que fueron contratados por la casa distribuidora de tarjetas postales conocida como La Mercantil.

Las imágenes de este periodo se encuentran clasificadas en diversos fondos que tiene bajo su custodia el Archivo General del Estado (AGE). Destacan las tomas fotográficas de las regiones beligerantes del centro y del sur por ser lugares productivos desde antes del estallido de la Revolución; estas zonas se encontraban en los núcleos donde se desataron los movimientos revolucionarios precursores, como el de 1906 en Acayucan y el de 1907 en el valle de Orizaba. Además se integraron las fotografías grupales de los antirreeleccionistas de Veracruz, Xalapa



y Coatepec. Un ejemplo es la fotografía de *Santanón*, retratado durante la identificación de su cadáver, quien fue asesinado, junto con otros correligionarios, en la sierra de Huazuntlán en octubre de 1910; la gira proselitista del candidato Francisco I. Madero en Xalapa es otro ejemplo digno de mención.

Autor no identificado
Grupo armado
de Cándido Aguilar,
ca. 1910
Fondo: IHS
Col. Archivo General
del Estado de Veracruz
(AGEV)

Varios de estos trabajadores de la lente inicialmente desempeñaban el oficio en un estudio montado para satisfacer a una exigente clientela deseosa de preservar la imagen familiar. La Revolución transformó radicalmente este trabajo al cambiar intereses y enfoques. Ramírez Mayo, de Minatitlán, registró la actividad petrolera junto con A. Brunet & Cía. En Acayucan, Francisco y Esteban Ramírez Mayo se incorporaron a las fuerzas de Miguel Alemán González. En la región de Los Tuxtlas, el fotógrafo Agustín Moreno Armengual cargó su cámara y se unió al ejército de Antonio Portas, al igual que el dueño del estudio Iris.

En el valle de Orizaba, José Mayorga, Carlos Mendoza, Ramón Díaz y Herazo, así como en Córdoba Juan D. Vasallo (que tenía su estudio en la calle Morelos, hoy calle 7) dejaron constancia de esas pujantes ciudades y de sus personajes políticos y revolucionarios. En Coatepec tenemos a José María Tapia, oriundo de Orizaba, que adoptó a este lugar como su terruño y se enroló en las filas del Ejército Libertador,



Autor no identificado
Miembros del ejército
constitucionalista en la
selva de Catemaco
ca. 1914

Fondo: Los Tuxtlas
Préstamo:
Agustín Moreno Benítez
Col. Archivo General
del Estado de Veracruz
(AGEV)

al igual que los Hermanos Pérez. De Huatusco, destaca la labor de Arturo Castro Alba, quien se trasladó a Veracruz a tomar fotos de la invasión de 1914.

El avance de las fuerzas constitucionalistas, en 1914, hacia el centro del país, provocó la movilización de fotógrafos hacia el norte del estado, sin embargo, permanecen anónimos porque no firmaron los negativos. Esta práctica quizá era común porque existen muchas imágenes de principios del siglo XX sin firma; en cambio, en las fotos de estudio sí están claramente identificados los datos y fechas de autoría, en el frente de la fotografía o en la parte posterior.

Un segundo momento de movilización de los fotógrafos, tanto locales como nacionales o extranjeros a vecinados, se ubica en el periodo de la invasión estadounidense de 1914. Sólo mencionaré a los fotógrafos veracruzanos. Alba es uno de ellos, al igual que Domingo Bureau y Ponciano Flores Pérez, cuyas imágenes han sido conservadas en colecciones particulares, como la de El Colegio La Paz, antes Colegio Josefino.

Con el triunfo de Venustiano Carranza y el advenimiento del periodo de la reconstrucción nacional, encontramos otros fotógrafos en las zonas donde existía un incipiente proletariado y un fuerte movimiento campesino. A. D. Vázquez se convirtió

en el fotógrafo del gobernador Adalberto Tejeda, aunque en los años treinta, cuando cambió su residencia a la capital de la República, su labor quedó en manos de Humberto Frutis. En Veracruz, Joaquín Santamaría inició el oficio de fotorreportero del periódico *El Dictamen*, captando fotos del movimiento inquilinario. En Coatepec José María Tapia permaneció ejerciendo el oficio hasta 1940; en Orizaba y Córdoba, José Mayorga y Vasallo continuaron su magnífica labor fotográfica hasta 1950 aproximadamente.

De los fotógrafos anónimos, aquellos que viajaron hacia los lugares más recónditos uniéndose a las tropas de Camerino Mendoza, Adolfo García y Cándido Aguilar, poco se sabe. Sólo quedan muestras de su labor y de su arte en la colección García Yépez. En el norte del estado, algunos jóvenes, como Buil y Adam, atraídos por esta técnica fotográfica y convencidos de la trascendencia de la fotografía como documento social, se preocuparon por fijar el tiempo de la sociedad que los rodeaba. Así, hoy nos extasiamos con la belleza exuberante del entorno geográfico y de la arquitectura citadina.

Sobre el Archivo General del Estado (AGEV). El Archivo General del Estado de Veracruz ha conjuntado, desde 1990, acervos gráficos, al tiempo que ha impulsado la conservación y difusión de los mismos por medio de exposiciones itinerantes. Las imágenes son piezas únicas de gran valor y de amplio contenido temático, como las actividades políticas, sociales y económicas que se desarrollaron en las diversas localidades y municipios de la entidad.

Gracias al programa de rescate fotográfico, se ha conseguido la donación de fotografías originales o la autorización para la reproducción de las mismas. El AGEV reproduce fotografías que se localizan dentro de los propios acervos documentales y bibliográficos de la institución. La mayoría corresponde a eventos o actividades de la administración pública. También hay escenas de familiares de fotógrafos apasionados por captar eventos privados y públicos.

Actualmente existen 84 fondos fotográficos que suman 86 891 fotografías originales y 80 240 negativos en diversos formatos. Dentro del proceso de catalogación existen cerca de 11 286 fichas catalográficas y algunas guías generales. Las fotografías se encuentran en diversos soportes como negativos, postales, fotografías, diapositivas, clichés, etc., que por sí solas dan testimonio del transcurso del tiempo.

Uno de los rasgos que caracteriza a los acervos fotográficos de esta institución es su carácter regional o estatal. Esta particularidad los convierte en una ventana abierta al tiempo. El contenido social, político y cultural nos permite recrear las diversas localidades urbanas, semiurbanas y rurales que existían en la extensa geografía veracruzana en el marco del contexto histórico de 1920 a 1950. Asimismo, existen fotografías más recientes, clasificadas por décadas y sexenios.



1914: en el teatro de la guerra

Miguel Ángel Morales



Hacia las ocho de la mañana del martes 21 de abril de 1914 los telegrafistas de la Ciudad de México fueron los primeros en enterarse del injusto desembarco de tropas estadounidenses en Veracruz. Sus angustiosas, escuetas y alarmantes palabras debieron de informar de lo sucedido al presidente Victoriano Huerta, a Aureliano Blanquet, secretario de Guerra y Marina, y a José María Lozano, titular de la Secretaría de Comunicaciones.

Autor no identificado
Soldado mexicano muerto durante la invasión yanqui en México, 1914
Col. Galería López Quiroga

Ignorantes de lo que sucedía en tierra jarocho, a las 9:00 horas de ese martes, los jóvenes telegrafista Baldomero López y el joven Renato Leduc, sin un centavo



Agencia Española
de Fotografía
*Campamento americano
durante la invasión yan-
qui a Veracruz, 1914*
Col. Galería López
Quiroga

en el bolsillo por gastárselo en un juego nocturna con su respectiva “ficherita”, a quienes sacaron del Salón Chapala para amarlas a tiempo, se encaminaron al edificio de Telégrafos para solicitar un urgente préstamo monetario a sus compañeros agiotistas, quien solían cobrar entre un 10 y 30% mensual.¹ Al llegar se toparon con una noticia indignante. “Los gringos están bombardeando el puerto para proteger su desembarco”, les informaron. “Va a ser cuestión de ir a arrear chingazos a Veracruz”, dijo Baldomero. “Seguro”, respondió Leduquito, de 17 años. Una hora después se enteraban por el hilo telegráfico de que los valerosos cadetes de la Escuela Naval defendían el puerto, al igual que presos excarcelados de San Juan de Ulúa.

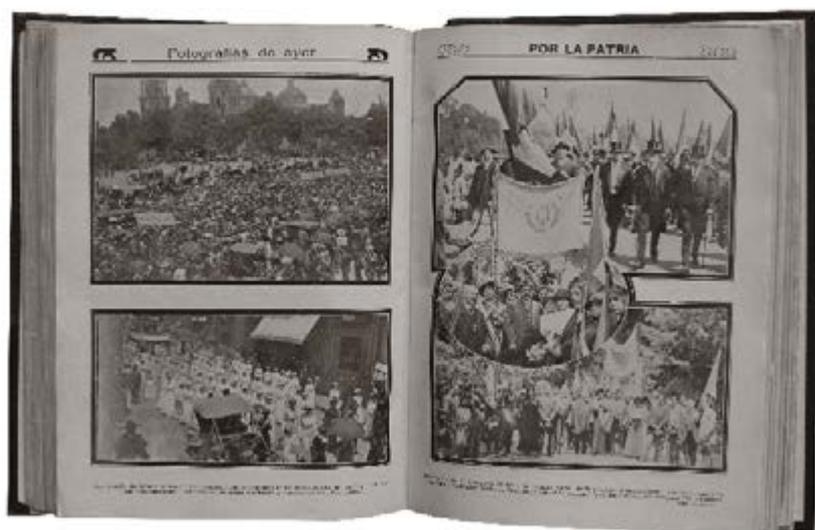
Lozano, quien dos días antes había inaugurado el servicio de agua potable en la Villa de Guadalupe, donde vivía Leduc, arribó totalmente ebrio al edificio de la Secretaría de Comunicaciones. Buen orador (fue uno de los flamantes integrantes del “cuadrilátero parlamentario”), alcanzó a hilvanar unas patrióticas palabras a sus subordinados. Fue entonces cuando el jefe de la Central de Telégrafos solicitó voluntarios para ir al ensangrentado puerto de Veracruz. Leduc le propuso ir a Baldomero pero éste se negó alegando que no quería morir tan pronto. Aceptó, en cambio, Salvador Pérez. El jefe les preguntó a ambos si ya tenían permiso de su mamá. Leduc lanzó una célebre una frase que le valió felicitaciones de unos y sonrisitas sardónicas de otros: “¡Para pelear por la patria no necesito pedirle permiso a mi mamá!”



