



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas
enero • abril 2011 | año 14 | núm.41

Del pictorialismo y otros olvidos

Alquimia



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar | Presidenta

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de Maria 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 | Retoque digital de portada

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 Maria 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



Editor invitado: Carlos A. Córdova

Índice

- 4 Revisión de una historia visual**
Editorial
- 7 María Santibáñez: fama, olvido, rescate y fascinación**
David Torrez
- 16 Gustavo Silva: a la manera del *Vieux colombier***
Carlos A. Córdova
- 20 Librado García *Smart*: cortejar a la sombra**
José Antonio Rodríguez
- 36 Los borrosos desnudos**
Rubén Claro
- 48 Portafolio Juan Ocón**
- 62 El México de Hugo Brehme**
Mayra Mendoza Avilés
- 66 Brehme y Mantel en la *Ville lumière***
Tania Sanabria
- 70 James Krippner: pensar las tensiones en Paul Strand**
Entrevista con Gina Rodríguez Hernández
- 76 A propósito de *The Mexican Portfolio* de Paul Strand**
Byron Brauchli
- 81 Sistema Nacional de Fototecas**
Fototeca de la UAA
- 83 Soportes e imágenes**
Dirección de Artes Visuales.
Fundación Televisa
- 86 Reseña**
Benito Taibo

Revisión de una historia visual

José Antonio Rodríguez

A poco más de un siglo de que el pictorialismo se hubiera dado, esta que fue una gran corriente estética comenzó a rescatarse en el siglo XXI, de manera simultánea, dentro de muy diversas culturas fotográficas. Y esto no fue casual. Los valores creativos que de esta línea de producción se desprendieron fueron muchos; digamos, su capacidad de transformar los entornos, la figuras, los objetos, en una plasticidad que convocó, ciertamente, a la pintura finisecular pero sustentada por esa revolución técnica y visual como estaba siendo la fotografía. Se dio así una de las primeras grandes modernidades visuales. Aunque posteriormente resultó paradójico que las historias eurocentristas buscaran conscientemente olvidar los aportes pictorialistas. Tuvo que surgir una nueva generación de hacedores de la historia para que toda una singular producción fuera revalorada, y en donde surgieron los nombres de notables maestros. Y en ello la cultura fotográfica mexicana tuvo también su propia historia que hoy, creemos que por primera vez, se deja ver aquí. Como también reaparece una serie de creadores en búsqueda de su estudio y revalorización. Así, en estas páginas el lector podrá conocer a María Santibáñez, Gustavo Silva, Juan Ocón, Librado García y a otros ya conocidos como Martín Ortiz y Eduardo Melhado o Paul Strand. Todo ello gracias a las plumas de David Torrez, Rubén Claro, Gina Rodríguez Hernández, Byron Brauchli, Mayra Mendoza y Tania Sanabria. Todos convocados por nuestro amigo, el historiador Carlos A. Córdova, impulsor de este proyecto como nuestro editor huésped, quien trazó conceptualmente la ruta a seguir en esta puesta en valor, los contenidos visuales, además de convocar a diversos coleccionistas quienes, una vez más, nos ofrecieron su generosidad.

PÁGINA 1

Ignacio Gómez Gallardo
Antonia Casillas,
ca. 1922,
impresión de época
Col. particular

PÁGINA 3

Librado García *Smart*
Sin título, s/f,
impresión de época
Col. particular

PÁGINA 5

Autor no identificado
Sin título, ca. 1920,
impresión de época
Col. particular

Alquimia quiere agradecer, así, a los coleccionistas Taide Ortega y Manuel Gómez de la Fundación Juan Ocón; a la Galería López Quiroga y a su director, Ramón López Quiroga; a Jorge Sanabria de La Estampa, amigo siempre dispuesto a apoyar la documentación en las páginas de esta revista; Ángel Rodríguez, subdirector de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada y al director de la Biblioteca México, el poeta Eduardo Lizalde; a Pedro Ángeles y Ernesto Peñaloza, de la Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Con todos ellos logramos reconstruir parte de una historia que ya merecía aparecer en los análisis de nuestra fotografía.



María Santibáñez: fama, olvido, rescate y fascinación

David Torrez

En la Ciudad de México en 1920 “aún no existía ningún ambiente pictórico”. Por pictórico entiéndase artístico y lo único que podía encontrarse en esos días eran unos cuantos “casos verdaderamente esporádicos, trabajos inconexos, totalmente desorientados, era todo”.¹ Tal el panorama en un país que no acababa de salir de las luchas armadas y sus destinos eran llevados por militares.

El año anterior había arribado a la capital Carlos Mérida, un hombre culto e ilustrado, un ser cosmopolita, un espíritu sensible. En los años veinte el artista publicó una serie de críticas de arte en la prensa local logrando un total de nueve: dos sobre las vanguardias europeas, dos dedicadas a los dibujos de Orozco Romero e Islas Allende.² Otra versó acerca de la caricatura de Toño Salazar, luego vendría otra dedicada a Saturnino Herrán, una más sobre Severo Amador y una revisión de la muestra anual en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los cuatro textos finales “son los de mayor interés por su carácter crítico y propositivo” en opinión de Leticia Torres, a los que añade “un texto de gran relevancia para la fotografía”.³

El último texto encumbra a María Santibáñez porque sus fotografías están “a la altura de cualquier fotógrafo del mundo”.⁴ Mérida la llamó “Retratista de la mujer” considerando sus fotografías al nivel de lo que se exhibía en los salones de San Carlos y la reconoce como una artista. La destaca de un grupo entre quienes se encuentran Martín Ortiz, Juan Ocón y Gustavo Silva. La única mujer que el crítico mira (aunque no sólo ella ejerce tal trabajo pues en la época se dice que “si hay ocupación propia para la mujer, es la fotografía”).⁵ Santibáñez llevaba dos años trabajando, aún no había salido de México, tenía alrededor de 20 años y ya era una celebridad. Una artista con fortuna crítica y éxito profesional.

Tanto la fotografía como su trabajo y el texto de Mérida cayeron al fondo del baúl de los olvidos y no vuelve a saberse nada de ninguno de los tres hasta la revaloración de la fotografía mexicana iniciada, en opinión de Olivier Debrouse, con la creación del —hoy desaparecido— Consejo Mexicano de Fotografía.⁶ Debrouse, por cierto, omitió a Santibáñez de su antología sobre el tema.⁷ En 1978 Santibáñez es listada entre los fotógrafos activos entre 1920-1940 a raíz de la magna exposición

preocupaciones. Natu-
que gozo de grandes
ciones, derivadas todas
del trabajo que
sufrer, del trabajo y nos
a el buen humor y nos
el escepticismo.
eo en los profetas de nin-
po, pero es fácil predecir
civilización tendrá siempre
le principal entre las mu-
trabajadoras, y que mien-
tas inclinaciones haya hacia
tividad, más pronto diam-
a los espíritus inertes e in-
que pierden la lucha antes
abierta comensado”. J. K.



Señorita
ERNESTINA
ELIAS CALLES
Hija menor del
señor Presidente
de la República.
(Estudio fotográfico
de
María Santibáñez.)

que sigue al mencionado hito histórico.⁸ Pero en 1989 de nuevo queda fuera de las celebraciones por los 150 años de la fotografía⁹ para finalmente reaparecer de manera marginal en 1992 al reseñarse la crítica del guatemalteco en el marco de una exposición dedicada a Martín Ortiz, su maestro de oficio.¹⁰

Es hasta el año 2000 cuando se llama la atención acerca de sus fotografías gracias a un artículo de Rebeca Monroy Nasr sobre mujeres fotógrafas publicado en *Alquimia*. Tal artículo reproduce dos fotografías, además de las seis que ilustraron el texto de Mérida en 1920. Y sin embargo, es de notar que estas primeras fotografías de María Santibáñez, que entonces resucitaron, ya pertenecían a importantes colecciones: la del Museo Franz Mayer y la de la Fototeca Antica.¹¹

En 2005 Monroy Nasr proporciona los primeros datos personales sobre la fotógrafa: empezó a trabajar a los 12 años, siete como asistente de Martín Ortiz, y estableció su primer estudio gracias a un préstamo. Un inicio difícil que superó al ganar el primer concurso fotográfico del México posrevolucionario, en 1919. No hay duda de que se trata de un caso más en que el discípulo, alumna, para ser preciso, supera al maestro. Para la historiadora, en sus fotografías “aparecen rasgos de transición en la representación de las modelos encuadradas en contrastantes penumbras de luces y sombras modernizadoras”.¹²

Pero hay más: cómo viste-disfraza-recrea a las modelos. Cómo corta el cuerpo de los retratados. En sus modelos se sirve del vestuario para la construcción de sus fotografías. Mediante sencillos elementos —túnicas, mantos y velos— logra que sus retratos trasciendan el momento y el tiempo, como vemos en *Tinina* (1922) o en *Adela* (1924). El mismo vestuario parece adelantarse varios años al filtro que tendrán las artes mexicanas vía el mundo grecolatino y renacentista; en los retratos a personajes de la farándula presagia los logros que alcanzará Semo en los años 40 y 50, pero sin la tecnología ni la experiencia europea. En *Gilda Chavarri* (1922) fotografía a la actriz con un guiño al surrealismo de Man Ray.

Ya para entonces la fotógrafa ha realizado el retrato de *Tinina*, de 1922, que sin lugar a dudas se encuentra entre los mejores en su género en la historia de la fotografía mexicana. La modelo es una de las hijas del general Plutarco Elías Calles, quien aparece al centro de la composición envuelta en un manto que delinea su cuerpo sensual, que la fotógrafa corta a la altura de las rodillas dejando un pequeño espacio sobre la cabeza de la joven dama, quien mira sobre su hombro izquierdo a algo que queda fuera de la escena. Ernestina Elías Calles, nacida en 1906, entonces andaba por los 15 años de edad. Esa fotografía fue publicada a página completa en la prensa capitalina tres años después, en enero de 1925, con la siguiente leyenda “Señorita Ernestina Elías Calles, hija menor del señor presidente de la República”.

La foto es un prodigio de negros, blancos y grises, o quizás sería más acertado decir, un verdadero estudio de luces. El Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca conserva en su colección una copia *vintage* de la fotografía con la siguiente inscripción manuscrita: “Para Tencha y Fernando

PÁGINA 6
Jorge Zapa
y María Santibáñez
“La mujer en la lucha por la vida. Una artista de la lente”
Fotográfico. Semanario de Actualidad, México, 13 de junio de 1928.
Col. Fondo Reservado
Biblioteca México.

PÁGINA ANTERIOR
María Santibáñez
“Señorita Ernestina Elías Calles, hija menor del señor presidente de la República”.
El Globo, México, enero 1925.
Col. particular

PÁGINA 11
“Graciela de Lara.
Estudio fotográfico de María Santibáñez premiado en el concurso de belleza de El Universal”.
El Universal Ilustrado, México, 29 de abril de 1920.
Col. Fondo Reservado
Biblioteca México

Torreblanca, cariñosamente, Tinina, Mex. 8-28-22". No obstante, el Archivo le juega una mala broma a la autora al registrar su apellido como "Fortibañez".

La fuente primordial acerca de Santibáñez ha sido una entrevista aparecida en junio de 1927 en *Mujer, periódico independiente para la elevación moral e intelectual de la mujer*, un magazín que lo mismo se ocupaba de manualidades que recomendaba recetas de cocina, apoyaba la defensa legal del trabajo femenino y hasta publicaba poemas de Alfonsina Storni, y cuya mesa de redacción incluía a Eulalia Guzmán y Amalia C. de Castillo León. La entrevista con Santibáñez, hoy sabemos, fue realizada por la propia directora de la publicación, María Ríos Cárdenas. Gracias a ella conocemos de viva voz a la fotógrafa, quien se declara y reconoce autodidacta: "Todo lo he aprendido de la vida misma. Ahora ya se dan clases en La Corregidora de Querétaro; en las casas donde se venden cámaras fotográficas se dan instrucciones sobre la fotografía, en aquel entonces no había nada de esto". Explica que lleva a cabo sus experimentos, sus progresos, su desarrollo profesional con la fotografía reflexionando en torno a la tradición cultural: "me he inspirado en las novelas, las películas, en el teatro, en las buenas pinturas".

Reconoce haber ganado "gloria y dinero". Entonces se ha alejado geográficamente de su maestro, pues cambió su estudio de Bolívar 62 al barrio más elegante de la ciudad, ocupando el número 22 de avenida Juárez. Ha sufrido la muerte de una hija —de cuyo padre no hay noticias—, es soltera, está comprometida con las causas de su género y como artista: "yo no comercio con mi arte" asegura.¹³ La publicación la incluye en una terna para elegir ese año a "la mujer más inteligente de México". No obtuvo la distinción, pero no podemos decir que perdió.

La fama de María Santibáñez no se ha eclipsado, brilla todavía. Sus fotografías ocupan portadas en los semanarios capitalinos. Un ejemplo es la que publica *Jueves de Excelsior*, correspondiente al día del amor y la amistad de 1927, una imagen que pertenece al pictorialismo pero no por ello deja de asumir riesgos pues el dios del vino es ahora una mujer.¹⁴

Es hasta mediados de 1928 que podemos conocer, ver, a María Santibáñez. *Roto-gráfico* publica una entrevista ilustrada con dos autorretratos. Es una mujer bella, con rasgos finos, delicada, elegante, viste a la moda, sin evidencia del carácter fuerte ni la fortaleza interna que se le atribuye. El reportero la presenta como una mujer inteligente, soltera, independiente, una luchadora tenaz. Debe andar cerca de los 30 años.

"Soy fotógrafa, primero que todo, por vocación" dice de entrada María Santibáñez como presentación al lector y añade "yo he concentrado mis esfuerzos, como dije antes, tanto como es posible, en producir en mi trabajo, y lo digo sin vana modestia, fotografías que sean más que reproducciones, cuadros, quiero acercarme lo más que pueda al pintor".¹⁵

Interpretación de lo anterior, sin duda, la encontramos en la manera de firmar sus fotografías en forma manuscrita, con fina caligrafía. Dentro del campo visual desliza con discreción la firma o la coloca al borde, tal y como hoy es costumbre

EL
UNIVERSAL
ILUSTRADO

AÑO III N.º 156. JUEVES 29 DE ABRIL DE 1920

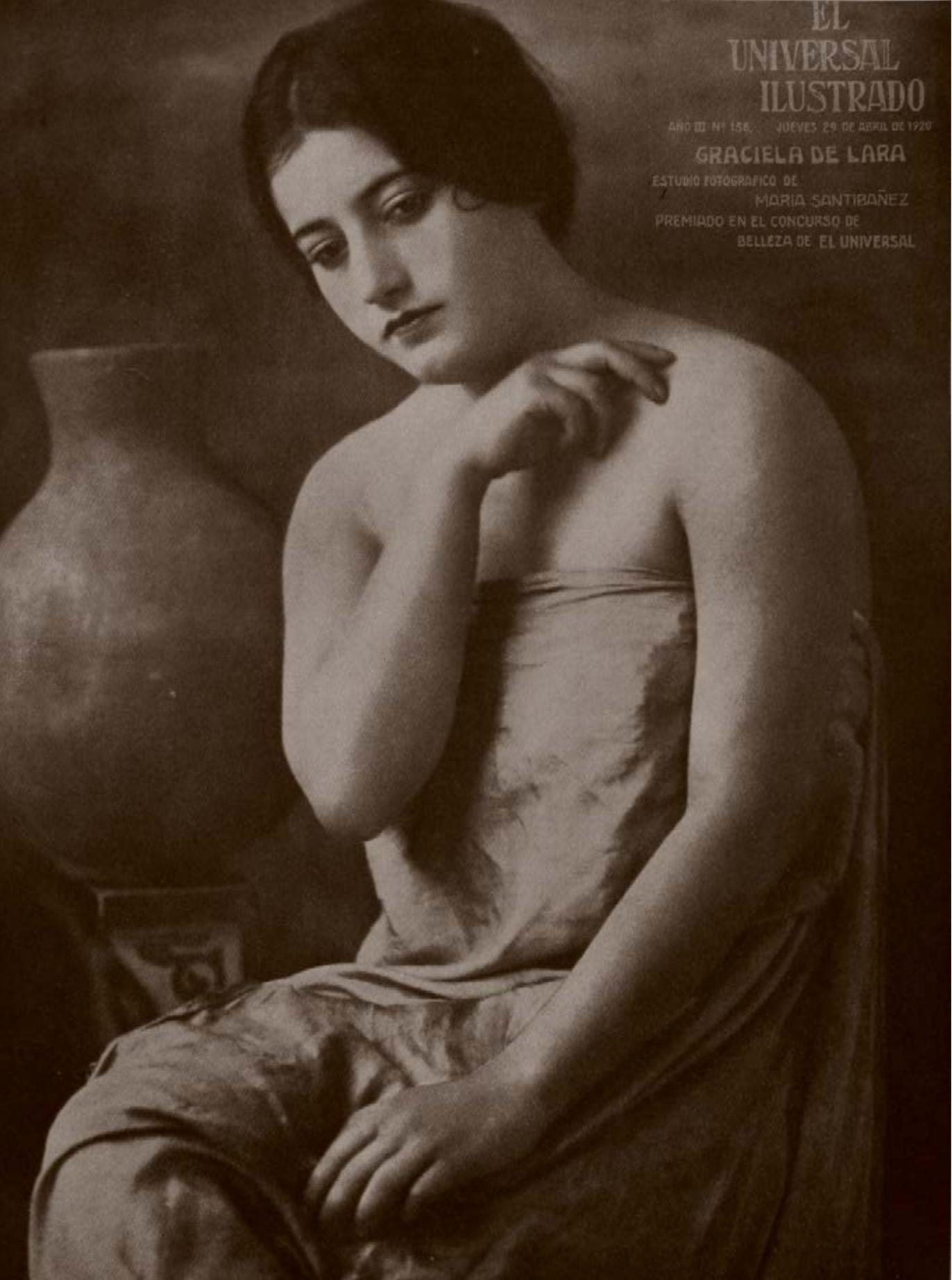
GRACIELA DE LARA

ESTUDIO FOTOGRAFICO DE

MARIA SANTIBANEZ

PREMIADO EN EL CONCURSO DE

BELLEZA DE EL UNIVERSAL



generalizada en los fotógrafos. La firma manuscrita entintada, autora, aparece en casi todas sus fotografías, algo que no hacen sus colegas. No se conocen fotografías que firmaran sus imágenes, pues habitualmente lo hacían mediante el sello de goma o el tórculo de mano que estampaba la firma en huecograbado o altoprelieve. Algunas imágenes de Santibáñez fueron signadas en esta última modalidad. No se trata de un detalle menor ya que con ello coloca al mismo nivel su trabajo con el del pintor; al igual que éste, ella también produce-crea obras de arte, piezas de museo, de colección.

María Santibáñez forma parte de un selecto grupo de fotógrafos que incluye a Ortiz, *Smart*, Ocón, Silva, Ravell y Lupercio. Salvo el primero y el último, el resto espera todavía que se estudie, exhiba y publique su trabajo. Todos ellos firman sus fotos en forma manuscrita la mayor parte de las veces; no suelen colocar sus fotografías sobre soportes rígidos como acostumbraban sus colegas de la época y tampoco incluyen en sus imágenes el domicilio en que trabajan, como entonces solía hacerse, sino que lo sustituyen por la localidad.

Santibáñez se dice satisfecha con su profesión: “mi trabajo [...] me ha hecho hacer las paces con la vida [...] me absorbe de tal manera que cuando me dedico a mi actividad [...] no sé de otras preocupaciones” y añade, poco antes de dar por terminada la entrevista: “naturalmente que gozo de grandes compensaciones, derivadas todas de mi esfuerzo, del trabajo”. Si bien el estudio en que se retrata dista mucho de estar a la altura del barrio en que se ubica, es más bien modesto.

Su voz se apaga, y perdemos las huellas de su persona. Dejó de escucharse ese 1928,¹⁶ pero hoy, que casi arribamos al centenario que la encumbró como la primera fotógrafa mexicana destacada en el siglo XX, sus fotografías siguen fascinándonos, seduciéndonos. Santibáñez hechizó antes de saberse sobre ella. En una década sus coleccionistas crecieron más del 300 por ciento. A los tres acervos mencionados arriba, hay que añadir ahora a la Colección Televisa, la galería López Quiroga, las galerías Grimaldi y un puñado de particulares. Tal que existen noticias de alrededor de medio centenar de fotografías *vine* de María Santibáñez, mientras se ha reproducido menos de una decena. Algunas ya sólo subsisten entre las páginas de las publicaciones de época. Pero esas imágenes nos permiten ubicarla como la primera fotógrafa moderna de México.¹⁶

PÁGINA SIGUIENTE

María Santibáñez
Gilda Chávarri, 1922,
impresión de época
Col. Galería
López Quiroga

PÁGINA 14

“María Santibáñez la artista fotógrafo de moda”
Jueves de *Excelsior*,
8 de julio de 1926
Col. particular

PÁGINA 15

“Una belleza tapatía:
señorita Graciela Zárate”.
El Universal Ilustrado,
México,
29 de enero de 1920
Col. Fondo reservado
Biblioteca México

Seguimos ignorando dónde y cuándo nació María Santibáñez. Todavía no podemos puntualizar la evolución de su trabajo. Como tampoco sabemos las circunstancias de su muerte y el posterior destino de sus negativos. Todavía misterios por revelarse. No obstante esos pendientes, hay motivos para el optimismo. Todo indica que la buena fortuna ha vuelto su cara hacia ella, que le sonrío y hasta parece que susurra cómplice al oído de María Santibáñez.

Es seguro que seguirán rescatándose-saliendo-encontrándose sus fotografías de época. Esa aparición entre anticuarios y coleccionistas impulsará, indudablemente, al que su autora ocupe el lugar pleno que le corresponde en la historia de la fotografía mexicana.



Manufacture - Mexico

MARIA SANTIBAÑEZ, LA ARTISTA FOTOGRAFO DE MODA



La distinguida artista fotógrafo María Santibáñez, cuya moderna técnica y refinado gusto artístico la han colocado en el primer rango, sigue teniendo abierto su estudio en esta capital y recibiendo en él a la más aristocrática clientela, que busca en sus fotografías arte y belleza supremos. Hagámonos hoy esta página con tres admirables estadios de la mencionada artista, que, a no mencionarlo, podrían pasar como tres obras pictóricas de indiscutible mérito.

1 Luis Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida. Color y forma*, México, CONACULTA-INBA-Era, 1992, pp. 17-18.

2 Véase "El ideario estético", Leticia Torres Carmona, catálogo *Homenaje Nacional a Carlos Mérida (1891-1984)*. *Americanismo y abstracción*, México, CONACULTA-INBA, 1992, pp. 108-109.

3 "Notas artísticas. Retratisas mexicanos" en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de octubre de 1920, pp. 14-15. Cabe aclarar que la autora no cita el nombre del texto.

4 El artículo de Mérida se reprodujo integralmente en "Testimonios del archivo", en *Alquimia*, núm. 8, 2000, pp. 39-40, y antes en Xavier Moyssen et al, *La crítica de arte en México: estudios y documentos (1914-1921)*, México, VOBN, 1999, p. 426.

5 Rebeca Monroy Nasr, "Mujeres en el proceso fotográfico 1880-1950", *Alquimia*, núm. 8, 2000, p. 8.

6 Véase María Elena Durán Payán y Ana María Rodríguez Pérez, "Bibliografía, hemerografía y otras fuentes", catálogo *Homenaje Nacional a Carlos Mérida (1891-1984)* *Americanismo y abstracción*, CONACULTA-INBA, México, 1992. Las autoras no incluyen el texto sobre fotografía.

7 Olivier Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, DP OBDV.M.B. JOCB, 1994. En la edición corregida para Gustavo Gilli (2005) agregó en la "Bibliografía complementaria" el texto de Monroy Nasr.

8 Véase "Fotografía y fotógrafos en México durante los siglos XIX y XX" en *Imagen histórica de la fotografía en México* (cat.), Museo Nacional de Antropología y Museo Nacional de Historia, 1978. p. 38.

9 No figura, por ejemplo, en la selección de "Memoria del tiempo", que fue la exposición más importante del programa.

10 *Martín Ortiz. El último de los románticos* (cat.), México, Museo Estudio Diego Rivera, 1992, p. 16.

11 Véase Rebeca Monroy Nasr, "Mujeres en el proceso fotográfico 1880-1950", *op. cit.*, pp. 6 y 39.

12 Rebeca Monroy Nasr, "Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920 a 1940" en Emma Cecilia García (coord.), *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, México, DP OBDV.M.B. JDBI -Lunberg, 2005, pp.120-121.

13 María Ríos Cárdenas, "La artista María Santibáñez", México, 1º de junio de 1927, p. 11.

14 La imagen la reprodujo Monroy en "Del medio tono al alto contraste. La fotografía mexicana de 1920 a 1940", *op. cit.*, p. 127.

15 Jorge Zapa, "La mujer en la lucha por la vida. Una artista de la lente" en *Fotográfico, Semanario de Actualidad*, 13 de junio de 1928, p.7.

16 Sigue activa en los primeros años del cardenismo. Una fotografía suya de una pareja fechada en manos de un coleccionista (*Leonila y Gustavo*, 1935), es una potente imagen que reafirma con creces la fama ganada en la década previa. Lo que nos demuestra que no sólo fue "la retratista de la mujer", como opinaba Mérida, pues son notables las fotografías de hombres, niños y grupos.

El Universal Ilustrado

AÑO III

MEXICO. 29 DE ENERO DE 1920

NUM. 143



Una belleza tapatía: Señorita Graciela Zárate

Fot. María Santibáñez



A LA MANERA DEL "VIEUX COLOMBIER"

Posas de Gilda Chavarri.

Dirección de R. Bermúdez Z.



LYSISTRATA

(DE ARISTOFANES)

A FRODITA no volverá a desnudar su ceñidor hasta que los esposos concierten la paz.



HEPERMENESTRA

(DE ESQUILO)

U NICA hija de Danao que se negó a inmolar su esposo en el lecto nupcial y ofrece su holocausto a Himenno.



CLITEMNESTRA

(DE ESQUILO)

S US rasgos salientes, la audacia loca, la ferocidad fría, la ostentación en el crimen, tienen la firmeza honda de los de las estatuas.



ELECTRA

(DE SOFOCLES)

S U grandeza consiste en esa fe encarnizada, en esa espera indomable que la coloca en actitud elevada. Es condenable el crimen de su madre, entonces algún día la sangre derramada será vengada.



HECUBA

(DE EURIPIDES)

¿ H A existido mujer más infortunada? Ninguna, sino el Infortunio mismo. Reina, esposa, madre, abuela, ha sufrido todas las torturas. Entonces ¿Dónde está Zeus!