Al mediodía comenzaron a organizarse protestas en el centro de la Ciudad de México. En la Alameda Central y en la plaza de El Zócalo aparecían espontáneos oradores que arengaban a la multitud y grupos que gritaban consignas contra los estadounidenses. Abraham Lupercio, fotoreportero de *La Ilustración Semanal*, y otros fotógrafos hicieron varias tomas de esos momentos. Alfonso Taracena recordó que al igual que otros estudiantes se encaminó precipitadamente al edificio de Instrucción Pública, para solicitar armas en un desesperado gesto patriótico. Más ecuaníme, Nemesio García Naranjo, titular de esa dependencia, en lugar de entregarles rifles y pistolas los arengó vehementemente. El historiador tabasqueño recordaría una de sus bíblicas frases: “¡Si un Goliat se presenta, nuevos Davides surgirán”.

Autor no identificado
Soldados americanos
durante la invasión
yanqui a Veracruz, 1914
Col. Galería López
Quiroga

Renato Leduc y Salvador Pérez fueron citados a las siete de la tarde en la estación de Buenavista para abordar un “tren explorador” del Ferrocarril Mexicano. Les adelantaron un mes y les dieron sus viáticos. A las nueve de la noche del martes 21 Leduc abordó un tren en el que iban el coronel Enrique Gorostieta Velarde —el futuro jefe militar cristero—, el periodista Oliveiro Toro, gordo, miope, parlanchín y de sangre pesada, los telegrafistas Leduc y Salvador Pérez, así como militares del general Rubio Navarrete. Lamentablemente Leduc no menciona la presencia de algún fotógrafo o camarógrafo. A su paso por poblaciones del estado de México e Hidalgo escuchaban los gritos de “¡Viva México! ¡Mueran los gringos!”. El pedante periodista —próximo a ser uno de los fundadores de *Excélsior*— tuvo el



IZQUIERDA
La Ilustración Semanal,
 27 de abril de 1914.
 Col. Biblioteca Miguel
 Lerdo de Tejada-SHCP

CENTRO:
La Ilustración Semanal,
 11 de mayo de 1914
 Col. Biblioteca Miguel
 Lerdo de Tejada-SHCP

DERECHA
La Ilustración Semanal,
 4 de mayo de 1914
 Col. Biblioteca Miguel
 Lerdo de Tejada-SHCP

mal tino de proferir: “Escuche usted, mi teniente coronel, la voz de la montaña”. Gorostieta secamente le respondió: “No sea usted pendejo. ¡Es la voz de los llanos de Apam!”

Antes de la salida del “tren explorador” debió de salir otro tren rumbo a Veracruz con algunos reporteros, fotógrafos de prensa y desde luego los camarógrafos. El grupo periodístico debió de organizarlo la Secretaría de Gobernación o de Guerra y arribar a las cercanías del ocupado puerto veracruzano hacia mediodía, cuando los estadounidenses lo patrullaban y había resistencia de valerosos defensores.

El miércoles 22 de abril el periódico *El Imparcial*, más que documentar gráficamente las indignadas protestas de los capitalinos del día anterior, publicó en su primera plana una enorme ilustración del reconocido dibujante Carlos Alcalde, donde aparece una suplicante joven Patria a los pies de Huerta, quien enarbola un estandarte con la virgen de Guadalupe.² El periódico huertista —antes había sido porfirista y maderista— resumía en su titular principal el fervor capitalino: “Un gran soplo de patriótico entusiasmo agita la república”. Su subtítulo indicaba: “La inicua invasión yanqui ha puesto de relieve todo el civismo del pueblo mexicano”.

Las imágenes porteñas de los enviados y corresponsales pronto aparecerían en las revistas de la Ciudad de México. Un caso concreto fue lo que publicó *La Ilustración Semanal*, lujosa revista fundada en 1909. El 27 de abril de 1914 los editores comienzan a invadir, cada lunes, su sección gráfica con foto-grabados de Veracruz, convertido en “el teatro de la guerra”. En las páginas satinadas del hebdomadario aparecen buques estadounidenses, marines, la resistencia jarocho y algunos muertos. Las fotografías impresas primero no llevan crédito, des-



pués algunas se acreditan a Samuel Tinoco, quien al parecer se traslada al puerto jarocho para cubrir los sangrientos acontecimientos. Posteriormente hay reconocimiento al trabajo de los corresponsales Torresillas y otro de apellido Guerrero.

Ese lunes 27 le acreditan a Lupercio dos reportajes. En “Fotografías de ayer” se ve a empleados arremolinados en El Zócalo y enfermeras marchando ordenadamente. En “Grandes demostraciones de patriotismo”, aparecen alumnas de taquigrafía de la Escuela Lerdo en otra marcha, al igual que alumnos de la Escuela de Jurisprudencia, más un grupo de exaltados ciudadanos arremolinados en el Hemiciclo a Juárez para cantar el Himno Nacional.

El 4 de mayo *La Ilustración Semanal* publica fotograbados de artilleros estadounidenses en la plaza principal de Veracruz y en el portal de Diligencias. Fotos del “valeroso teniente José Azueta” atendido por una enfermera, y mexicanos muertos en el muelle. Llama la atención la imagen del Hospital de la Cruz Blanca, donde se ve de espaldas a un hombre, con un boquete en el homoplato derecho, recostado en una camilla y atendido por un médico y una enfermera, mientras están a su lado otras tres personas. Es la misma a la que después Ponciano Flores Pérez pondrá una enorme “P” cerca de la cabeza del herido, sus iniciales sobre un objeto y la leyenda “No. 9 Hospital sobre la Cruz Blanca”, en la cobija oscura.

En “De palpitante interés”, del 11 de mayo hay, entre otras, tres fotografías acreditadas a Samuel Tinoco. Es de notarse la identificada como “Muertos encontrados a las afueras de Veracruz”, donde se ve una construcción incendiada, con tres muertos y otro disparando. La imagen tiene similitud con otra del fotógrafo Pon-

ciano Flores Pérez, quien en su afán por testimoniar la resistencia de los jarochos, reconstruyó escenas con hombres empuñando fusiles y niños muertos y sin el menor rastro de sangre en sus cándidas e inverosímiles fotos tituladas “Voluntarios en el combate”, “Efectos de un metrallazo” y “Una escena culminante”. Me pregunto si varios fotógrafos asistieron a ese simulacro heroico o, simple y sencillamente, Tinoco se apropió de la imagen.

A mediados de mayo de 1914 se impuso la censura en el puerto de Veracruz. Si los 40 corresponsales de la Associated Press, reporteros y fotógrafos del *New York Tribune*, *Washington Post*, *Chicago Daily News*, *London Sphere*, *London Daily Chronicle*, camarógrafos de la Pathé e ilustradores y dibujantes del *Harpers Weekly* y del USS Minesota, pudieron pasear a sus anchas por las calles, a partir de ese mes tuvieron que darse de alta, lucir una credencial, pagar una fianza de dos mil dólares y otros mil para gastos de transporte y manutención, además de “Vestir uniforme color olivo y [portar] un brazalete blanco en dos pulgadas de ancho con la letra ‘C’ en rojo, de forma de ser identificados a simple vista por oficiales y reclutas”.³

Días después de establecerse la censura estadounidense en el puerto, el retratista Eduardo Melhado y el foto-reportero Samuel Tinoco dieron a conocer sus respectivos anuncios en *La Ilustración Semanal* el lunes 18 de mayo de 1914. La primera inserción dice:

FOTOGRAFIA MELHADO
AVE. 16 SEPTIEMBRE 18. TELERIC 774

Esta casa ha obtenido la supremacía en los acontecimientos registrados en Veracruz contando con una hermosa colección que da la más clara idea de dichos acontecimientos.

Colección de 30 fotografías en tamaño 5 x 7"	\$ 20.00
Colección de 30 postales	9.00

AL POR MAYOR GRANDES DESCUENTOS
Haga Ud. hoy mismo su pedido

La otra inserción es del mismo Samuel Tinoco, quien tres años después incursionaría como foto-cineasta del cine mudo y en la fotografía erótica en el primer *Ovaciones* (1926-1929). Su minúsculo y telegráfico anuncio expresaba:

Postales de
VERACRUZ
Las mejores se venden en el pórtico del
Teatro Principal
TINOCO.

¿Acudió el retratista Eduardo Melhado a Veracruz para cubrir gráficamente la invasión al igual que Tinoco? Supongo que no pero tuvo el tino de registrar sus fotografías.

En febrero de 1913, cuando se desencadenó la sangrienta Decena Trágica, Samuel Tinoco cubrió los destrozos de la metralla para el semanario *Novedades*. A lo largo de 1913 no registró esas imágenes ante la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, pero sí Melhado. El hábil retratista solicitó la autorización para 40 tarjetas postales de esos violentos días. Muchas están firmadas con su apellido y otras con el monograma formado con las iniciales “TM”, la firma compartida con Samuel Tinoco.

En 1914 Tinoco tampoco registró sus postales de la invasión estadounidense ante la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes pero, de nuevo, sí Eduardo Melhado. A fines de julio de ese año, cuando ya Victoriano Huerta había renunciado a la presidencia, Instrucción Pública le informó que estaban registradas sus 32 fotografías “con asuntos de la intervención Norte-Americana”, dos más de las que ofrecía en su anuncio de *La Ilustración Semanal*. Su pedimento fue con “el objeto de poder impedir la reproducción que por cualquier procedimiento se intentare hacer de dichas fotografías, con fundamento en el artículo 1236 del Código Penal vigente”.

Hacia mayo el periódico *El País* informó el miércoles seis que 40 mil estadounidenses se preparan para internarse en el interior del país y al siguiente día un redactor, “que llegó ayer de Veracruz”, relata los últimos sucesos. El jueves 4 y el viernes 5 de junio de 1914 en el Trianón Palace, emplazado por el populoso rumbo de El Carmen de la Ciudad de México, se proyectó la cinta *La invasión Norte Americana: Sucesos de Veracruz* (1914). Días después se ofreció ese mismo documental mudo en el Teatro Primavera (del entonces municipio de Tacubaya), Alcázar, de nuevo en el Trianon y en el Gran Teatro Hidalgo. En las inserciones publicitarias o cartelera de *El Imparcial* no se indica quién es el autor de este documental, apoyado y seguramente financiado por funcionarios de Victoriano Huerta, ni mucho menos a los productores.⁴

Carmen Toscano, en *Memorias de un mexicano* (Fundación Carmen Toscano, 1997), determina la presencia fílmica de su padre, el famoso cineasta Salvador Toscano, en el puerto de Veracruz entre el 25 y 30 de abril gracias a que conservó ediciones del periódico veracruzano *El Dictamen*. Esos días Toscano filmó un documental sobre la invasión estadounidense y al “regresar” a la Ciudad de México iba a ser fusilado por traidor a la patria, pero la presencia de un general villista, a quien conocía, lo salvó de morir. Su cinta se proyectaría en diversas ciudades de los estado de Hidalgo, Puebla, Estado de México, Querétaro y Guanajuato. Por lo que describe Carmen Toscano no creo que la cinta estrenada en el Trianón Palace sea de su padre, ni que haya sido un anti-huertista como señala en *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930* (CONACULTA; Universidad de Guadalajara; Fundación Toscano, febrero de 2010, 198 páginas).⁵

PÁGINA SIGUIENTE
La Ilustración Semanal,
18 de mayo de 1914
Col. Biblioteca Miguel
Lerdo de Tejada-SHCP



Damos esta interesante fotografía a la publicidad, por ser un gran dato histórico. En ella se ve como son conducidos los prisioneros Mexicanos por las calles de Veracruz. Fots. Corresponsal de Ilus. Sem.