ELENA

(DE SHAKESPEARE)

H AY algo de esclava y de heroína en esta deliciosa figura, que se dobla sin romperse y se prosa-terna sin anonadarse. Envuelta en el velo de las sombras, la esposa, disfrazada de amante halla su sitio.

(Fotografías de Silva)

(Literatura de Paul de Saint Victor)

Gilda Chávarri era figura en el incipiente *star system* del cine silente mexicano. Actriz de carácter, participó en dramones filmicos como *Fatal orgullo* (1916) y *Caridad* (1918). Heroína romántica en la adaptación de Rafael Bermúdez Zataráin para *María* (1919). Pero el drama la reclamó como la orgullosa Manuelita en *El Zarco* (1920) y el melodrama en *Luchando por el petróleo* (1921), dirigida y fotografiada por Ezequiel Carrasco.¹

La terrible desaparición de estos filmes, realizados sobre flamable nitrato, hace difícil, si no imposible, valorar las cualidades de estas divas tempranas, apenas registradas en postales de poca monta o en muy chabacanos anuncios. Estrellas primeras. Fantasma todas. Por aquí la Chávarri nos deja entrever sus capacidades histriónicas. En su *Electra*, los ojos levantados al cielo interrogan su fe, la tensión dramática instalada en el cuello.² Pero en su *Hécuba*, la desesperación de la reina derrotada parece interminable. La mirada en el mar y las manos exclamando. “Ya casi no es humana; ha traspasado demasiadas fronteras”, explica Luisa Josefina Hernández.³

Se trataba de un *performance* abierto. De la fijación de textos dramático-literarios en la mediación crítica del conde de Saint-Victor. Frente a ese lejano espejo, las prodigiosas caracterizaciones de Gilda Chávarri dirigida de nuevo por el incansable Rafael Bermúdez. Todo sintetizado sobre las placas fotográficas de Silva. Le llaman “notas artísticas” a este caleidoscopio. Demasiado para una página empolvada.

Santibáñez le colocó falsas lágrimas para crear una Dolorosa donde aún se escuchan los graves del *Stabat Mater* de Pergolesi.⁴ Pero Gustavo Silva la mira de otro modo y concibe seis alegorías literarias. Seis alucinaciones puestas en página. Esta era la intensidad subyacente en el olvidado pictorialismo. La recreación de mundos literarios, musicales y pictóricos en la fotografía. Las pulsiones simbolistas y el embrujo sobre el negativo. Seis reflejos perdidos en el tiempo.

Mucho cabría meditar las premisas de un retrato autoral, alejado del “exacto parecido” al que invitaba el Estudio Guerra.⁵ La ruptura con la base mimética que caracterizaba al género. El retrato en el pictorial adquiere conciencia de la fragilidad de sus operaciones visuales, en términos de que la imagen de alguien pueda conocerlo o expresarlo. “Silva fue el primer artista —escribió Gabriel Figueroa allá por 1945— quien supo imprimir a su trabajo su personalidad de creador”.⁶ Pieza mayor del *musée secret* de la fotografía mexicana, Silva fue el Maestro dentro de una generación excepcional que creyó viable el puente entre la fotografía y la pintura.⁷ Convicción que, por cierto, los vanguardistas se encargaron de dinamitar. Todavía lloramos la polvareda que levantaron. (CC)

Gustavo Silva
y Gilda Chávarri
A la manera del Vieux colombier
El Universal Ilustrado, México,
17 marzo 1921
Col. Biblioteca
Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

PÁGINA 19
Gustavo Silva
Meditación, ca. 1929,
impresión de época
Col. particular



1 Una crítica de época la calificaba como más bonita y más joven de lo que aparece en la pantalla, si bien la consideraba amanerada al caminar con los pies cruzados; en Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989, p. 54.

2 "La grandeur de l'Électra est dans cette foi acharnée, dans cette attente indomptable qui lui donne une si haute attitude. Elle espère contre tout espoir" reza el texto original. Paul de Saint-Victor, *Les deux masques: tragédie-comédie*, Calman Levy Éditeur, París, 1882, p. 56.

3 "Hécuba es ahora una especie de deidad misteriosa e insensible. El equilibrio del universo se ha restablecido para ella y no sufre, pero tampoco goza; ya casi no es humana; ha traspasado demasiadas fronteras", comentaría Hernández en su *Hécuba según Eurípides*, estrenada en el teatro del estado, en Xalapa, con la dirección de Ignacio Sotelo y publicada en *Tramoya*, octubre 1976.

4 *Stabat Mater dolorosa/ Iuxta crucem lacrimosa/ Dum pendebat Filius ...*

5 "Bellas meridianas: ¿Queréis un retrato que os satisfaga, que una, además de la belleza, el parecido? ocurrid a la Fotografía Guerra ¿Para qué los cambiantes de la cara con excesivos retoques? sois de veras bellas; no necesitáis que os alucinen con ponerlos bonitas [...] Cuando veis un retrato limpio, correcto, acabado, de exacto parecido, será sin disputa de la Fotografía Guerra" en *Eco del Comercio*, Mérida, 9 de noviembre de 1899.

6 Gabriel Figueroa, "La fotografía como arte", en Manuel Álvarez Bravo. *Fotografías* (cat.), México, Sociedad de Arte Moderno, 1945. Reimpreso en *Alquimia*, septiembre 2003, p. 49.

7 La recepción hacia Silva en su momento resulta sorprendente. Véase, por ejemplo, "Silva, el artista que retrata hermosas mujeres" en *Jueves de Excelsior*, México, 12 de febrero de 1925, p. 7, y "Recordando al fotógrafo de las almas", en *ibid*, 24 de abril de 1930, p. 9.



Cada retrato
una persona



Librado García *Smart*:
cortejar a la sombra

José Antonio Rodríguez



¿Quién era Librado García, ese fotógrafo que se hacía llamar *Smart*? Contada por él mismo, su vida suena un tanto fantástica. A principios de 1927 este personaje le narrará al reportero de la revista *CROM*, Álvaro Tonio, sobre sus sorprendentes orígenes. Citemos aquí, de manera extensa, lo que apareció en las páginas de ese mensuario, que se volverá todo un documento revelador; testimonios contados por el mismo *Smart* y comentados por el periodista. Como se verá, unos inusitados apuntes biográficos.

No sé ni de dónde soy, ni cuantos años tengo. Nací en una cueva en un lugar muy escondido entre Sinaloa y Jalisco por eso algunas veces digo que soy de aquel estado y otras afirmo que soy tapatío. Pero en realidad no sé a punto fijo cuál es mi tierra natal [...] Borrosamente recuerdo la cueva en donde

Librado García *Smart*
Autorretrato, 1921,
impresión de época
Col. particular

nací. Dijeron mis padres que al venir yo al mundo fui tapado con zacates y al empezar yo a comer fueron mi alimento raíces de yerbas y frutas silvestres [...] Mi padre hirió de muerte a un hombre. Era la época en que Porfirio Díaz mandaba a todos los delincuentes a la campaña del Yaqui. El autor de mi existencia tuvo miedo de ir a filas y huyó al monte con mi madre, se refugió en la cueva que fue mi primer hogar, y ahí nació yo. Hijo de un proscrito, de un fugitivo que busca en la selva la salvación de su vida en contra de la tiranía.¹

El periodista estaba verdaderamente sorprendido ante estas declaraciones y frente a la persona con la que se encontraba. Escribe:

¿Puede haber mayor interés en un hombre que el que despiertan las circunstancias del nacimiento de este fotógrafo? Es un hombre montaraz, es un ser hosco y huraño [...], esto se dirán los lectores, pero se equivocan. Librado García es un hombre de fina educación y sólo conserva de sus primeros años aquel carácter fuerte e indomable que se forja en las desgracias del mundo y se acrisola en la vida de las sierras feraces [...] Y sus ojos parecen mirar hacia el pasado y su sonrisa, amable y resignada, no se borra de sus labios, dando una nota de alegría a su cara demasiado morena. No fue a la escuela sino para cursar la rudimentaria instrucción primaria que se imparte en los poblados chicos de la República, sus padres eran rudos, indolentes como toda nuestra raza; y Librado García ha llegado a ser un hombre que no sabe ni siquiera cuál es su verdadero nombre. No está registrado en el juzgado civil. Primero le llamaban Tito, después Bonifacio, luego José, y por último ha optado por el nombre de Librado que fue el que más le gustó.²

A continuación, el fotógrafo se extiende: “Pero soy cristiano—nos aclara *Smart*— a pesar de que mis padres no me dieron ningún nombre en la pila o en el juzgado. Cuando bajé al pueblo, que me parece se llama Guayacul, tenía miedo a la gente. No conocía sino a mis padres y creía que todo el mundo se concretaba a ellos y a mi cueva. Pero había más seres humanos y poco a poco me fui acostumbrando a su roce.” El reportero narra también los orígenes laborales de nuestro personaje:

Era telegrafista en Acaponeta y aprendió este ramo de la civilización. Luego fue empleado de correos y de simple escribiente llegó por su propio esfuerzo a cajero, siendo trasladado luego a Guadalajara, en donde tuvo a su cargo por muchos años la sucursal A del ramo postal [...] Decididamente *Smart* es un alma inquieta. Y esta alma que tira a la bohemia, este espíritu que se empapa de arte, se forjó por sí mismo fotógrafo. En uno de tantos pueblos que recorrió se encontró con un fotógrafo amigo que le hizo un retrato suyo bastante original. Estaba Librado sobre el alambre [había sido saltimbanqui en un circo, entre otros oficios], decapitado y teniendo en la mano derecha su propia cabeza.³

Librado García *Smart*
Céltida, 1915,
impresión de época
Col. particular

PÁGINA 25
Librado García *Smart*
Margarita de la Peña, 1923,
impresión de época
Col. particular

PÁGINA 26-27
Librado García *Smart*
Eloisa Eyres, 1928,
impresión de época
Col. particular

A esto, Librado agrega: “esto me hizo entrar en curiosidad y comprando una camarita y un librito-guía en donde se daban instrucciones para dominar este arte, logré por mí mismo saber cómo había hecho aquel fotógrafo un retrato en que yo aparecía decapitado. Nadie me enseñó la fotografía”. El entrevistador terminará expresando su admiración por este creador ante el que se encuentra: “un artista en todo el sentido de la palabra y con méritos suficientes para figurar en la vanguardia. Porque hay que confesar que en ese cuerpo de hombre nacido en la sierra hay un espíritu dilecto que se eleva sobre todos haciéndose célebre y codeándose con



[Handwritten signature]
9-2-1915

Smalley
STUDIO

el arte de que ha hecho un apostolado. Librado García es un gran espíritu, es un inmenso artista". Y frente a las obras que se ven en el estudio de este fotógrafo, Alvaro Tonio se extiende:

Luego vamos a contemplar los cuadros. Tipos netamente nacionales. Un hombre dormido frente a un espantapájaros de los que hay muchos en los sembrados. Es un aguafuerte del estilo de García [...] Algunos están tomados al aire libre, otros, según nos explica él mismo, son ficticios, porque el artista ha pintado los fondos en papel. Pero todos son estudios maravillosos. Hay retratos de damas de la aristocracia de Guadalajara. Primorosos perfiles de estas mujeres. Unas en salones, otras enmarcadas con paisajes de primavera o de invierno. Pero todo en un estilo muy raro y muy de *Smart*. No hay un solo retrato que no tenga algún estudio y salga de lo vulgar al combinar las posturas, los fondos y las combinaciones de colores que da a sus obras magníficas Librado García.⁴

Para 1927, *Smart* (quien, indistintamente, también aparecía como *Smarth* en la prensa de la época) tiene un sólido prestigio como fotógrafo. Y sus declaraciones a la revista *CROM* no dejan de ser sorprendentes no nada más porque sus perfiles biográficos —de tal dramatismo— son escasos entre otros fotógrafos de su generación, sino por la naturalidad con la que los expone. Nada de orígenes sofisticados en un mundo de sofisticaciones, más bien la humildad de donde se proviene. Lo artificioso de las imágenes de *Smart* encuentran su gran paradoja en la vida primera del propio fotógrafo.

Los inicios públicos de Librado García como fotógrafo se pueden fechar desde 1911, cuando su estudio fotográfico fue enlistado en un directorio de la Ciudad de México, con domicilio allí mismo.⁵ Pero hay muchas lagunas al respecto porque permanentemente *Smart* aparece trabajando tanto en la capital de la República como en Guadalajara. Esto es, durante un periodo aún por definir mantiene dos estudios y su presencia en ambas ciudades es relevante. Durante ese inicio de la década de los años diez —en que aparece en el *Directorio General de la Ciudad de México y el Distrito Federal, 1911-1912*— puede desprenderse que trabajó en la capital pero para 1920, y por lo menos hasta 1923, se habla de su permanencia en Guadalajara así como del prestigio de su taller que crecía constantemente y de las exposiciones que allí realizaba.⁶ José Guadalupe Zuno, un político y periodista que





Amant
1915





Apuntes Fotográficos

Notas para los profesionales ~ No. 13
Publicadas por Kodak Mexicana, Ltd., México, D. F.