La Ilustración Semanal,
11 de mayo de 1914
Col. Biblioteca Miguel
Lerdo de Tejada-SHCP

PÁGINA SIGUIENTE
La Ilustración Semanal,
4 de mayo de 1914
Col. Biblioteca Miguel
Lerdo de Tejada-SHCP

Los subtítulos de *La invasión Norte Americana: Sucesos de Veracruz* van desde una “panorámica de la bahía de Veracruz” a las “vistas del codiciado Istmo de Tehuantepec”. Llama la atención que captara a los integrantes de la escuadra estadounidense “la mañana del 21 de abril”, cuando llegaron días después al puerto jarocho, lo mismo camarógrafos y fotógrafos de la Ciudad de México y Xalapa. Tal vez el mexicano se sumó a la recreación que hizo el estadounidense Víctor Milner, camarógrafo de la Pathé. En *La mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución mexicana. 1911-1917* (Artes de México, 1999), Margarita de Orellana comenta que Milner evocaría años después que estaba desconsolado por haber llegado tarde al momento del desembarco. Milagrosamente se topó con un oficial de relaciones públicas de la marina, ansioso de una buena publicidad. Él le reunió a algunos “comandantes y entre todos montaron para mí la más extraordinaria repetición de la toma de la aduana. [...] dijeron que había sido mucho mejor que la original”.

En septiembre de 1914 dejó de circular *La Semana Ilustrada*. El 23 de noviembre de 1914 las tropas estadounidenses abandonaron el puerto. En diciembre estableció Venustiano Carranza su gobierno y decretó a la ciudad capital de México. En marzo de 1915 cerró *La Ilustración Semanal*. El teatro Principal, cerrado durante los



En las afueras del Portal de Diligencias, muertos mexicanos y soldados norteamericanos.

días de la ocupación, ofreció el 20 de junio de ese año una velada musical en honor de Carranza y de los soldados constitucionalistas heridos en campaña.

En la primera mitad de 1920 el carrancismo entraba en su trágico ocaso, que culminó con el asesinato de presidente Carranza en mayo de ese año, cuando intentaba refugiarse en Veracruz como en 1915. Cuando empezaba a encumbrarse el grupo sonorenses, apareció en la Ciudad de México el volumen *Don Pascual o la invasión de Veracruz por los americanos en 1914: novela histórica mexicana* (París-México, Viuda de Ch. Bouret, 1920), del veracruzano Alberto A. Rodríguez, quien para reconocerlo incluyó su retrato de ovalito en la página 2. La portada, en lugar de dar a conocer alguna tarjeta postal de 1914, incluye una apacible escena del puerto jarocho.

Entre sus innumerables citas hemerográficas (lamentablemente sin fecha), el autor menciona una nota del periódico *El Dictamen*, decano de los diarios mexicanos, sobre una fotografía publicada posiblemente el miércoles 22 o el jueves 23 de abril: “[...] En la fotografía que publicamos, y que fue tomada ayer, en las primeras horas de la mañana, pueden observarse los destrozos que la metralla causó en el edificio, siendo éstos mayores en la parte interior pues los techos de varios departamentos

desaparecieron por efecto de los disparos hechos desde el puente del acorazado 'Montana'."

Después la nota informa la mejora física del "valeroso cadete Azueta" y la recuperación de los heridos Jorge Sánchez y Juan Sánchez Pérez. El novelista veracruzano describe brevemente el impacto que tuvieron los jóvenes Pepe y Enrique al ver el fotograbado de *El Dictamen*: "Al contemplar [...] la fotografía de su querida escuela destrozada, la sangre afluyó a sus caras, y cambiando una mirada de inteligencia que significaba la indignación, permanecieron mudos todo el tiempo que emplearon en desayunarse."

Aún las algunas fotografías de 1914 causan indignación y asombro, pero no el horror que provocan las imágenes surgidas el 21 y 22 de septiembre de 2011 de Boca del Río, ahí donde alguna vez estuvo atrincherado el imaginado don Pascual, su esposa e hijos.

Portada
La Ilustración Semanal
11 de mayo de 1914
Col. Biblioteca Miguel Lerdo
de Tejada-SHCP

1 Renato Leduc, "Mil novecientos catorce", "Veracruz 1914" y "Aquella noche", aparecieron en *Su otro yo: revista mensual de entretenimiento, información, cultura y política*, octubre, noviembre y diciembre de 1977. Las tres versiones del poeta y periodista abordan el mismo tema con información hasta contradictoria.

2 Miguel Ángel Morales, "Huerta, la invasión y la virgen", blog Mirada a los medios, miércoles 17 de abril de 2010, <http://moralex-cine.blogspot.com/2010/03/huerta-la-invasion-y-la-virgen.html>

3 Arturo Guevara, "Y se hizo la censura", blog Fotógrafos de la Revolución, domingo 12 de diciembre de 2010, <http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com/2010/12/y-se-hizo-la-censura.html>

4 En su *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920* (UNAM, 1986), Aurelio de los Reyes expresa erradamente que el Salón Star de la Ciudad de México ofreció *La invasión norteamericana* o [sic] *sucesos de Veracruz en mayo de 1914*, mientras que en su *Cartelera cinematográfica 1912-1919* (UNAM, 2009), María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco indican acertadamente que fue proyectada el 4 de junio en el Trianon Palace... pero la acreditan a Salvador Toscano y como productor a él mismo, a Antonio F. Ocañas y a Enrique Echaniz Bust.

5 Miguel Ángel Morales, "Toscano en la Decena Trágica", blog Mirada a los medios, miércoles 30 de abril de 2011, <http://moralex-cine.blogspot.com/2011/03/toscano-en-la-dedena-tragica.html>



BIBLIOTECA
DE LA
SECRETARIA
DE
HACIENDA

LA ILUSTRACION SEMANAL

Año I.-Núm. 32.-México 11 de Mayo de 1914.

Los invasores frente a Veracruz.

Augusto Artigüez Buist (1891-1969)

Claudia Artigüez*

PÁGINA SIGUIENTE
Augusto Artigüez Buist
Autorretrato, ca. 1915
Col. Familia Artigüez

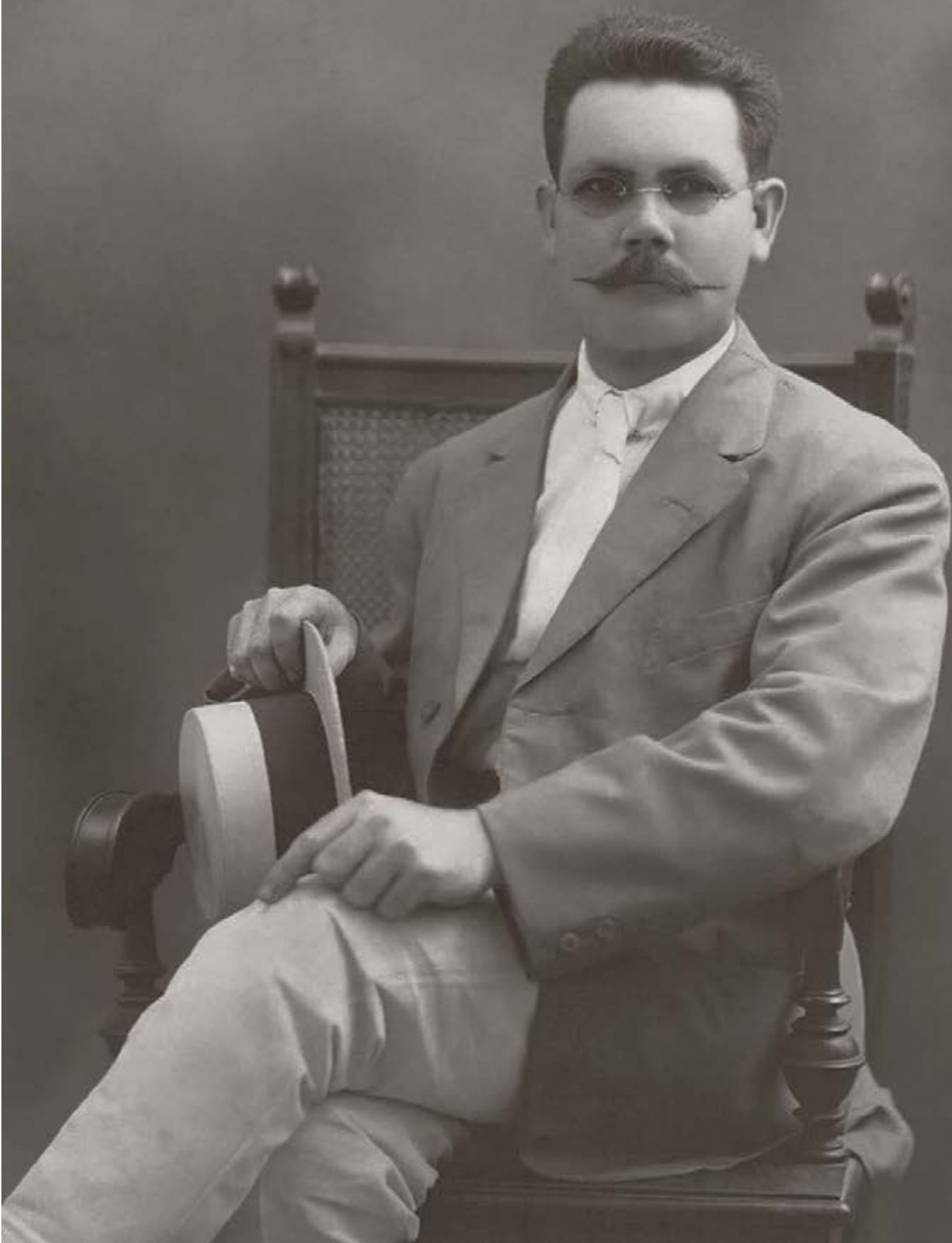
Todo comenzó en el 529 de la avenida Ignacio Zaragoza, en el puerto de Veracruz. Una tarde como otras tantas, me dirigí a la sala de la casa del abuelo. Me encantaba ir a husmear entre los libreros, incluso sólo detenerme frente a ellos y repasar los títulos de los cientos de libros cuidadosamente acomodados me daba una sensación de introducirme al pasado, de retroceder en el tiempo. Al girar la llave y abrir las puertas de madera y cristal me invadía de inmediato ese olor a cuero curtido, a humedad, a cedro, a hojas gastadas por los dedos del tiempo. Sentarme en la mecedora y hojear los libros que años atrás mi abuelo leyó era todo un deleite. Como un ritual después de la comida.

Sin embargo, hubo una ocasión en que no tomé ningún libro. Me dio por revisar el último nivel de uno de los libreros, donde se acumulaban diversos objetos: latas de jabón de tocador, carpetas con escritos de mi abuelo, algunos ejemplares del periódico *El Dictamen*, libros de diario o contabilidad. Revisando entre ese cúmulo de objetos me llamó la atención una especie de maleta de color azul gastado, de inmediato la saqué y me senté en el suelo para ver de qué se trataba.

Dentro me encontré unos rectángulos de madera, como pequeños marcos, que en ese momento no sabía qué eran —hoy sé que son portaplacas—, bastante deteriorados por la carcoma de la polilla. Junto a estos portaplacas había otra maleta, forrada de cuero negro, completamente cerrada y sin ranura alguna. En una de sus caras se recortaba un rectángulo más pequeño, pero no había forma de jalarlo o sacarlo.

Comencé a darle vueltas, de una forma u otra tenía que abrirse. Pasando los dedos por cada uno de sus lados, encontré un pequeño bulto, lo presioné y de inmediato el rectángulo se botó; con suavidad tiré de él y comenzó a estirarse un fuelle en cuyo frente tenía una lente, en ese momento me di cuenta de que lo que tenía entre mis manos era la cámara fotográfica de mi abuelo.

Emocionada le hablé a mi padre y mientras se sentaba en una mecedora y observaba la cámara comenzó a platicarme que mi abuelo se había dedicado durante





E. AVIADOR SANTA ANA ES RECIBIDO CON UNA GRAN





Augusto Artiguez Buist
*Dirección General
de Faros, ca. 1915*
Col. Familia Artiguez

PÁGINA ANTERIOR
Augusto Artiguez Buist
*El aviador Santa Ana
es recibido con
una gran ovación.
Playa del Sur, ca. 1915,*
Col. Familia Artiguez

un tiempo a la fotografía. Yo aproveché para seguir buscando en el librero y encontré cuatro cajas rectangulares de cartón con etiquetas de Eastman Kodak: era el testimonio de su legado fotográfico, placas negativas de gelatina/bromuro sobre vidrio de 5x7”.

Augusto Artiguez Buist se llamó mi abuelo, desafortunadamente no lo conocí y poco fue lo que mi padre, Rafael Artiguez, me habló de él. Sin embargo, las imágenes que dejó son muy significativas. En la actualidad están compiladas en un fondo denominado Artiguez, el cual fue rescatado y restaurado por la Fototeca de Veracruz.

El fondo Artiguez está formado por 57 placas, cuyas tomas corresponden al Veracruz de 1915-1930 aproximadamente, y digo aproximadamente porque dicho material carece de fecha de registro; el periodo fue calculado de acuerdo con la catalogación de las imágenes. Este acervo fotográfico tiene en su haber tomas de edificios históricos, calles, aviones, barcos, playas, parques, equipos de futbol y regatas, así como el malecón.

Estas imágenes fueron realizadas por un fotógrafo e inmigrante español cuyo sentido visionario capturó y conservó el paso del tiempo y la historia en sus placas de cristal. De acuerdo con los registros del Ministerio de Cultura del Gobierno de España, Augusto Artiguez Buist nació en San Juan, Puerto Rico, el 2 de



marzo de 1891, hijo de Leopoldo Artíguez y de Concepción Buist, inmigrantes de Cataluña; por naturalización adquirió la nacionalidad española.

Augusto Artiguez Buist
Una vista de la ciudad,
ca. 1915
Col. Familia Artiguez

Sin embargo Puerto Rico no sería su lugar de residencia pues a los 12 años emprende un viaje en barco con destino al puerto de Veracruz, a donde llegó el 3 de abril de 1903 y donde su familia adquirió la casa ubicada en la avenida Zaragoza número 49 (hoy 497), en pleno centro de la ciudad. Los motivos del viaje los desconozco, sin embargo, Veracruz se convertiría en su morada permanente.

De la mano de su madre recorrió las calles del floreciente puerto que lo vio crecer. En él contrajo matrimonio con Catalina Bárcenas Carrasco, a quien conoció en un negocio de fotografía que se encontraba en la calle Principal, hoy avenida Independencia, y en el que ella era la responsable de retocar las imágenes.

En Zaragoza 497 vería crecer a sus dos hijos, Gloria y Rafael. Posteriormente se cambiaron a una casa más amplia, en la misma calle, el número 69 (hoy 529), lugar donde pasaría el resto de su vida.

Se dedicó al comercio y a la fabricación de muebles, "Bazar Veracruzano", era el nombre de su negocio, ubicado en la esquina de la avenida Zaragoza con Francisco y Canal, actividad que le proporcionó suficiente tiempo libre para brindárselo a la fotografía. El puerto se convertiría en el sujeto central de su obra; no sólo captó



Augusto Artiguez Buist
Los vencedores
en la regata, ca. 1915
Col. Familia Artiguez.

imágenes cotidianas: personas bañándose en la playa o un señor paseando por la Alameda Principal, sino acontecimientos como el arribo del aviador Santana a la Playa Sur, hoy playa Regatas.

Sin duda, los barcos fueron su fascinación pues dejó registradas imágenes del buque estadounidense “Monterrey”, de “La Esperanza”, del vapor nacional “Progreso” y la llegada del “Reina María Cristina” en el muelle fiscal. Pero con todo, la arquitectura del puerto cautivó su mirada, gracias a lo cual se conservan fotografías de la estación de Ferrocarril, de la Aduana Marítima, de la Dirección General de Faros, hoy “Faro Venustiano Carranza”, sede de la Tercera Zona Naval, así como de la Beneficencia Española, hoy hospital privado que lleva el mismo nombre, del Cuartel de Artillería, hoy sede del Centro Cultural Atarazas, entre otros.

Su gusto por la lectura lo llevó a formar una amplia biblioteca que contiene diccionarios, tratados filosóficos, manuales de hipnosis y una amplia colección de cuentos infantiles de todo el mundo. Durante un tiempo colaboró con el periódico local *El Dictamen* bajo el seudónimo de “El Caribe”. Fue miembro del Ateneo Veracruzano, perteneció al patronato de la Beneficencia Española, pues gustaba de donar cantidades mensuales a instituciones de beneficencia de manera anónima, y fue miembro de la masonería.

Padecimientos como la diabetes fueron minando su vista pero no su voluntad de seguir con la fotografía; sin embargo, por razones que desconozco un buen día guardó su cámara junto con las placas de negativo en el fondo de un librero y



no volvió a tomar una imagen más. A la edad de 77 años falleció de fibrilación ventricular el 30 de julio de 1969, a las 14:15, horas en su domicilio; sus restos se encuentran en el Cementerio Particular.

Augusto Artiguez Buist
Sin título, ca. 1915
Col Familia Artiguez

Desafortunadamente en un momento de crisis económica por la que atravesó la familia, mi padre tomó la decisión de vender parte de este acervo fotográfico a particulares y coleccionistas. Algunas de estas imágenes estuvieron expuestas en el tradicional café de La Parroquia.

Durante el festival Al Puerto, que se llevó a cabo en mayo de 2000, se le rindió un homenaje y sus imágenes fueron expuestas en el Recinto de la Reforma. Para el libro *Veracruz, Puerto de Llegada*, publicado en diciembre de ese mismo año por el H. Ayuntamiento de Veracruz, fueron utilizadas siete de sus imágenes. Cuatro años después, el proyecto “Retrospectiva Fotográfica” obtendría la beca “Difusión del Patrimonio Histórico”, en su primera edición, otorgada por el Fondo Estatal de Creadores del Instituto Veracruzano de la Cultura.

Con motivo del Centenario y Bicentenario de la Revolución e Independencia de México, los gobiernos Estatal y Federal publicaron el libro *Veracruz 100 años y más*, compilación de la Fototeca de Veracruz, con un tiraje de 1 000 ejemplares, en el que fueron utilizadas dos imágenes suyas, mismas que fueron exhibidas en la exposición fotográfica “Veracruz de Ayer y Hoy”.

* En colaboración con Salvador Flores

Curiosidades filatélicas y charros de Papantla, el singular caso de José Buil Belenguer