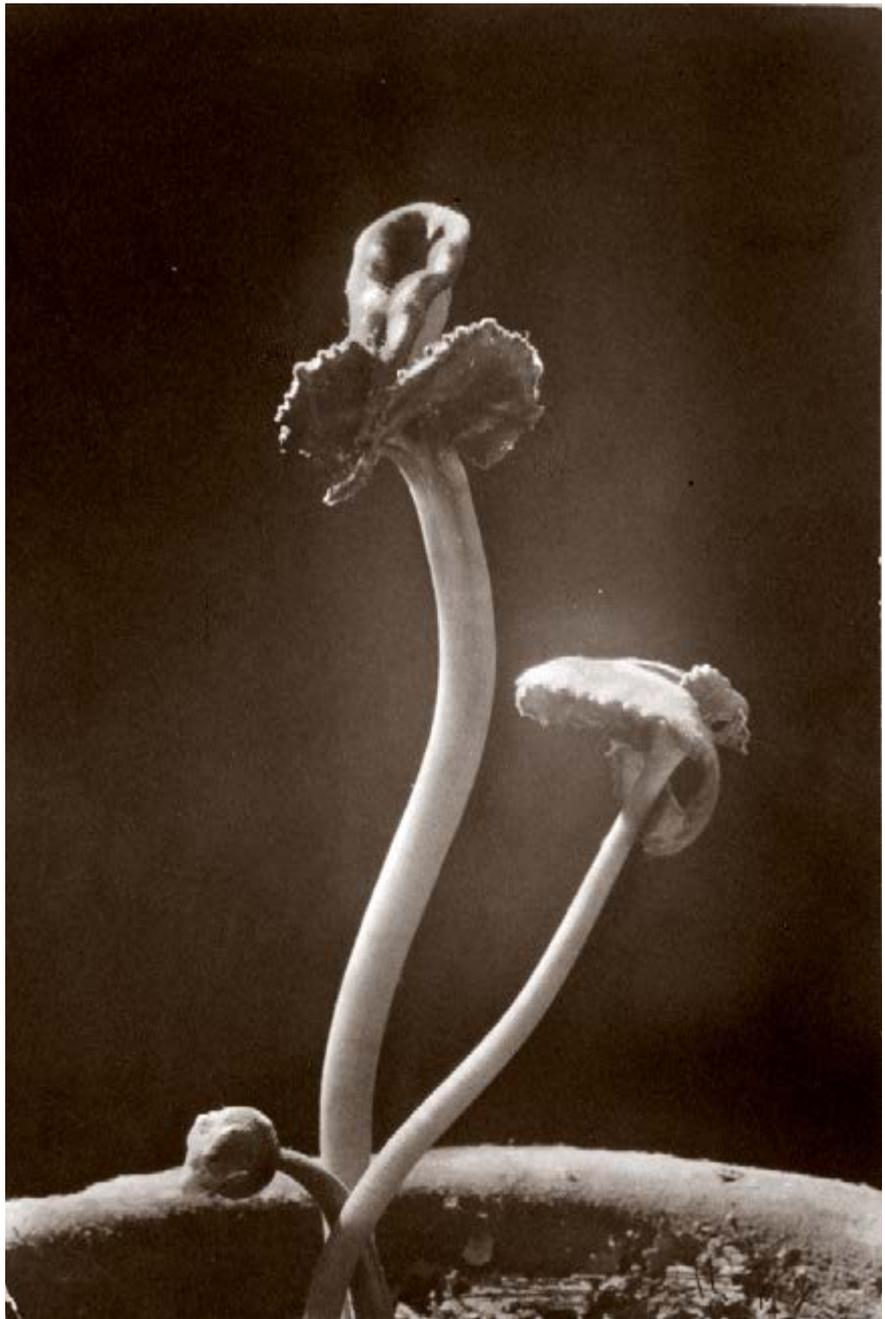
PORF. L. GARCÍA, DE MÉXICO, D. F.
De un negativo tomado en Placa Dactinon. 8 1/2 copia en papel Vitrina.

Apuntes Fotográficos,
Kodak Mexicana, 1925
Col. particular

llegaría a gobernador, lo define como un fotógrafo jalisciense cuando escribe sobre él como “El fotógrafo de las bellas tapatías”, a principios de 1919. En ese artículo, Zuno describe los trazos de la obra de *Smart* como plenamente pictorialista:

García se ha propuesto constantemente, desde sus principios, hacer de la cámara oscura y demás medios que sirven al fotógrafo, lo que un pintor hace de la paleta y los colores y un escultor del mármol y los cinceles.

Esta preocupación creemos encontrarla, desde luego, en las actitudes gallardas, ingeniosas, tendiendo a obtener una real naturalidad que antes se despreciaba; pero sobre todo en el empleo de fondos artificiales hechos al lápiz plomo, a la acuarela, con lo que se revela el interés personal que el artista



Librado García *Smart*
Sin título, s/f,
impresión de época
Col. particular

luminosidad central, muy al estilo del retrato a la Rembrandt; sujetos en foco en primer plano y fuera de foco en el segundo; equilibrio de figuras teatralizadas en sus ropajes y en sus poses; escenarios borrosos o apenas definidos (ahora lo sabemos, pintados por el propio *Smart*) inmersos en lo bucólico de un bosque o de un paisaje, que no era más que la idealización de lo campirano. Se trata de una de las grandes modernidades de principios del siglo XX: el pictorialismo fotográfico que *Smart* llevará a la maestría. Esto lo hizo volverse una figura muy popular entre las damas de la élite mexicana,⁸ entre sus propios colegas, y es más que evidente



que el propio *Smart* promocionaba bien su trabajo en las páginas de la prensa de la época y entre los editores, quienes lo llamaban “el mago de la lente”.⁹

Librado García *Smart*
Sin título, s/f,
impresión de época
Col. particular

Con todo y sus éxitos públicos, a mediados de 1921, Librado García realiza una exposición en la Ciudad de México, misma que al parecer no se comenta mayormente en la prensa capitalina. Esto hace que Bona Fide (José D. Frías Rodríguez), en *El Universal Ilustrado*, se queje de que “nadie se ocupó de ella, con una absoluta falta de razón: porque el artista García ha conseguido realizar obras de arte

[...] porque ha logrado un éxito definitivo de importancia en ese ramo; porque hay de pintor y de poeta en la visión que fijó en las reproducciones”. Lo que dio paso a unas reflexiones más extensas en la pluma de Bona Fide, cuyo título anunciaba a “La fotografía como una de las Bellas Artes”:

García en su predio es acreedor a la más vasta exégesis de su arte. Para explicarlo hay que recurrir a la pintura, lo que lo pone por encima de los fotógrafos que aún haciendo retratos magníficos sólo limitan su arte con un lindero artístico que se condensa en la expresión anímica del personaje cuya efigie logran reproducir con los matices “interiores” de la personalidad [...] Viendo lo que Librado García exhibió se da una exacta cuenta del formidable escollo que ofrece la Fotografía para quien no tiene un espíritu realmente poseído por el arte [...] Sus fondos de sombras, sus adecuados “fondos” que enmarcan a la “figura” con una propiedad digna de los pintores más exigentes, constituyen verdaderas obras maestras... García debe cortejar a la sombra como a una amiga predilecta, debe rodearla de cuidados nimios para que sea con él amable y solícita al tenderse en torno de un rostro bello, de una cara interesante, de un paisaje trémulo de emoción.¹⁰

El colaborador de *El Universal Ilustrado* toca ese punto medular sobre el pictorialismo: el fotógrafo como pintor o la fotografía que puede explicarse a partir de las reglas pictóricas, que era una discusión ya muy añeja que provenía del siglo XIX —por lo menos desde el libro seminal de Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, 1869— y que se mantendría hasta bien entrada la década de los años treinta, cuando la fotografía vanguardista ya figuraba por todos lados. Un equilibrado artículo, que lamentablemente apareció sin autoría, dominó una parte de la discusión al respecto y el mismo, durante esa misma década, apareció publicado dos veces en influyentes revistas.¹¹ El pictorialismo se analizaba frente a lo que ahí se denominaba como objetivismo:

La primera creó es la más antigua, afirma el derecho y aún el deber del fotógrafo de intervenir en contra de los testimonios de la luz, es decir, de modificar en el sentido que les parezca más conveniente, el dibujo o los valores de la imagen. Para conseguir esto preconizan diferentes técnicas, entre las cuales figura en primer lugar el bromoil... los objetivistas proclaman que todo esto no es más que pomposidad momificada y que el objeto más vulgar, sorprendido en su desnuda verdad, es de una belleza infinitamente más cierta y por lo tanto irrecusable. Y producen, en apoyo de esta afirmación, la imagen de tres dedos de un pie, una cuerda de reloj o unos pedazos de cáscara de huevo, cuya ridiculez, notable al principio, tiende a hacerse insensible.¹²

El redactor no se inclina por ninguna corriente, sino que pondera a ambas, reconoce los momentos de cambio que se dan en esos años:

El mundo marcha. La fotografía experimenta actualmente una especie de renovación que se debe precisamente a ese carácter de rapidez que concuerda a maravilla con el ideal moderno... En todo caso, debemos a la escuela objetivista el habernos revelado que todavía hay algo nuevo bajo el sol, al menos bajo el punto de vista fotográfico, en cuanto a la solución del sujeto. La escuela pictorialista, en efecto, y yo no se los reprocho, se había colocado a remolque de los pintores, asimilándose la parte de su técnica que pudiera serle útil.¹³

Nuestro anónimo analista reconoce los entrelazamientos estéticos, los procesos de transición: “volvimos a aprender la inmensa verdad del dicho de Pascal: ‘Todo es uno y lo uno está en lo otro’[...] En estas condiciones, lo más prudente es reconocer que el pictorialismo y el objetivismo son cosas interesantes y que, juiciosamente mezcladas, pueden engendrar las mejores fotografías”. Esto es precisamente lo que la propia modernidad, y los vuelcos sobre su propio eje, ofreció: la posibilidad de que sin mayor dilema una corriente estética estuviera inserta en otra. Y eso fue lo que hicieron muchos artistas de su tiempo: pasar del pictorialismo a lo *avant-garde* (una institución fue paradigmática de ello: The Clarence H. White School of Photography, en Nueva York) o provenir de la vanguardia y asomarse al pictorialismo, o deambular por ambas dejando las limitaciones para otros. Eso fue, en mucho, lo que hizo *Smart*. Una fuerte producción pictorialista, desplegada en decenas de páginas de la prensa mexicana, no detuvo su inserción en la gramática vanguardista (digamos la Nueva Objetividad alemana o el purismo estadounidense que se ve en sus naturalezas muertas). No había por qué no recurrir a ello, deslizarse en otras experiencias visuales. Por ello creó, asimismo, unas deslumbrantes puestas en escena en donde, sin dejar lo teatral, convertía a las figuras en alegorías de aves, en solitarios guerreros, en personajes inmersos en las sombras, junto a unos insólitos desnudos masculinos (a su amigo, Chucho Reyes Ferreira) que convocaban a tan exquisitas propuestas visuales como la vanguardia checa (¿acaso desde la circulación de *Photograms of the Year* en librerías mexicanas?). En ese sentido, Librado García está muy lejos de ser encasillado como mero fotógrafo pictorialista. Acaso en ese sentido, sería mejor contemplarlo como un complejo, y completo, artista de las modernidades en transición.

Smart, hacia finales de los años veinte, participaría en muestras tan relevantes como la Exposición de *Arte Fotográfico Nacional* (o Primer Salón Mexicano de Fotografía, según la revista que se consultara) en donde se le mencionaba como “el fotógrafo de la imaginación y la elegancia”, y en la que compartió créditos con Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Antonio Garduño o Gustavo Silva.¹⁴ Y en la exposición *Guillermo Tousaint/ 11 fotógrafos mexicanos*, en la cual se mantuvo al lado de Ricardo Mantel, Agustín Jiménez, Hugo Brehme, Roberto Turnbull, Juan Ocón, Aurora Eugenia Latapi y Luis Márquez, entre otros. Desplegó la escena costumbrista en su obra (sí, idealizando la imagen rural que preludió a lo cinematográfico de los años treinta); llevó a la sofisticación al retrato de estudio; se adentró en la experimentación innovadora del lenguaje de la vanguardia, y ejerció plenamente el picto-



Librado García Smart
Autorretrato, 1923,
impresión de época
Col. particular

Librado García Smart
Rosa Rolanda, 1927,
impresión de época
Col. particular

rialismo (por lo que llegaron a acercarlo a Tiziano), tanto que por ello se convirtió en un creador hoy todavía inclasificable. Y acaso todavía por conocer en sus complejidades. De los orígenes humildes de tonos fantásticos a su madurez como creador, en dos décadas clave para la fotografía moderna, hay todo un universo visual por descubrir. La historia de un creador singular, de lo que apenas estos son meros apuntes.

1 Alvaro Tonio, "Un modesto pero grande artista", *CROM*, Órgano de la Confederación Regional Obrera Mexicana, México, 1 de febrero de 1927.

2 *Idem*.

3 *Idem*.

4 *Idem*.

5 *Directorio General de la Ciudad de México y del Distrito Federal, 1911-1912*, México, Muller Hnos., [1911].

6 Un anuncio habla de ello: "Solicito tres aprendices sin pretensiones.- Fotografía *Smarth*, Av. Corona 138", en *El Informador*, Guadalajara, 3 de septiembre de 1919. Una exposición que se da en su estudio se anuncia en *El Informador*, Guadalajara, 6 de octubre de 1920.

7 José G. Zuno, "El fotógrafo de las bellas tapatías", *El Universal Ilustrado*, México, 21 de marzo de 1919.

8 Véase, entre muchas otras páginas de prensa, aquellas en las que se exhibía su calidad en el retrato femenino: "Mujeres de México", *El Universal Ilustrado*, México, 21 de julio de 1921, o *Jueves de Excélsior*, México, del 2 de agosto y 11 de octubre de 1928.