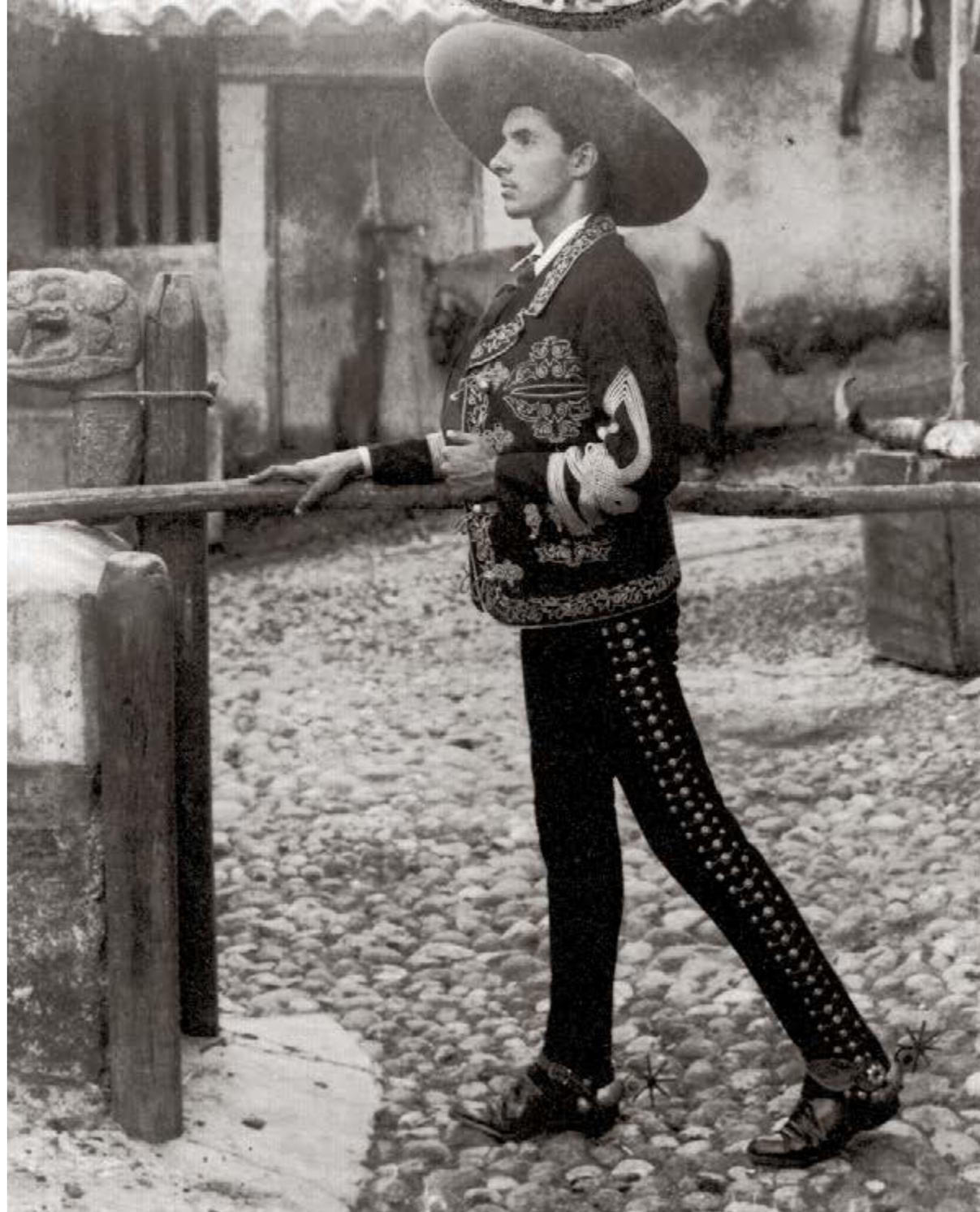
Gina Rodríguez Hernández*

PÁGINA SIGUIENTE
José Buil Belenguer
Charro mexicano, 1937
Col. Francisco Montellano

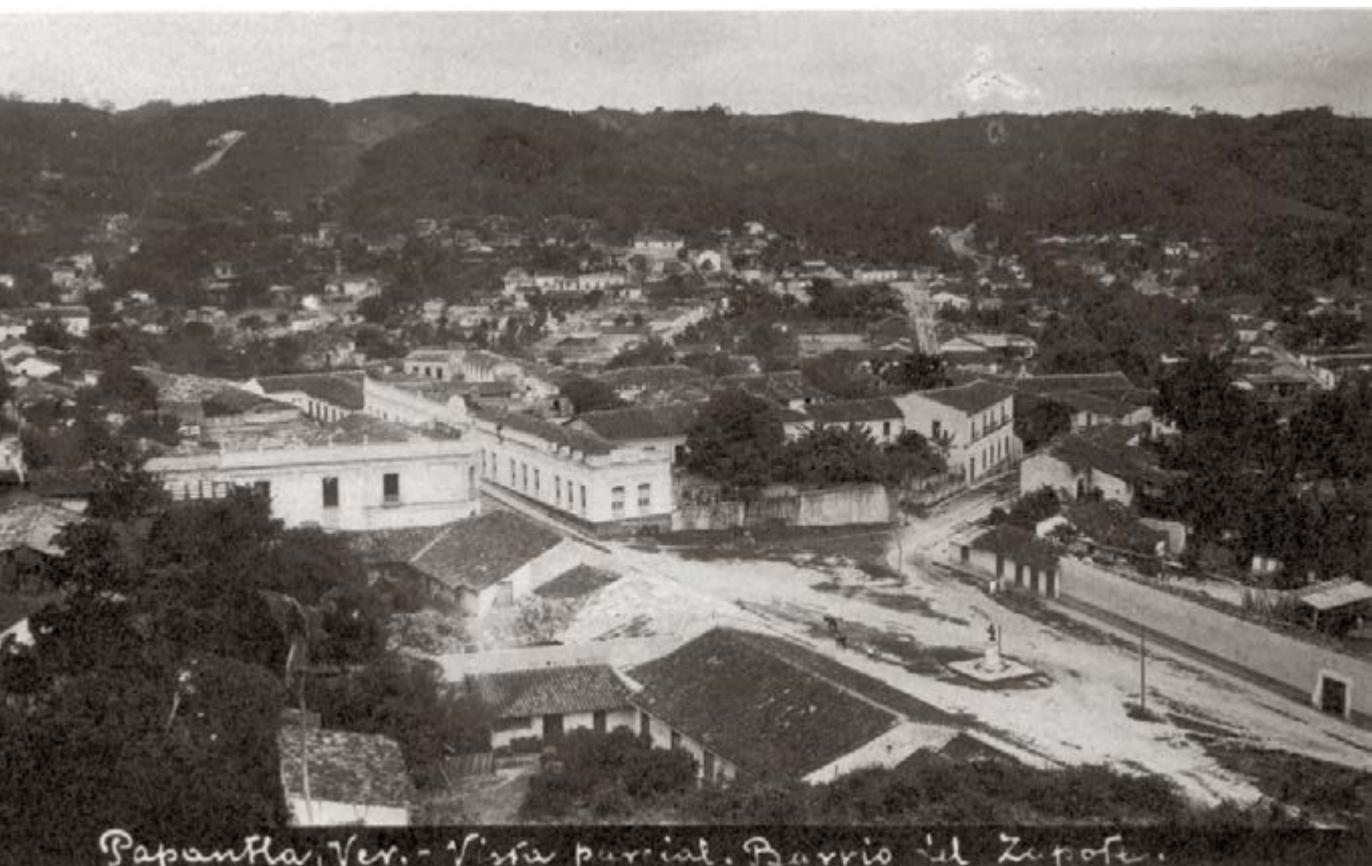
En una tarjeta postal titulada “Charro mexicano”, un guapo joven de poco más de 20 años posa, de perfil, luciendo una elegante versión de este traje que devino en icono de la mexicanidad a través de la producción, circulación y consumo de miles de imágenes como ésta.

De facciones bien definidas, el juvenil rostro no requiere de bigote para enunciar su distinguida masculinidad, coronada por bello sombrero. La mano derecha abre sutilmente su chaqueta para lucir mejor los bordados y descansa su mano izquierda sobre una larga vara de algo que pareciera ser un pozo, en el que asoma una cabeza de jaguar de factura prehispánica. Complementan al traje los clásicos pantalones con botonadura de plata, que rematan en lustradas botas con espuelas. Por su cuidada pose, el gallardo charro más pareciera ser un bailarín de ballet, en una escenografía que representa un ambiente campirano, a pesar del caballo que apenas se percibe en la pared al fondo del patio.

La postal que presentamos ostenta un timbre de cinco pesos, con matasellos del 6 de noviembre de 1937. El timbre integra diseños prehispánicos que rodean a la figura de un charro casi idéntica al personaje de la postal. Esta “coincidencia” fue un sofisticado recurso de los filatelistas de aquellos años. Tomando ventaja de la simultaneidad de temas iconográficos, en tarjetas y en timbres postales —por cierto, muchos de éstos inspirados en fotografías—, al reunir los dos objetos, postales y timbres con imágenes similares, impresos por millares, los individualizaban. Tan peculiar dualidad del coleccionismo postal recibió el nombre de “máximas” y si bien las “tarjetas máximas” tenían sus timbres con matasellos, éstas generalmente no se enviaban por correo a ningún destinatario, sino que eran atesoradas por sus propietarios.



CHARRO MEXICANO



Papantla, Ver. - Vista parcial. Barrio del Zapote.

José Buil Belenguer
Papantla, Ver.
*Una vista parcial. Barrio
del Zapote, ca. 1925*
tomada de
Adriana Naveda, *Papantla.
Veracruz, imágenes
de su historia*, 1990,
Archivo General
del Estado de Veracruz

Hasta aquí se explicaría la importancia de esta postal “máxima”, creada por la afición a la filatelia del doctor José Buil Belenguer, misma afición que también lo llevó a las “postales viajeras”, otra curiosidad que hoy en día sólo algunos iniciados siguen practicando. A diferencia de las “máximas”, las “viajeras” son postales que sí se envían por correo y que al llegar a su primer destinatario, éste las debe de enviar a otro y así sucesivamente, sin perder los timbres precedentes y quizás, también, acompañadas de alguna otra huella o rastro de los anteriores destinatarios; de esta manera, en su recorrido, las postales “guardan” la memoria de su viaje. A decir de su nieto José Buil, el doctor envió postales que “viajaron por toda Europa [y aún] por África... Algunas eran preciosidades cargadas de trabajo humano. Muy interesante lo que él hizo con las postales. Imágenes viajeras cuando el mundo todavía era muy grande.”

Su afición llevaría al doctor Buil a desarrollar un gusto por las imágenes en lo general y a un entendimiento de los soportes visuales que se tenían a la mano en el primer tercio del siglo XX. Su nieto infiere que esa gran pasión filatelista fue la que lo llevó a la fotografía y a ser un pionero del cine en México. Si observamos con detenimiento la postal “máxima” del “Charro mexicano”, con su timbre casi idéntico, es muy factible pensar que el doctor Buil llevó su afición a la creación y edición de postales.

Otra pista para apuntalar esta afirmación. Detengámonos en el sello con el que estampa el verso de la postal; no sólo advertiremos un depurado conocimiento de



las formas prehispánicas en lo que seguramente fue un diseño de su propia autoría para estampar su nombre, a manera de *ex libris*. Este sello bien podría ser la evidencia de que el doctor José Buil Belenguer, además de practicar la fotografía y el cine, fue un singular editor de postales, motivado no por un afán comercial, sino por una pasión filatélica.

José Buil Belenguer
Soldado campesino, 1938
Col. Francisco Montellano

Otra de sus postales “máximas” podría apoyar esta hipótesis, pero esta vez es el dibujo a tinta de un campesino el que interpreta el timbre postal, con matasellos del 26 de marzo de 1938. Al no encontrar un “modelo” para fotografiar, el doctor recurrió al dibujo para completar su “máxima” del “Soldado campesino”, la dualidad postal se cumplía y además, recordemos que en el universo de las tarjetas postales, las había de distintas facturas y diseños, ¿por qué no recurrir a un dibujo?

Registrado por la historia regional de Veracruz como un notable fotógrafo *amateur* de Papantla, ciudad en la que se estableció a su llegada de Valencia, España, a mediados de la década de 1910,¹ el doctor Buil también ha sido reconocido como un pionero del cine mexicano. Ahora, gracias al coleccionismo contemporáneo de tarjetas postales, razonado y compartido, es muy posible establecer que el doctor fue también un *sui generis* editor de postales en la década de 1930.