9 *Jueves de Excélsior*, México, del 15 de febrero de 1923, dedica un número monográfico, "Visión tapatía", a Guadalajara, en la que *Smart* se lleva la portada con una escena costumbrista y ahí mismo comparte créditos con fotógrafos como Ignacio Gómez Gallardo, Juan de la Peña, Francisco Ríos, José María Lupercio y Eva Mendiola.

10 "La fotografía como una de las bellas artes", *El Universal Ilustrado*, México, 7 de julio de 1921.

11 Véase "Querrela de amantes", *Helios*, México, agosto de 1932, pp. 3-6, y "Objetivismo o pictorialismo", *Foto*, México, mayo-julio, 1937, pp. 13-15.

12 "Querrela de amantes", *idem*.

13 *Idem*.

14 "La interesante exposición fotográfica", *El Universal Ilustrado*, México, 23 de agosto de 1928, pp. 34-35 y 55; véase también "La exposición de fotógrafos mexicanos", *Revista de Revistas*, México, 26 de agosto de 1928, pp. 26-27.



Los borrosos desnudos

Rubén Claro

Who is looking?
Griselda Pollock

Dos décadas ha que un audaz libro llamado *Luz sobre eros* sostenía que “En México no existe una tradición de obras fotográficas eróticas”.¹ Más lejos fue Ricardo Garibay, quien por entonces explicó en una entrevista que “no somos gente pornográfica. No tenemos idea ni vivencia siquiera remota de lo que sea pornografía [...] no contamos con autores pornográficos [...] o cuando más, en borrosos desnudos en periódicos y revistas mal impresas”.² Mucho ha pasado en la historia de la fotografía en este lapso. Diversas investigaciones han vuelto visible una asombrosa cantidad de imaginería erótica realizada aquí y, seguramente, otras surgirán bajo la luz del museo o la tinta de la imprenta. Esta es una historia que apenas empieza a asomarse.

La Revolución relajó las prácticas sexuales, entre ellas la escenificación del desnudo como diversión popular. “Esta manera de régimen visual sexual tomaría su cauce hacia la continuidad después de 1920”, asegura Alba González, “La transgresión dejaría de tener su signo de discontinuidad. El cuerpo deseable adquirió otra connotación al establecerse espectáculos como el bataclán, que normalizó el espectáculo del cuerpo semi-desnudo erotizado”.³ Otra novedad posrevolucionaria fueron los multiplicados desnudos sobre la página impresa. Para la década de los veinte el desnudo fotográfico se alzó con las portadas de revistas. Los *mass media* convirtiendo a la mujer en espectáculo, en objeto del deseo.⁴

Innumerables magazines funcionaban como registro del mundo visible. Colorido *bāzār*. Pero de vez en vez se colaba el arte por esas páginas. Los fotógrafos se acercaban a los medios impresos para reproducir sus averiguaciones estéticas y, naturalmente, promocionar su estudio. Así lo hacía Rafael Carrillo, quien bautizó al suyo como *Shadowland*. Desde 1928 *El Universal Ilustrado* incluía a Carrillo Jr. entre las nuevas promesas fotográficas. Y ahí mismo publicó espectaculares desnudos entre velos de notable linaje pictorialista.⁵

Eduardo Melhado
La soberbia arrogancia, en
Ovaciones.
Semanario de la afición,
23 abril 1927.
Col. Biblioteca Miguel
Lerdo de Tejada, SHCP

Ovaciones

El Semanario de la Afición



LA SOBERBIA ARROGANCIA QUE VIBRA MAJESTUOSAMENTE BAJO LA LINEA EXQUISITA DE ESTE CUERPO DE MUJER, NOS MUESTRA EN TODA SU OPULENCIA, TODA LA BELLEZA DE UNA CONOCIDA DAMA METROPOLITANA, QUE BAJO EL IMPENETRABLE ANTIFAZ ESCONDE SU VERDADERA IDENTIDAD.

Galería Artística "MELHADO"

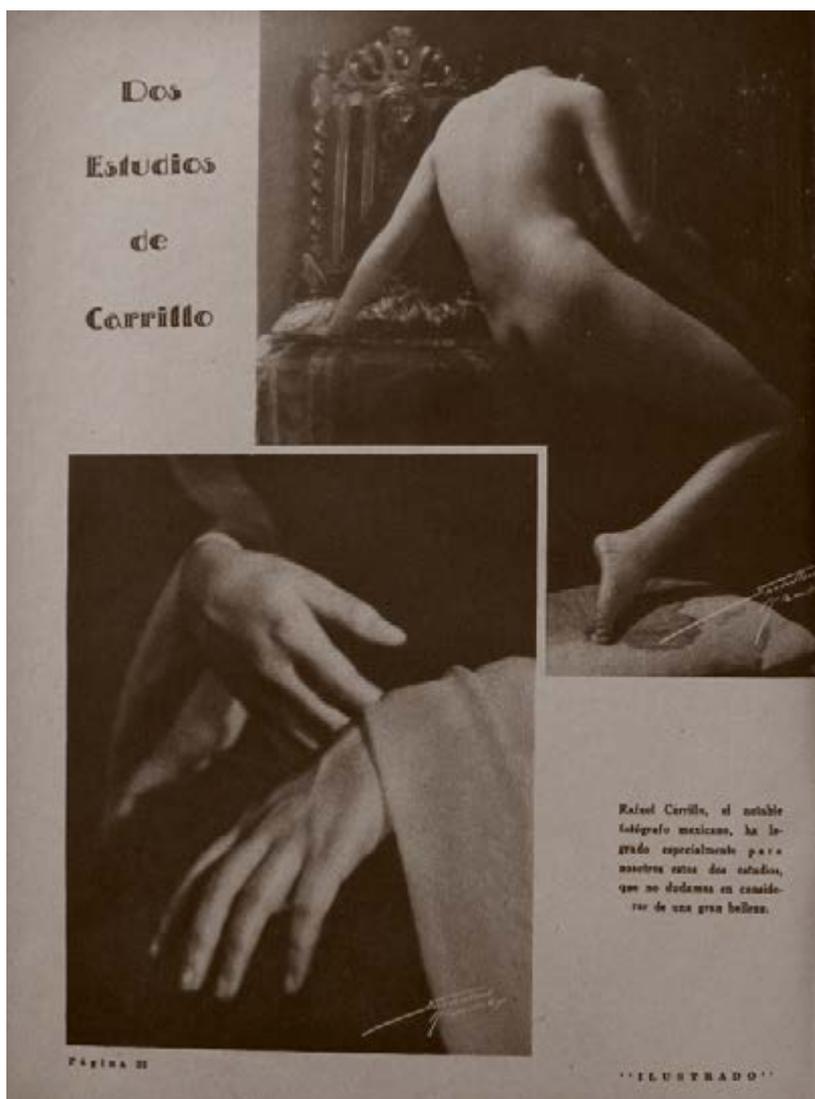
Melhadofoto
1937



Miguel Monroy
Meditación, Ovaciones.
Semanario de arte y belleza.
México, 21 de abril de 1928
Col. Biblioteca Miguel Lerdo
de Tejada, SHCP

No es un pequeño mérito que fueran los pictorialistas los primeros en exhibir y publicar al desnudo como obra de arte tomando distancia de su existencia previa como una práctica subterránea. La traición inscrita en lo obscuro.⁶ Sin embargo no era la simple trasposición del silencio de lo privado en el ruido público. La reproducción del desnudo fotográfico en catálogos de exhibición y revistas rompía con la tradición clandestina de la obra de arte del eros.⁷

La audacia de *Ovaciones* al espectacularizar sus portadas con desnudos artísticos no tenía antecedentes en la prensa mexicana. La orquestación se debió al dibujante Jesús Nieto, *director artístico* de la publicación, apoyado nada menos que por el talentoso fotógrafo tapatío José María Lupercio, jefe del departamento fotográfico. Dejaron en claro el proyecto con el subtítulo de la revista —*Semanario de arte y belleza*—, la cual caminará hacia otro horizonte aspiracional: la seducción como un poder frente a la paranoia reaccionaria.⁸ Sus desnudos



pretenden situarse en el campo del arte y no de la comedia picante. Aún así, el semanario incendiaba las portadas en donde aparecían los que venían de la colmilluda lente de Martín Ortiz o del enigmático estudio “Max”. Estamos, pues, parados frente a la línea de corte. De ofrecer al desnudo como alegoría y como proyecto estético.

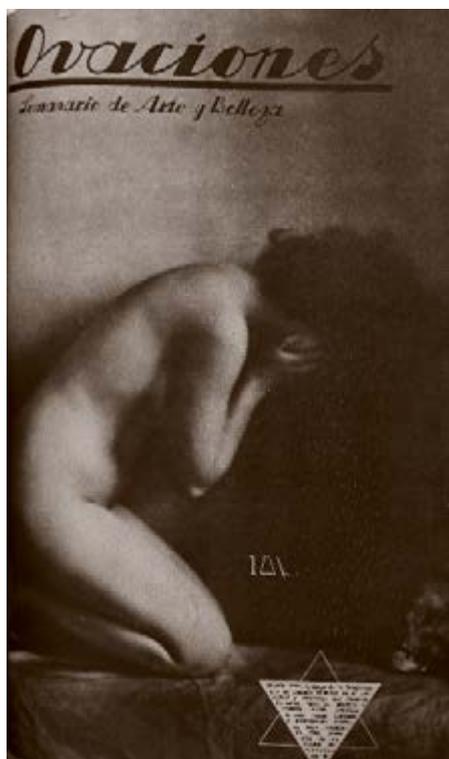
Pero acaso el enigma mayor fuera la dama que Eduardo Melhado (quien repetía en su publicidad que “hace retratos que son retratos”), fotografió desnuda detrás de un negro antifaz remarcando el límite entre lo visible y lo invisible. En esta cauda de elegantísimas encueradas del pictorialismo las telas y antifaces funcionan de otra forma. Cubren la mirada. Es posible que la descripción que el semanario le impone a tan intensa fotografía apenas sea un guiño para la imaginación: “Una conocida dama metropolitana que bajo el impenetrable disfraz esconde su verdadera identidad”. Ah! el arte de vender el arte.

Rafael Carrillo
Dos estudios
El Universal Ilustrado,
México, 26 de junio de 1930
Col. Fondo Reservado/
Biblioteca México



El de Melhado es un desnudo dentro de la tradición del pictorialismo, una escuela fotográfica marcada por la incompreensión y la caricaturización.⁹ Los cuerpos difuminados se movían dentro de ambientes nacarados. Burbujas de luz líquida. Usando del espacio y del escorzo, de la sombra, las brumas, las luces. Se trataba de refinados tratamientos con amplias variaciones tonales y texturales. Por supuesto que se trataba de carnalidades irreales, de seres mitológicos deambulando entre nosotros. La caligrafía de la sombra o la gramática de la imagen.

La pléyade fotográfica le entró a ofrecer sus versiones y averciones al desnudo: visiones populacheras como en Samuel Tinoco, los arcaicismos de Miguel Monroy, los faranduleros de Ismael Rodríguez Ávalos, los lujosos de Miguel Robles, el mexicanismo de Juan Ocón. Todos jugaron al lanzallamas. Seguro fueron esas chispas las que consumieron el estudio Melhado sobre la calle 16 de Septiembre. Tan larga la flama de este fuego que “no quedó de él ni una silla”, como dice la nota periodística.¹⁰



¿Qué hacen estas bellas damas mirando vasijas o sentadas encima de los muebles? Realmente no parecen hacer mucho salvo mostrar dignidad y serenidad. Justo la recomendación que el pintor y fotógrafo Frederick Tilney hacía en su *The Principles of the Photographic Pictorialism*.¹¹ Las evidencias del simulacro están ahí, en los rostros helados, exentos de gestualidad erótica o de complicidad emocional.¹² Pero el viejo cuento del ojo de la cerradura es inocente. El artificio funciona al olvidar que se trata de un *performance* entre modelos y fotógrafos. Tal que el fotógrafo no intenta hacer una *estética del acontecimiento* en el plano de la documentación, sino una de la *decadencia* en el de la representación. La idealización del desnudo pone en evidencia la ausencia de “realidad” en estas imágenes. Artificios interrogando el lugar de la seducción en la cultura y del avance del desnudo como un campo expresivo.

“Martín Ortiz, el mago de la fotografía que ha logrado triunfar en el arte difícil y escabroso del desnudo femenino”, reza el pie de foto. Vaya que era grande la chistera de este mago. Ortiz, el decano de los fotógrafos de estudio capitalinos, no parecía cansarse de retratar señoritas y bodas de familias acomodadas. Creador de la perfecta iconografía familiar. Pero Ortiz era un enterado que viajaba a Estados Unidos para comprar la punta de lanza de cuanto equipamiento era lanzado al mercado. Junto con las lentes *Verito* o *Dallmayer*, también arribaban los libros, catálogos y revistas. Las

páginas por donde caminan las ideas visuales.

¿Por dónde mirar lo nuevo? La longeva e influyente *Photograms of the Year*, que por acá la Agencia Misrachi publicaba como “admirable documentación de los profesores de la fotografía de todos los países”. El anuario londinense era editado por Francis J. Mortimer, entusiasta del bromóleo y notable de la elite pictorialista británica. Pero el inglesito resultó profeta de la circulación de la fotografía de tinta. Editor de publicaciones periódicas del tipo *Amateur Photographer*, el *Photographic News* y la propia *Photograms of the Year* (que arrancó desde 1895), las que lo hicieron una celebridad planetaria y punto de referencia de la discusión internacionalista del movimiento.¹³

Usualmente cada ejemplar de *Photograms* constaba de 60 y pico ilustraciones, un puñado de anuncios de patrocinadores y una treintena de páginas con texto, donde se revisaban las actividades del pictorialismo en distintos países. Asombrosas algunas letras: José Ortiz-Echagüe sobre la imaginería española o Alvin Langdon Coburn preguntándose sobre el futuro del pictorialismo.¹⁴ Y para los pocos que gustan del pensamiento sobre las imágenes, son de ver los muy curiosos malabares críticos que Tilney hacía enfrentando las impresiones del pictorial arribando desde Tokio, Amsterdam, Estocolmo, Toronto y hasta Madrid.¹⁵

Increíble la cantidad de artistas publicados en aquellas hojas haciendo gala de heterogeneidad. No le faltaban delirantes paisajes, bodegones, marinas y complejas escenificaciones provenientes de sofisticados aficionados. Pero también se recogían los increíbles desnudos en primera línea de Clarence



ARRIBA
Edward H. Weston. *Dancing Nude*, *Photograms of the Year*, Londres, 1916
Col. particular

Anuncio *Photograms of the Year*, *Ovaciones*. *Semanario de Arte y Belleza*, 28 de enero de 1928. Col. La Estampa

PÁGINA ANTERIOR
Martín Ortiz. *Bella señorita de la vecina ciudad de Tacubaya*, *Ovaciones*. *Semanario de Arte y Belleza*, México, 24 de septiembre de 1927
Col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

Martín Ortiz. *El mago de la fotografía*, *Ovaciones*. *Semanario de Arte y Belleza*, México, 1 de octubre de 1927. Col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP



H. White, Yvonne Park, Maurice Brémard, Rudolf Koppitz, Angus Basil, el célebre George Herbert Lord Carnarvon, Edward Steichen o de quien firmaba entonces como Edward Henry Weston, entre otros gigantes de la segunda generación dentro del pictorialismo. Aún no he encontrado referencia de fotógrafos mexicanos ahí, si bien el anuncio de la Misrachi demuestra que la fotografía y el aparato crítico del pictorialismo internacional eran conocidos en estas tierras tropicales. No es difícil suponer que Ortiz o Silva encontraron inspiración en esas fuentes vanguardistas. Pero siempre es otra la luz.

Alejandro Castellanos creía que el desnudo mexicano se cultivó a partir de los años veinte, “Lo que demuestra un avance en las costumbres”, si bien le parecía que su idealización de la mitología clásica pecaba de cursi.¹⁶ A riesgo de generalizar, el desnudo de esa década podría dividirse entre aquellos que cultivaban la procacidad —como el pasquín llamado *Vida Alegre*, editado por el teatrero Xavier Navarro, el *Pato cenizo*—,¹⁷ y aquellos fotógrafos que aspiraban a un desnudo más intelectualizado, con alusiones clásicas. Más cercano al posado académico de carboncillo y sanguina. En *Bella señorita de la vecina ciudad de Tacubaya*, Ortiz se muestra como delicado geómetra. Las líneas ascendentes que impone al cuerpo nos hacen ver la maestría con que manejaba la composición a cuadro y al rematar la estructura con una rosa blanca sobre incómoda mano, nos describe sus pulsiones simbolistas.



No miramos en otras el rostro de la modelo. Pero lo que si dejan ver es el gusto de don Martín por las amplias masas en claroscuro, por la calidad textural sobre la definición, la pre-visualización sostenida, el cálculo de la pose y el tratamiento de negativos hasta lograr la visualidad. Sospecho que Ortiz no era “el último de los románticos”, sino de los primeros entre los pictorialistas.

Cuando en marzo de 1922 la fotógrafa estadounidense Jane Reece exhibió sus impresiones pictorialistas en la Escuela de Bellas Artes, Rafael Vera reseñó un desnudo como “subyugante y doloroso (...) una moderna Salomé de lúbrico esplendor”.¹⁸ El bohemio Vera era sensible al empeño de su tiempo por reconectar la vida erótica en la vida misma. Este modo afectivo del *free spirit* que recorrió transversalmente la poesía, la pintura, la fotografía.

Juan Ocón. La ondulante figura de Nahui Ollin, *Ovaciones. Semanario de la Afición*, 25 de junio de 1927. Col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

Juan Ocón. Emma Gómez nos deleita, *Ovaciones. Semanario de la Afición*, 25 de junio de 1927. Col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

Uno de los espíritus más libres de la fotografía mexicana fue, indudablemente, Juan Ocón Rudall. Las producciones de este mazatleco nacido en 1890 son extremadamente raras entre coleccionistas, y salvo algunas líneas dispersas entre

las historias generales de la fotografía mexicana, sigue siendo un misterio a la espera.¹⁹ Ocón fue un pictorialista de cepa pura formado entre la flor del pictorialismo tapatío: Ignacio Gómez Gallardo, Librado García, José María Lupercio y Eva Mendiola.

Que el pictorialista Ocón fuera el primero en retratar desnuda a Nahui no es asunto menor. No será el único: Antonio Garduño logrará dos series con ella y Martín Ortiz la representará con los brazos en alto. Muchas fueron presentadas en su exhibición *desde su tercer piso* (en realidad la azotea), donde mostró “una magnífica colección de bellas fotografías al desnudo enseñando su cuerpo y su alma”.²⁰ Pero el que propone Ocón es un complejo escorzo que dobla la espalda para conducir la mirada sobre el legendario *derrière* de la pintora-musa. La sombra invade al rostro, los brazos escondidos. La densidad escultórica en la pose de Nahui corta el aliento de quien la observa.

Tan conocidas estas vistas que han simplificado al semanario como “Tribuna de los encueres frívolos de Nahui Ollin”, dando carpetazo a otras aproximaciones. Ocón fue capaz de innovar hacia el retrato-desnudo. Se concentra en el rostro y desde ahí reinstala el cuerpo dentro de una tensión expresiva. Se propone sacar al desnudo de sus connotaciones emocionales por la vía de ampliar sus contenidos simbólicos: el sarape, el cántaro o el petate. La remota posibilidad de un desnudo excéntrico a lo sexual.²¹ Un cambio de centro gravitatorio destruyendo la excusa narrativa del cuerpo femenino. Así hace con el retrato de la inolvidable Cube Bonifant, que por acá reproducimos, ya para entonces Luz Alba.²²

No hay en Ocón el alegato del *valeur documentaire* ni la *restitution antique*. Aquí hay un gran salto hacia lo moderno.²³ Si el desnudo de Nahui ya es una marca, aún no se reconoce a Ocón haber sido el primero en publicar un desnudo con presencia del vello púbico, lo que para mayo de 1928 era una importante transgresión del orden visual. El *villus* era frontera de la censura y la autocensura, pero en *La bellísima y escultural Josefina Núñez* no se disimula, incluso lo magnificó al detallarlo con grafito. No era el único rompiendo moldes. Cuando *Smart* hizo la serie de desnudos en colaboración con Chucho Reyes no hacían sino demostrar sus convicciones acerca del cuerpo masculino para el arte en un punto más allá de la literalidad óptica. Estas aves suyas volaron alto. *El último tabú* de la desnudez, al decir de José Emilio Pacheco, había sido roto.



Juan Ocón. *María Luisa Villaiba, una rubia seductora*. *Ovaciones*. Semanario de la Afición, México, 7 de mayo de 1927. Col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

Juan Ocón. *La bella escritora* [Cube Bonifant] y *estrella fulgurante*, *Ovaciones*. Semanario de la Afición, México, 16 abril 1927. Col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP



Juan Ocón
 La bellísima y escultural
 Josefina Núñez,
 Ovaciones. Semanario de
 arte y belleza.
 12 mayo 1928.
 Col. Biblioteca Miguel
 Lerdo de Tejada, SHCP

Librado García Smart.
 Sin título, s/f
 Col. particular

A la vista de esta muchedumbre de desnudos fotográficos publicados durante los años veinte en semanarios y postales (la Compañía Industrial Fotográfica comerciaba con desnudos desde 1915), bien podríamos revisar ese falso secretismo, *semi-clandestinidad* y *disidencia* que abruma a autores como Márquez Romay.²⁴ Cierto es que no practicamos una *nacktkultur* a la germana, con gimnásticos desnudos bajo el sol: “El desnudo heroico, casto, atlético y puro” en palabras de Ulrich Pohlmann.²⁵ Los muy pictorialistas en Ocón y Ortiz se recrean en de espacios cerrados. La geografía de las emociones era clara: tal sensibilidad pertenecía al ámbito de la sombra y de lo oscuro. Ambos artistas sitúan el desnudo en ambientes borrosos reinventando la sensualidad fotográfica. Desnudando, acaso, la intensidad del modelo.

Hay quien sostiene que la fotografía erótica es un viaje que vuelve de la nada a la nada. Tengo para mí que se trató de una rotación de la economía representacional, a la manera de los que la excepcional fotógrafa, pintora, impresora, actriz y poeta Anne Brigman realizaba en el bosque.²⁶ Desnudos azotados por el viento que conmovieron al temprano Álvarez Bravo, quien los entendió como superiores a cualquier fotografía artística que hasta entonces conociera.²⁷ Aquellos pictorialistas eran ese viento fresco.



1 Georgina Aréchiga, *Luz sobre eros*, México, DEMA, 1988, p. 9.

2 "Hemos tenido que esperar cinco siglos para que en México se empiecen a dar en el arte, muestras incipientes de erotismo". Ricardo María Garibay y Ricardo Garibay: *Trazos de luz*, presentación de Carlos Monsiváis, Universidad Autónoma del estado de Morelos, 2006, p. 15.

3 Alba H. González Reyes, "El cuerpo desnudo femenino: elaboración de discursos y prácticas expresivas desde la gráfica en la Ciudad de México, 1807-1927". Tesis de Doctorado en Historia y Estudios Regionales, Universidad Veracruzana, 2007, p. 232.

4 Una interesante defensa del desnudo escénico y en "las publicaciones de carácter artístico" en el editorial de Pepe Luis (*sic*), "La serena belleza del desnudo femenino. La cuestión del desnudo", en *Ovaciones. Semanario de Arte y Belleza*, 22 de octubre de 1927, p. 7, probablemente del mismo Jesús Nieto Hernández.

5 Tal elogio para Carrillo en *El Universal Ilustrado*, México, 4 de octubre de 1928, p. 33. "El desnudo con velos", *ibid*, 10 julio 1930, p. 30

6 Carlos A. Córdova, «Vintage porn» en *Alquimia*, enero 2005, p. 12, y la primera parte, "El Edén subvertido", en *ibid*.

7 Juan Antonio Ramírez, *Corpus solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 34.

8 Aún cuando el directorio y el formato permanecen iguales, en propiedad el primer número de *Ovaciones. Semanario de Arte y Belleza* es el correspondiente al 30 agosto de 1927. Los 45 números anteriores serían *Ovaciones. Semanario de la afición*.

9 "When photographers did aspire to the status of artist, their images mimicked the painterly practices of their time. This is evident in the phenomenon of pictorialism, for example (...) not only did pictorialism imitate the visual language and subject matter of contemporaneous painting, it practitioners also sought access to galleries and museums to display their work in imitation of fine art". Matthew Rampley, "Visual Practices in the Age of Industry", en Matthew Rampley (ed.), *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh University Press, 2005, p. 180.

10 "El estudio fotográfico del señor Eduardo Melhado, uno de los artistas mas laboriosos y estimados que, en fuerza de trabajo constituyeron un capital, se acabó por completo. No quedó de él ni una silla". Dice la nota de *Excelsior*, México, 16 de enero de 1929, p. 7.

11 "If the woman's form is beautiful there is no need to twist and contort it. Indeed dignity and serenity are put out of the bounds of possibility by such mountebank tricks. The beautiful woman is not required to show the strength of her muscles and the pliability of her joints. She is far better doing nothing at all, but standing in native worth (...)". F.C. Tilney, *The Principles of the Photographic Pictorialism*, Londres, Chapman & Hall, 1930, p. 137.

12 "La subsecuente falta de confrontación visual entre la mirada del modelo y la del espectador convierten al primero en puro cuerpo receptivo que incita al espectador a poseerlo simbólicamente con la mirada". Deborah Dorotinsky y Laura González, "Las máscaras de Eros", en *Luis Márquez Romay. Desnudos 1926-1932* (cat.), Museo Nacional de Arte, 2006, p. 28.

13 Además de las anteriores publicaciones, F.J. Mortimer fue autor/coautor del *Magnesium Light Photography* (1906), *The Dictionary of Photography* (1912), *Oil and Bromoil Processes* (1909) y *Photography for the Press and Photography for Profit* (1914?).

14 Alvin Langdon Coburn, "The Future of Pictorialism" en *Photograms of the Year. The Annual Review of the World's Pictorial Photographic Work*, Hazzel, Watson & Viney, Londres, 1916, pp. 22-24.

15 Véanse de Tilney, por ejemplo, "Some Pictures of the Year. Critical Notes" en *Photograms of the Year. The Annual Review of the World's Pictorial Photographic Work*, Londres, Illife & Sons, 1920, p. 28, y "Pictorial Photography in 1921" en la edición del año siguiente, p. 17.