Su afición por las postales “máximas” lo llevó a ser un gran coleccionista de postales editadas, entre otros, por Hugo Brehme, el fotógrafo y editor de postales mexicanas más destacado de esos años, y que mediante su gran catálogo, fue uno



Autor no identificado
José Buil Belenguer
ca. 1925 tomada de
Adriana Naveda, *Papantla,
Veracruz, imágenes
de su historia*, 1990,
Archivo General
del Estado de Veracruz

de los preferidos por los coleccionistas de “máximas”. No obstante, un singular hallazgo de parte de la autora y coleccionista Susan Frost, experta en el tema de las tarjetas postales de Brehme,² ilustra el grado de sofisticación que el doctor Buil, tuvo hacia las “máximas”.

En una inusual “doble máxima”, como la denomina la especialista, encuentra que en una postal de la autoría de Osuna, cuyo emplazamiento hace que aparezcan en una misma imagen los monumentos a Colón y a la Revolución, cada uno de ellos se acompaña de sus respectivos timbres, por lo que la “máxima” adquiriría un estatus superior. Para apreciar aún más su valor, Susan Frost destaca que los timbres que replican la estatua de Colón se sellaron el 8 de octubre de 1931 y nueve años después, al emitirse los timbres con la imagen del Monumento a la Revolución, éstos aparecen cancelados el 7 de agosto de 1940.

Sin embargo, abunda Frost, esta postal no sólo es inusual por ser una “doble máxima”, sino porque dos meses después, el 20 de octubre de 1940, esta postal fue enviada “sin protección”, es decir, sin sobre y por correo, de la Ciudad de México a Papantla, teniendo como destinatario al “Sr. Dr. José Buil B.” con el siguiente mensaje que se lee al verso de la tarjeta:

No pude conseguir el timbre de Colón. Recibí su carta y el giro por \$50.00.
Estoy bien, mañana o pasado escribo, hace unos días le mandé un paquete certificado y uno de impresos.
Saludos:
PabLB.”³



Debido a esta acuciosidad por su pasión filatélica, es que podemos afirmar que el doctor Buil llegó a producir sus propias postales para convertirlas en “máximas”, pues si le fue posible esperar nueve años para completar una “doble máxima” y contar con la complicidad del mayor de sus hijos, Pablo Liberato, padre de José Buil nieto —aún si Pablo envió esta valiosa postal por correo, arriesgando que no llegara, pero por fortuna eran otros tiempos en este país—, no habría mayor complicación en pedirle a otro de sus hijos que posara para él con el fin de completar así otra “postal máxima”.

José Buil Belenguer
José Buil y familia, 1928
tomada de
Adriana Naveda, *Papantla*.
Veracruz, *imágenes*
de su historia, 1990,
Archivo General
del Estado de Veracruz

Al compartir la “máxima” del “Charro mexicano” con José Buil nieto, escritor y cineasta, quien escribió y editó el documental, co-dirigido con Marisa Sistach, *La línea paterna* (1995), basado en películas filmadas por el doctor,⁴ resulta que el joven charro de la postal es el tío Julio, fotografiado en el corral de las gallinas de la casa familiar en Papantla.

Identificar al anónimo charro de una tarjeta postal no es un hecho menor. Esta información permite cuestionar, en este caso, la concepción de la postal y sus usos: ¿la imagen fue creada a partir del timbre?; ¿la cuidada pose del gallardo charro fue únicamente producto de la pasión filatélica del doctor Buil?; ¿qué fue primero, el timbre, que inspiró al doctor a fotografiar a su hijo, u otra postal que no hemos identificado y que sirvió de modelo al timbre?

Al término de la tercera década del siglo XX, la iconicidad del charro era un tema perfectamente validado en la cultura popular. Asumido como símbolo de identidad nacional, al mismo tiempo era un signo de elegancia, especialmente en el campo.



José Buil Belenguier
*Danza de los moros
y españoles, ca. 1925*
tomada de
Adriana Naveda, *Papantla.*
*Veracruz, imágenes
de su historia, 1990,*
Archivo General
del Estado de Veracruz

El traje que porta Julio Víctor Buil así lo confirma: es un notable ejemplo que hace gala de buen gusto.

Pero regresemos con el doctor Buil para trazar un perfil de su persona. En reconocimiento a su entrega y dedicación a la medicina, un hospital de Papantla lleva su nombre, si bien, como le contara su abuela a su nieto, consolidar el establecimiento de ese hospital le hizo “perder todo”.

Recordando a su abuelo, José Buil comparte estas líneas:

Además de ser un médico-cirujano-partero [que] recibió a todos sus hijos y a un montón de nietos..., quién sabe a cuánta gente le salvó la vida, a cuánta gente operó de emergencia, a cuántos desinfectó, quién sabe cuántas diarreas curó y cuántos se le murieron... Estoy seguro de que fue el primero en aplicar penicilina en Papantla, donde hubo la “Farmacia Nueva”, propiedad de él, es decir un laboratorio, ya sabes lo que era un farmacéutico en aquel entonces, alguien con morteros, sustancias, tubos de ensayo... y también tenía un cuarto oscuro dentro de su casa... Ahí en el cuarto, a veces con sus hijos Pablo y Julio, revelaba las fotos que tomaba y también las películas Pathé Baby 9.5 mm. Era un doctor que hacía muchas cosas aparte de tener hijos y velar por la familia.

Entre las muchas fotografías que el doctor Buil tomó, destacan las que hiciera de la traza urbana de Papantla, emplazado desde la torre de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción para obtener privilegiados puntos de vista; sus series sobre



el cultivo y procesamiento de la vainilla también son relevantes, así como las que hizo de sus festejos y celebraciones, en las que los retratos de las comparsas de danzantes destacan por el doble juego de miradas que intercambian quienes posan detrás de sus máscaras frente al fotógrafo. Hizo también muchos retratos de sus amigos y conocidos, pero especialmente tomó muchas fotografías de sus hijos. En una de las que aparecen en el libro dedicado a Papantla de la serie *Veracruz: imágenes de su historia*,⁵ es particularmente interesante la titulada “Piñata de Julio Víctor Buil.- 6 de marzo 1927”, en la que podemos ver que el niño que aparece con un abanico en la mano, junto al triciclo, es Julio, transformado en gallardo charro fotografiado años después, y el de camisa de rayas, a la izquierda de la imagen, es Pablo Liberato, quien 13 años más tarde mandaría “sin protección” una valiosa “doble máxima” a su padre.

José Buil Belenguer
Retrato familiar en la comunidad de San Pablo, 1918,
tomada de
Adriana Naveda, *Papantla. Veracruz, imágenes de su historia, 1990,*
Archivo General del Estado de Veracruz

En esta breve historia de pasiones filatélicas y complicidades familiares, José Buil recuerda con tristeza una “postal viajera”, lamentablemente perdida cuando filmó *La línea paterna*. En ella, su padre, Pablo Liberato, aparecía vestido de “Charlot totonaca... recubierto con sellos de correo, parodiando a Chaplin en Papantla”. Sirvan estas líneas para apelar a que quien la tenga, la regrese con quien debe de conservarla.

Hombre oficioso y singular, el doctor José Buil Belenguer supo aprovechar “los largos tiempos” que entonces se vivían en Papantla, un lugar como muchos de la provincia mexicana, en donde fue posible que un dedicado médico valenciano, además de cumplir puntualmente con su profesión y con su familia, se diera tiempo

para incursionar en el cine, ser fotógrafo de la comunidad, un apasionado filatelista y un singular coleccionista y editor de tarjetas postales. Este gusto y cultivo de las imágenes y sus múltiples soportes revela una faceta mucho más compleja de la figura del *amateur* y da pie a una revisión más profunda sobre la producción, la circulación y el consumo de las tarjetas postales. Deja también el expediente abierto para un estudio más amplio de una época en la que los entramados de la visualidad tendían sus ramificaciones de maneras insospechadas, pero no del todo extrañas o ajenas, para que varias décadas después un gallardo charro recupere su nombre y lugar de origen.



* Agradezco profundamente a Francisco Montellano su asesoría, información y generosidad al compartir estas imágenes de su rica colección de postales mexicanas; sin todo ello, no hubiera sido posible la redacción de este artículo. Agradezco también a José Buil nieto la información que compartió conmigo para redactar este artículo, que deja pendiente un estudio más amplio de la trayectoria y las imágenes del doctor José Buil Belenguer,

1 Papatla. Veracruz, *imágenes de su historia*, t. 4, México, Archivo General del Estado de Veracruz / Turmex, 1990.

2 De próxima aparición, su libro *Timeless Mexico: The Photographs of Hugo Brehme*, que publicará la University of Texas Press, promete ser un detallado estudio de este importante autor.

3 Véase la referencia en Internet: "Early Maximum Cards of Mexico. Stamps Copied from Real Photo Postcards", by Susan Toomey Frost, <http://susanfrost.org/MexiMaxiCards2.htm> consultado el 29 de septiembre de 2011; por desconocimiento del nombre del hijo mayor del doctor Buil, Pablo Liberato Buil, padre de José Buil, la autora no identifica su firma y la interpreta como "Pablo A".

4 Formada con películas *Pathé Baby* 9.5 mm filmadas por el doctor José Buil entre 1925 y 1949, este largometraje es uno de los mejores ejercicios fílmicos que se hayan realizado sobre la vida de una comunidad, la historia familiar y los orígenes del cine; sus muchos reconocimientos así lo confirman. En 1996, *La línea paterna* obtuvo tres arieles en las categorías: "Mejor largometraje documental", "Mejor guión" y "Mejor argumento original". A nivel internacional, ese mismo año fue reconocido con una "Mención especial del jurado" en el XIII Festival de Cine de Bogotá y con el "Galardón al mejor montaje" en el Festival de Cine Latinoamericano de Gramado, en Brasil; un año después obtuvo dos "Menciones honoríficas", una de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y otra del Trofeo Pery Ribas para Trabajos Cinematográficos de Investigación, y ese mismo año, 1997, le otorgaron el "Premio al mejor documental" en el IX Festival Cinemafest de Puerto Rico. El guión de *La línea paterna* se publicó bajo el mismo título en una coedición de Ediciones El Milagro / IMCINE, en 1997 y las películas originales que filmara el doctor Buil, alrededor de 350, se encuentran bajo resguardo de la Filмотeca de la UNAM.