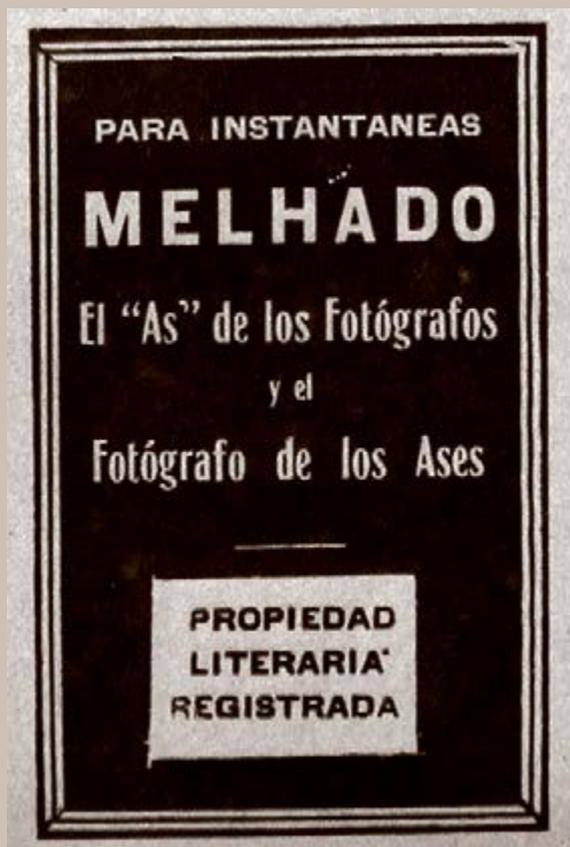
16 Alejandro Castellanos, "La revelación del mito: los años 20", en *Fotozoom*, México, enero de 1985, p. 60.

17 Rafael Aviña coloca a *Vida Alegre* dentro de los oscuros antecedentes de la pornografía mexicana. Véase su "Sexualidad en movimiento. Orígenes de la cinematografía pornográfica en México" en *Toma3*, marzo 2009, p. 23.

18 Rafael Vera de Córdova y Carvalho de Portugal de Osto de Feiro, "Las fotografías como verdadero arte" en *El Universal Ilustrado*, México, 22 marzo 1922, pp. 30-31.

19 Fue Olivier Debroise quien lo llamó *misterioso*. Gracias a Manuel Gómez, entusiasta coleccionista de la obra oconia-





na, reconsideró hasta llegar a creerlo *el primer y quizá único verdadero fotógrafo pictorialista mexicano*. Tanto como para promover la compra de obra suya a través del Patronato del Museo Nacional de Arte, el cual adquirió una impresión *vin-tage* —una dama sentada en un jardín, ca. 1925—. Hasta donde sé, que no es mucho, se trata de la única fotografía de Juan existente en acervos de museo.

20 Los desnudos de Nahui con Antonio Garduño (quien era responsable de fotografiar los desnudos en la Academia de San Carlos) tienen su propia miga. Por razones poco claras las primeras noticias de la muestra de Nahui únicamente acreditan a Garduño, omitiendo a Ocón, Ortiz, Weston y demás. *Vid* “La elegancia cascabelera y graciosa, saturada del más delicioso *sprit parisien*, se revela y vibra en Nahui Ollin” en *Ovaciones. Semanario de Arte y Belleza*, México, 3 de septiembre de 1927, pp. 8-9. Más aún, en “La exposición de arte fotográfico al desnudo de Nahui Ollin Garduño, ha sido un éxito” *ibid*, 1 de octubre de 1927, p. 2, se alaba “la sabia experiencia del artista de la lente, señor Garduño, uno de los más prestigiados fotógrafos metropolitanos” y nuevamente se guarda silencio sobre otros autores.

21 “He dicho que representar un cuerpo humano desnudo supone un acto erotizante en cierta medida. La medida la da, desde luego, no tanto el tema como el estado y el propósito

del autor”. F. Gil Tovar, *Del arte llamado erótico*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975, p. 80.

22 Ocón ya había retratado a la sinaloense Cube Bonifant bajo un sombrero de encaje con un gran sentido del retrato pictorialista en alto difuminado en *Revista de Revistas*, México, 8 de octubre de 1922, p. 96. Sobre la singular obra de la cronista, *flapper*, periodista y actriz de cine, *vid* Viviane Mahieux, *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1911-1948)*, México, Equilibrista-CONACULTA, 2009.

23 Viene bien el comentar que hay noticias de otro retrato de Ocón a la actriz argentina Lola Membrives en la colección María y Campos de la Biblioteca de las Artes, la que lamentablemente no aparece en la visionaria fototeca/multimedia “con halo de autenticidad” llamada *Antesala* <http://cmm.cenart.gob.mx/tgd/antesala/>, realizada por Héctor Quiroga.

24 “Pese a la aparente modernidad, Márquez y Méndez trabajaron en sociedades predominantemente conservadoras, por lo que tuvieron que realizar sus sesiones fotográficas con miradas disidentes, de manera semiclandestina, razón por la cual estas obras no fueron conocidas en su momento, quedando restringidas a un grupo muy reducido”. *El cuerpo furtivo. Desnudos fotográficos de Luis Márquez Romay y Juan Crisóstomo Méndez* (cat.) *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 2006. Le agradezco a Ernesto Peñaloza, curador de la muestra, llamar mi atención sobre este folleto.

25 Habría que valorar estos matices regionales. El pictorialismo inglés, aseguraba Ewing, evitó el desnudo al sentir que triunfaba lo sensual y lo profano. Eran madres, no amantes. Mientras que el pictorialismo en Francia lo vio como un tema aceptable en la medida que eran servidas ciertas convenciones, como el posado clásico o el paseo entre flores. William A. Ewing: *Amor y deseo. Arte fotográfico*, Barcelona, Blume, 1999, pp. 30-31.

26 Anne W. Brigman, “The Glory of the Open” en *Camera Craft. A Photographic Montly*, abril 1926, pp. 155-163. Una sugerente lectura de su obra como iluminación espiritual y liberación personal en Erin C. García, *Photography as Fiction*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 2011, p. 9.

27 Tal comentario lo recoge Susan Kismaric, *Manuel Álvarez Bravo* (cat.), Nueva York, Museum of Modern Art, 1997, p. 17.



Juan O'cón Rudall, *Autorretrato*, ca. 1925, impresión de época
Col. Fundación Juan O'cón

Portafolio
Juan Ocón



Mujer y flores, ca. 1922, impresión de época
Col. Fundación Juan O'cón



Beatriz Gómez Rubio de Ocón, ca. 1925, impresión de época.
Col. Fundación Juan Ocón



Isabel y Enrique, 1927, impresión de época
Col. particular



Retrato de boda, ca. 1928, impresión de época
Col. La Estampa



Reynold

Beatrix



PÁGINA ANTERIOR
Beatriz Gómez Rubio de Ocón, 1923, impresión de época
Col. Fundación Juan Ocón

Rostro, ca. 1925, impresión de época
Col. Fundación Juan Ocón



Beatriz Gómez Rubio de Ocón, 1923, impresión de época
Col. Fundación Juan Ocón



China Poblana, 1925, impresión de época
Col. particular



Dama del engrane, ca. 1925, impresión de época
Col. particular



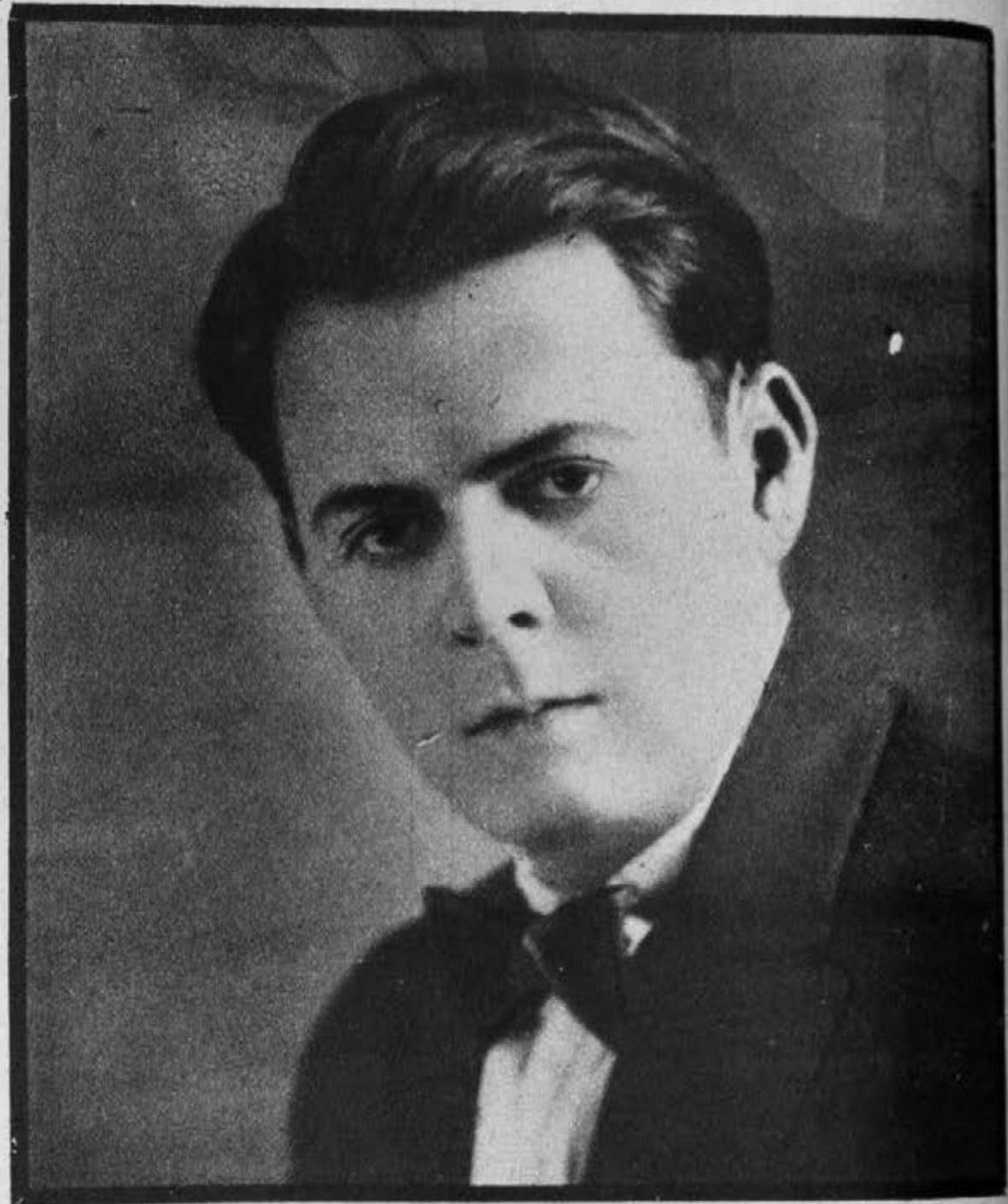
Toña, ca. 1928, impresión de época
Col. Taide Ortega



La dama de las calas, ca. 1925, impresión de época
Col. Fundación Juan O'cón

Obituario/Ovaciones. Semanario de la Afición, impresión de época
28 de mayo 1927.
Col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

EL PRESTIGIADO FOTOGRAFO, SR. JUAN OCON FALLECIO EL MARTES



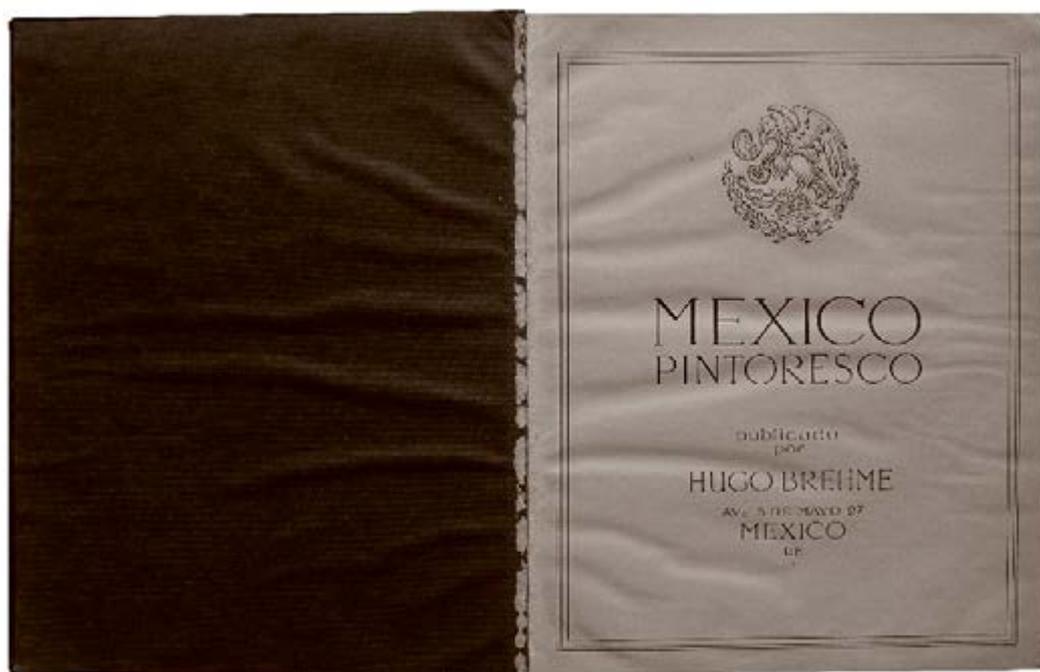
a todo lo
rige obras
que fue-
izos! ¡Ha
ndes gol-
n necesi-
suspiran-
se haga
ta el au-
solapa le-
oluminoso
"—anun-
entusias-
do usted!
que nos
usted el
s le digo
adro hay
que apa-
del presu-
rescencias
que la Re-
viento so-
que repre-
hóquelas!
el final?
to del pú-
actor sale
les dice a
ómo que-
amos a las
nos el go-
a los re-
os de frac-
unos sin-
e a usted
la sala se
las pobla-
as nicara-
por todo
en hom-
e estrena,
ue se pre-
el público
atral, pe-
sino por
de gale-
ra.