5 Papatla. Veracruz, *imágenes de su historia*, op. cit.



SINAFO

Mayra Mendoza Avilés

160 años de memoria visual en México

Hablar o escribir sobre la Fototeca Nacional es evocar numerosas imágenes, todas ellas ligadas a la historia y a la memoria. Referencia obligada para el ámbito académico de las ciencias sociales y colección de cromos de la historia de México para los escolares, lo cierto es que pocos saben que la memoria visual de los mexicanos se ha nutrido, durante décadas, de las imágenes que se hallan custodiadas entre los muros del Exconvento de San Francisco, en la ciudad de Pachuca. Para algunos conocido como "Archivo Casasola", por el nombre de la colección que le dio origen, la Fototeca Nacional alberga hoy alrededor de 900 000 piezas fotográficas que representan el trabajo de más de 2 000 autores y cubren un arco temporal que abarca desde 1847 hasta nuestros días. Esa amplitud histórica y temática hace posible revisar episodios sociales, políticos y artísticos significativos de México, así como las formas de vida cotidiana, la evolución del paisaje,

Guillermo Kahlo
Palacio Municipal, 1931
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 843398



Guillermo Kahlo
Paseo de la Reforma,
Ciudad de México,
1927
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 843392

el desarrollo urbano y la paulatina transformación de la identidad de sus habitantes. Además, el material fotográfico refiere tanto a las diferentes etapas de la técnica y el arte fotográficos, como a un extenso horizonte de disciplinas que tuvieron en la fotografía una herramienta básica de trabajo.

El acervo está organizado en 43 fondos o colecciones, que reciben el nombre del autor, institución, coleccionista o donante y de los cuales se ha publicado apenas 10% del total de las imágenes que lo conforman; es así que para favorecer el conocimiento y reconocimiento de la imagen fotográfica como parte del imaginario colectivo, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ha desarrollado una plataforma de consulta a distancia, a través de la *internet* (www.fototeca.inah.gob.mx).

El resguardo y conservación de este patrimonio visual fue encomendado al INAH hace 35 años. Las labores iniciaron con la búsqueda de un sitio con las condiciones climáticas y geográficas idóneas (zona asísmica de temperatura y humedad estables), las cuales se conjuntaron con el interés de un grupo de intelectuales hidalguenses para establecer el archivo fotográfico que desde hace más de una década es fototeca modelo en Iberoamérica, debido a que se llevan a cabo las tareas prioritarias de resguardo y conservación, además de catalogación, digitalización, investigación y difusión.

Por otra parte, de la revista cuatrimestral *Alquimia* en este nuevo milenio dieron inicio las colecciones Testimonios del Archivo, para dar a conocer investigaciones recientes en torno a la fotografía histórica, y *Aprender con foto*, esta última para público preescolar como apoyo educativo a través de la imagen. Así también se ha publicado la serie *Cuadernos del SINAFO*, folletos de distribución gratuita para divulgar el conocimiento básico necesario para la preservación de un archivo fotográfico.

Una breve muestra de las imágenes que se custodian se puede encontrar en el Museo de la Fotografía, donde el público tiene la posibilidad de entrar en contacto con la tradición fotográfica de México a través de cinco temas: retrato, testimonio, vida cotidiana, paisaje y experimentación. Por otra parte, en la Sala Nacho López se pueden apreciar cuatro exposiciones temporales por año de fotografía contemporánea de artistas nacionales y extranjeros.

La Fototeca Nacional del INAH cuenta con más de 30 exposiciones fotográficas históricas, las cuales se encuentran disponibles para préstamo temporal a instituciones culturales y educativas. El catálogo se puede consultar a través de www.sinafo.inah.gob.mx, en el apartado "exposiciones itinerantes".

También se ha desarrollado un programa de exposiciones virtuales —misma página de *internet*— como una alternativa para dar a conocer a un público más amplio diversas miradas sobre el acervo.

Con la finalidad de compartir experiencias en los diversos ámbitos del quehacer fotográfico, así como para dar a conocer los nuevos enfoques en torno a conservación, catalogación, digitalización, investigación y difusión de la fotografía, el SINAFO realiza anualmente, en el mes de octubre, el Encuentro Nacional de Fototecas. Al público, constituido inicialmente por directivos y trabajadores de los archivos y fototecas del país, se han ido sumando investigadores, fotógrafos, promotores culturales y estudiantes que comprenden el valor de la imagen como herramienta y documento histórico, estético e incluso comercial, transformando a los encuentros en eventos en los cuales la interdisciplinariedad juega un papel fundamental.

Para dar orientación a los jóvenes con interés en las artes visuales y particularmente en la fotografía, surgió el programa Jueves Fotográfico que consiste en una serie de charlas a partir de los diferentes puntos de vista de fotógrafos, curadores, críticos e historiadores, tanto mexicanos como extranjeros, que han funcionado como apoyo a la formación de futuros creadores pero también de consumidores de la imagen.

El SINAFO-Fototeca Nacional es un ejemplo de la nueva cultura archivística en Iberoamérica, donde se labora diariamente para preservar y difundir el patrimonio visual de México a partir de una política institucional con 35 años de experiencia.

página web: www.sinafo.inah.gob.mx

catálogo en línea: www.fototeca.inah.gob.mx

email: atencion.sinafo@inah.gob.mx

página facebook: Sinafo. Fototeca Nacional del INAH

twitter: FototecaINAH



Joaquín Santamaría. *Carro infantil en Veracruz*, 1944.
Col. Fototeca de la Universidad Veracruzana

SINAFO

Manuel González de la Parra

Fototeca de la Universidad Veracruzana

Mi interés por el resguardo y la conservación de la fotografía comenzó durante los años ochenta, cuando trabajé en distintas dependencias de la Universidad Veracruzana. Varios acervos generados a través de los años en dichas dependencias me impulsaron a generar las condiciones para comenzar a formar un acervo con la memoria visual universitaria, así como las condiciones para su resguardo, conservación, difusión y futura consulta para investigadores.

Parte de esos materiales iniciales consistieron en un fondo de la década de los años cincuenta relacionado con teatro, danza, artes plásticas y música, así como actos públicos de los rectores del periodo. Otro importante fondo se formó con el archivo de cerca de 4 000 negativos de la Unidad Interdisciplinaria de Investigación y Creación Artística (UIIECA), activa entre 1976 y 1982. Artistas entonces dedicados a las actividades universitarias, como Julio Castillo, Angelina Peláez o Damián Alcázar aparecen en sus imágenes.

Después de mi ingreso al Instituto de Artes Plásticas, en 1991, el acervo se ha incrementado con material

de donaciones provenientes de diversas exposiciones, como "Mirada con vaivén de hamaca", con 79 piezas del fotógrafo porteño Joaquín Santamaría, impresas de negativos originales por María Ignacia Ortiz y curada por Alberto Tovalín y David Maawad, o "Chacaltianguis en tiempos del cine", integrada por una selección de 30 imágenes fijas provenientes de la filmación de la película *El coronel no tiene quien le escriba*, basada en la obra de Gabriel García Márquez (Arturo Ripstein, 1999), de la autoría de Ivonne Deschamps y mía.

Otra parte del acervo se forma con imágenes de artistas del Instituto de Artes Plásticas, como Carlos Jurado, Adrián Mendieta, Fernando Meza o Byron Brauchli reunidas desde los años ochenta hasta la fecha.

Este acervo contemporáneo, que refleja la labor de la Universidad Veracruzana en torno a la fotografía, está a disposición de los investigadores e interesados en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, ubicada en la Avenida 1° de mayo número 21 en Xalapa, Veracruz.

Archivos afiliados al Sistema Nacional de Fototecas

El Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), es la instancia responsable de normar y coordinar la conservación, catalogación, digitalización y reproducción de archivos fotográficos bajo resguardo del Instituto, así como brindar apoyo técnico a las instituciones públicas y privadas afiliadas a él.

Actualmente se encuentran integrados al SINAFO 34 archivos y fototecas, de 23 estados de la República Mexicana. Entre ellos se encuentran las Fototecas del Centro INAH Chihuahua, Centro INAH Durango, Romualdo García, del Museo Regional de Guanajuato "Alhóndiga de Granaditas", Dra. Rosario María Gutiérrez Eskildsen, del Centro INAH Tabasco, así como la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico de Monterrey Campus Monterrey, el Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, el Archivo Histórico Pablo L. Martínez, y el Archivo del Poder Judicial del Estado de Hidalgo, por mencionar algunos.

Entre los servicios que se proporcionan a los archivos y fototecas afiliados al SINAFO está la posibilidad de realizar estancias en la Fototeca Nacional, donde se orienta sobre las actividades que se desarrollan en cada una de las áreas técnicas con que debe contar una fototeca moderna, tales como conservación de fotografías y catalogación, digitalización y reproducción de archivos fotográficos; de igual manera, se brindan asesorías especializadas y de seguimiento a programas de trabajo, participación en talleres y cursos y difusión de eventos en la página web del SINAFO, entre otras oportunidades.

El SINAFO también ha asesorado a archivos extranjeros y nacionales que no se encuentran afiliados pero que han requerido de la experiencia de los especialistas que laboran en la Fototeca Nacional. Ejemplos de lo anterior son el Archivo del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos; el Archivo de la Comisión Federal de Electricidad; la Fototeca del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, en Guatemala; la Fototeca de Cuba; el Archivo de la Administración, en Alcalá de Henares, España; el Archivo Histórico de



Onceavo Encuentro Nacional de Fototecas, Pachuca, Hidalgo, 2010.

Petróleos Mexicanos; el Archivo Histórico del Instituto Politécnico Nacional; el Grupo Encuentro, de Cananea; el Archivo Tomás Montero; el Archivo de la Universidad Autónoma de Chapingo, el Archivo del Museo Nacional del Virreinato y la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Unidad Chihuahua, entre otros.

Para apoyar las tareas de catalogación y consulta de los archivos y fototecas afiliados, el SINAFO desarrolló el *Sistema de Consulta Automatizado* (SCA), el cual es una base de datos donde se puede llevar a cabo el proceso de catalogación en red haciendo uso de recursos de libre acceso, como el motor de base de datos MySQL y el servidor de *internet* Apache. Este sistema está disponible para las instituciones afiliadas que lo soliciten.

La importancia del SINAFO radica en su visión integradora del patrimonio fotográfico de nuestro país, estableciendo políticas que ayuden a su preservación, al rescate de aquellas colecciones locales y regionales que ha no han sido clasificadas y a la difusión de la riqueza visual que México posee, cumpliendo así con las tareas institucionales encomendadas.

RESFÑAS

José Antonio Rodríguez

Flor Garduño, *Trilogía*
Antiguo Colegio de San Idelfonso
México, 2010



¿Cómo se construyen los falsos paraísos? Y además, ¿por qué éstos suelen fascinar?

Desde mediados de los años ochenta Flor Garduño buscó construir una cierta zoología depositada en la desnudez femenina (“Muestra-río”, 1986). Pero para entonces esto le estaba resultando una acción demasiado teatralizada (cabezas de aves de cartón, alas de tela prediseñadas). Eran los tiempos en que en la fotografía mexicana pululaban por aquí y por allá los angelitos como iconografía recurrente. A Garduño le faltaba, digamos, algo más natural.

Pero en sus imágenes ya estaba engendrado lo que después se desbordaría. Conocedora de los ámbitos rurales —su gran espacio de hallazgos—, la fotógrafa fue registrando momentos de la cotidianeidad indígena de México, en los que la zoología no podía faltar: en sus paisajes (gallinas, gansos, toritos festivos de cartón, solitarios zopilotes); en sus naturalezas muertas (aves disecadas conviviendo con pescados de madera), y por ahí, las efigies preconcebidas: la semidesnudez de una joven indígena en medio de una edénica cascada u otra sosteniendo un collar de iguanas (uno más de los iconos de la fotografía mexicanista) o una madura mujer oaxaqueña cubriéndose con una gran hoja natural. Fotografías que poseían un eco con las decimonónicas imágenes de cientos de fotógrafos extranjeros que construyeron el exotismo de los pueblos indígenas del mundo. Mucho de ello se vio en sus dos primeros libros *Magia del juego eterno* (Guchachi Reza, 1986) y *Bestiarium* (Argentum, 1987). Una obra que ya comenzaba a fascinar por esos momentos que parecían fortuitos, de una cotidianeidad fantástica detenida en las entrañas

mismas de una ruralidad que, de tan asombrosa, apenas era reconocible y en la que los cuidadosos acomodados —de objetos, de sujetos— ya se dejaban entrever. ¿Pero hacia dónde se dirigía con todo ello?

El gran año de Flor Garduño como fotógrafa fue 1992. Año en el que conmovió al mundo de la fotografía. Su proyecto de exposición y libro correspondiente, *Testigos del tiempo* —siete distintas ediciones en varios idiomas— comenzó a ser vista, entre otros lugares, en el FotoFest de Houston, Texas, y en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Las exquisitas impresiones dejaron ver su capacidad para crear solemnes momentos a partir de su tránsito entre las culturas indígenas de América Latina (Guatemala, Perú, Bolivia y Ecuador). Revistas europeas como *Du* (enero, 1992), que desplegó toda una edición con sus fotografías, o *Das Magazin* (marzo, 1992) extendieron la difusión de los universos rurales registrados por Garduño. La religiosidad indígena latinoamericana, sus rituales, sus fiestas, les descubrieron a las miradas europeas y estadounidenses un mundo muy ajeno a ellas. Ese fue el primer gran hallazgo de Flor. No sólo porque estaba en boga el tal encuentro de los dos mundos, sino porque un universo indio había sido ahí cuidadosamente seleccionado y elaborado: nuevamente la joven mujer semidesnuda en aquella paradisiaca caída de agua (las resonancias del buen salvaje de Rousseau inevitablemente estaban presentes aquí), acompañada, ahora, en otra imagen, de una mujer dormida de torso desnudo, al lado de dos iguanas cuidadosamente colocadas (la célebre *La mujer que sueña*, 1991, que rememoraba a *la Buena fama durmiendo* de Manuel Álvarez Bravo); otra mujer indígena con un tocado de maguey natural

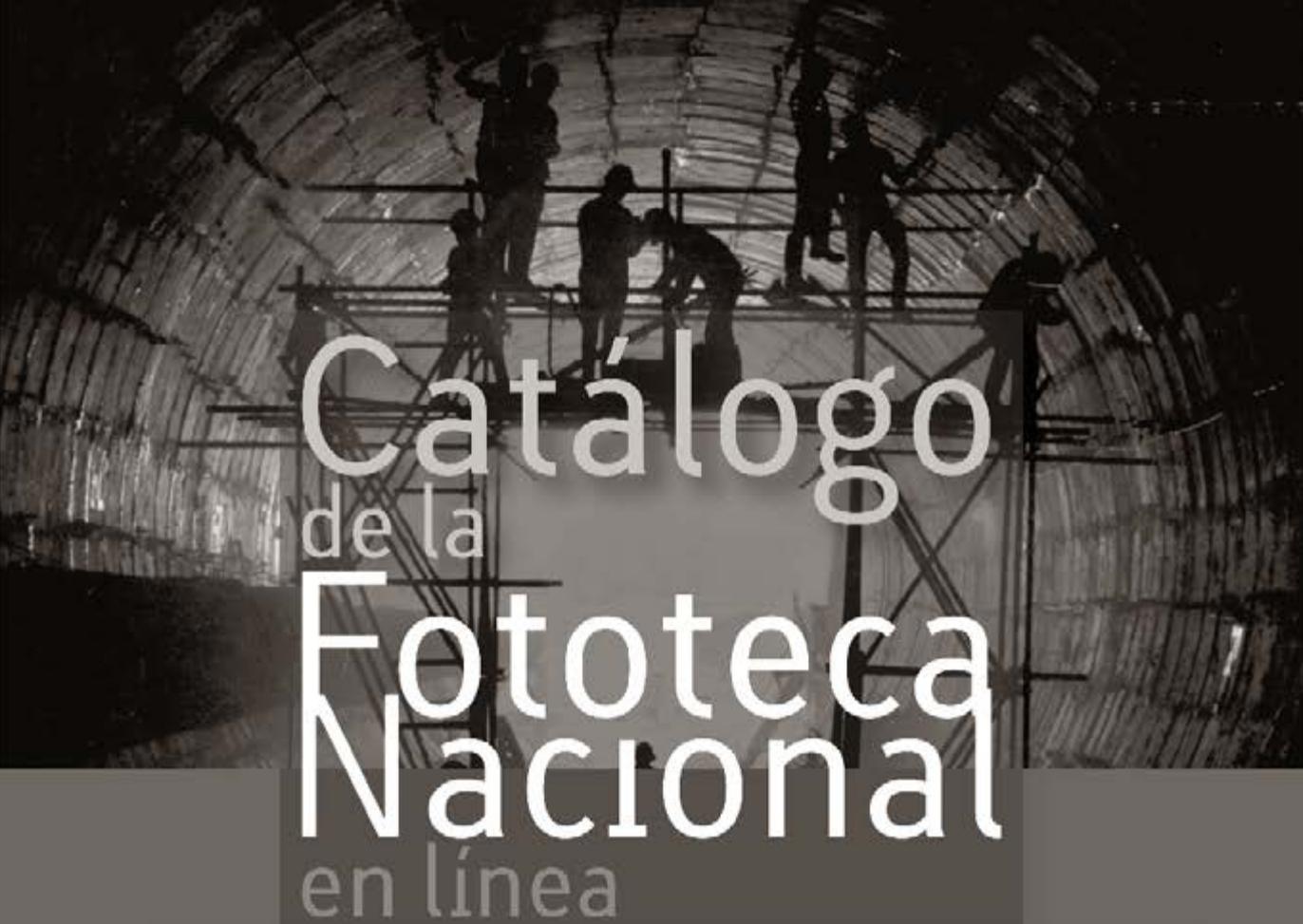


en la cabeza (ornamento inencontrable en cultura india alguna, pero eso poco importaba a los espectadores europeos o a los editores suecos de *Das Magazin*, en cuya portada apareció); o el *Matrimonio zinacanteco* (1987), una estampa salida de los códigos del siglo XIX sobre la fotografía etnográfica (la yerba en un costado y a los pies de la pareja, y ellos mirando de frente sobre el fondo oscuro). La mirada sobre el "Otro" (el indígena y sus ancestrales rituales) encontró efectiva recepción en las antiguas (pero nunca extinguidas) percepciones provenientes de los mundos imperiales. El éxtasis fantástico de lo natural y los ornamentos minuciosamente manejados para un mercado preciso. Lo que hizo evidente que las fascinadas miradas desde Europa seguían siendo las mismas.

Y la mirada de Flor Garduño también. Diez años después, en su proyecto *Flor* (también libro y exposición, vista aquí en el Centro de la Imagen a mediados de 2002) todo se había llevado al extremo: mujeres en convivencia con serpientes, con aves, con cráneos humanos, con tocados, ahora de cabezas de pez espada o de pavo reales; con cabellos y collares de anguilas, montando gansos de extendido cuello, con máscaras de nopales (¡¿?!), con alas de hojas de plantas o embarazadas metidas en capullos. La cuidadosa elaboración exotista que se había asomado en *Testigos del tiempo* ahora se hizo demasiado burda, demasiado evidente (la obligada desnudez o semidesnudez, el follaje, los elementos naturales, una inusitada zoología). Lo ficcional mostró sus fracturas y se vio que Garduño luchaba por extender la vía de lo real maravilloso (lo mágico a fuerzas) que de manera tan efectiva le había resultado (no por nada fue integrante clave de la descontextualizada exposición *Real maravi-*

lloso. Fotografía latinoamericana, Milán, 1997, realizada por la curadora italiana Giovana Chiti para los públicos europeos).

Trilogía, su última exposición (expuesta en el Antiguo Colegio de San Idelfonso a mediados de 2011), y el libro, conocido hasta hoy en México caminan por el rumbo de siempre. Como retrospectiva se ve mucho de lo aquí mencionado, realizado en México o en otros países de América Latina, más su trabajo realizado en Suiza con producción de estudio: seres con ornamentos de lechuza o de venado; máscaras de fieras; indígena boliviano con cóndor en la cabeza; la mujer dormida con las iguanas; una mujer tortuga arrastrada por la arena; mujeres en medio de naturalezas de estudio con collares de anguilas, con tocados de halcones, sosteniendo cuervos, serpientes, pescados; hombres con cabeza de cocodrilo; mujeres que languidecen sobre yerba floral o sobre abruptas raíces de árboles; naturalezas muertas de pescados disecados y aves, cascadas y desnudez. Una iconografía recurrente, agotada. Una ficción caduca en impresiones efectistas que quieren arrojar al espectador. Una vuelta a lo mismo, incluso en los comentarios vertidos en el proyecto: "Que la cultura mexicana está empapada de magia es un lugar común. Y una verdad", escribe Guido Magnaguagno. Curioso, si se toma en cuenta que la mitad de esta producción ha sido realizada en Suiza, pero eso no importa. Lo ficcional ha hecho lo suyo. Como en el siglo XIX, hoy el exotismo sobre el "Otro" sigue fascinando y, sin duda, con gran vitalidad desde las edénicas fantasías.



Catálogo de la Fototeca Nacional en línea

www.fototeca.inah.gob.mx

Nuestro
**acervo
histórico**
ahora en internet



Más de 450,000 imágenes disponibles de
autores, 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

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



Fomentando la cultura construimos un México más fuerte

SINAFO



www.inah.gob.mx

www.gobiernofederal.gob.mx

GOBIERNO
FEDERAL

www.conaculta.gob.mx

CONACULTA