A última hora hemos recibido la penosa noticia del fallecimiento repentino del conocido y prestigiado artista fotografo, señor Juan Ocón, acaecido en la tarde del martes de la semana en curso, en su domicilio de la calle de Gante.

La muerte del amigo Ocón, uno de los artistas fotógrafos que con mayores prestigios supieron cultivar el difícil arte de Daguerre, logrando triunfar e imponerse entre el público metropolitano y forjándose un nombre.

una fortuna y una personalidad, ha sido muy sentida entre sus amigos y clientes, a juzgar por el gran número de condolencias y ofrendas florales que se recibieron con motivo del luctuoso suceso.

"OVACIONES", que honró sus columnas publicando numerosos estudios artísticos debidos a la gran visión del lamentado señor Ocón, envía su más sincera y profunda condolencia a sus familiares.

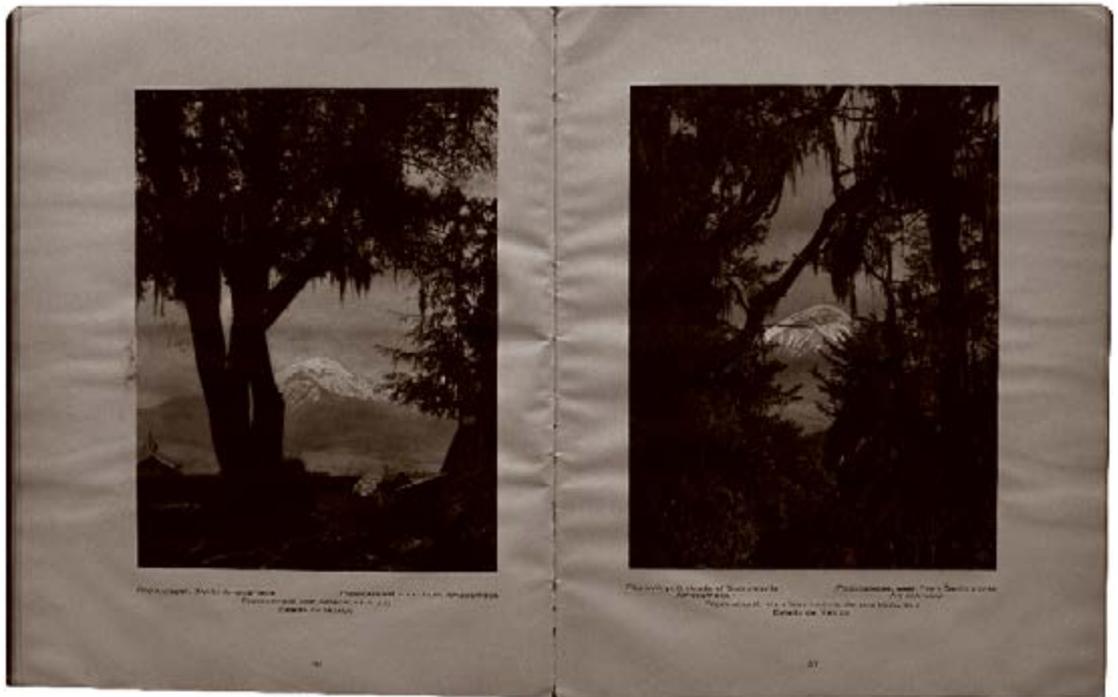


El México de Hugo Brehme

Mayra Mendoza Avilés

A principios de los años veinte del siglo pasado, Hugo Brehme se planteó la más ambiciosa de sus producciones: la publicación de un libro que diera cuenta de la riqueza visual de este país que le abrió las puertas, al mismo tiempo que le procuró ingresos y reconocimiento dentro del ámbito fotográfico. Labor nada fácil en aquellos días, cuando los libros fotográficos apenas se abrían camino en el mundo editorial.

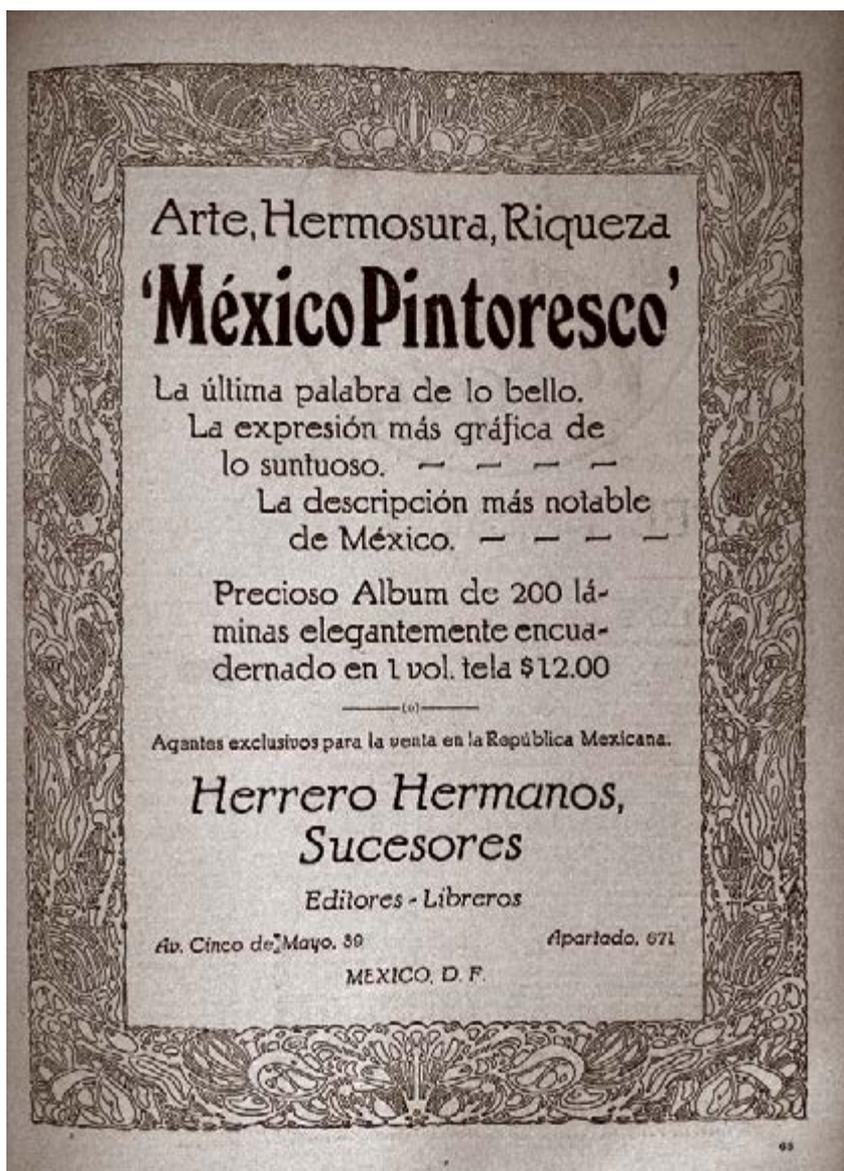
Es conocido el hecho de que el autor y su familia se trasladaron a Alemania para la impresión del libro al que intituló *México pintoresco*, publicado en 1923 y editado por la Fotografía Artística Hugo Brehme.



Es significativo que este sea el primer libro fotográfico sobre México impreso en fotograbado, una técnica artesanal que *per se*, permite obtener contrastes muy acentuados, favorecer los contornos difusos y crear la sensación de sutil borrosidad, de “artisticidad”, cualidad valorada dentro del pictorialismo.

Hugo Brehme dio continuidad a la labor de sus predecesores, los artistas viajeros, quienes sentaron las bases de la nación decimonónica a través de la pintura, la gráfica y por supuesto, la fotografía. La propuesta estética de su estudio fotográfico es heredera de ese repertorio iconográfico, que supo bien actualizar y comercializar a través de impecables imágenes de un México precisamente “pintoresco”.

AMBAS PÁGINAS
México Pintoresco,
publicado por Hugo Brehme,
México, 1923
Col. particular



En los inicios de la posrevolución se publicó este libro que, lejos de acercarse a las propuestas vanguardistas de la fotografía directa, echa mano de un romanticismo tardío, más no en desuso, que evidencia los gustos de un grupo social con el poder adquisitivo para comprar un libro sobre su país. No se trata de un libro cualquiera, la impresión de las 197 notables imágenes deja en claro la autoridad de Brehme como editor y, a la vez, también como explorador de los terrenos de la incipiente mercadotecnia a través de la creación de un producto para satisfacer una inquietud: la búsqueda de identidad nacional aparentemente fragmentada por la gesta

revolucionaria. A través de sus páginas es posible formarse una perspectiva de México como nación moderna permeada por la religión, como lo deja ver la serie de la catedral metropolitana que da inicio al recorrido visual, continuado por limpias perspectivas de calles capitalinas a la altura de cualquier ciudad europea; sin dejar de lado los monumentos y edificios significativos, pero al mismo tiempo también orgullosa de un glorioso pasado colonial y prehispánico. Atrás quedó la lucha armada, de la que no se muestra una sola evidencia. En orden consecutivo, la publicación está dividida en seis capítulos: la Capital, los alrededores de la misma, los volcanes, vistas del interior del país y arqueología mexicana.

En él se pueden encontrar joyas del pictorialismo —no solo de México— que alcanzan su esplendor en la vista de *La laguna del Carmen*, en Campeche, las *Cúpulas del Carmen* (hoy Museo de El Carmen) y las majestuosas vistas de los volcanes.

Otra propuesta editorial semejante se publicó dos años más tarde en cuatro idiomas: *Mexiko. Baukunst, Landschaft, Volksleben*, en alemán; *México. Arquitectura, paisaje y vida nacional*, en español y *Picturesque Mexico. The Country, the People and the Architecture*, en inglés, con dos editoriales distintas, Brentano's Publishers, en Nueva York, y Jarrolds Publishers, en Londres. La versión en francés, se tituló *Le Mexique. Architecture, paysages, scènes populaires*. En todas ellas, el prefacio no fue escrito por la casa fotográfica Brehme, sino por el destacado geólogo Walther Staub, lo que posiblemente aseguró su circulación en la serie *Orbis Terrarum* en los diversos idiomas.

Esta segunda publicación de 1925 —en alemán, inglés, español y francés—, aún cuando guarda semejanza en el título con la primera, se trata de un libro diferente, con una esmerada labor editorial y destinada a un público extranjero, el mismo que hasta nuestros días gusta de mirar la otredad americana de tintes exóticos, una especie de paraíso idílico que a través del fotograbado alcanza dimensiones exacerbadas. Por ello, no es raro hallar ejemplares de *Picturesque Mexico*, obsequiados por el Departamento de Turismo de México, según consta en las dedicatorias.

Es aquí donde el paisaje rural mexicano se muestra en esplendor mediante escenas bucólicas y evocadoras de ensueños y a través de sugestivos atardeceres, vistas de monumentos prehispánicos o coloniales sobrevivientes al paso del tiempo, como testigos de un pasado glorioso; la majestuosidad de los volcanes que a veces sirven de telón para apreciar la apacible vida campesina, sin olvidar el repertorio de los estereotipos nacionales producto de la construcción cultural. Aquí no interesa la referencia de una nación moderna y parece que el convulso pasado inmediato se ha borrado. El interés es perpetuar la imagen "pintoresca" de México.

Durante el auge del fotoperiodismo de la segunda mitad del siglo XX, *México Pintoresco* permaneció en el olvido, precisamente por dar una imagen romántica del país, pero es en ella precisamente donde radica su valía y aportación. Ambas ediciones, además de innegables cualidades estéticas, resultan imprescindibles para entender la construcción visual posrevolucionaria de México, hacia dentro y al exterior. De paso, también brinda una lección del naciente *marketing* fotográfico.

XXIV^e SALON INTERNATIONAL
D'ART PHOTOGRAPHIQUE
DE PARIS

1929



SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE
..... 51, RUE DE CLICHY
PARIS

BRAUN & C^{ie}, ÉDITEURS A PARIS

Brehme y Mantel en la *Ville Lumière*

Tania Sanabria

*¿Tendrá la fotografía un origen divino?
¿No es Apolo el dios de la luz que impresiona
la superficie de los objetos?
¿Y esta luz que colorea las plantas, los frutos
y las flores también las decolora?*

Pierre Gusman

Quiso el azar —o probablemente fuera Apolo— que algunos meses atrás se encontrara entre las colecciones de la librería La Estampa una importante pieza del rompecabezas que es la historia de la fotografía mexicana. Se trata del catálogo del XXIV Salón Internacional de Arte Fotográfico de París organizado por la Sociedad Francesa de Fotografía en octubre de 1929.

La fecha es crucial. El año de la crisis económica mundial y en el cual la fotografía tuvo su propia crisis y su propio cambio. La simultaneidad temporal entre exposiciones como Film und Foto, en Stuttgart, y el Salon International d'Art Photographique, en París representa un entendimiento diferenciado entre lo innovador y lo audaz de la fotografía entonces. El XXIV Salón Internacional de Arte Fotográfico defendía los valores de la estética pictorialista —la foto artística—, de la cual trataban de deshacerse fotógrafos armados con otras teorías de vanguardia. Dos vanguardias encontradas: por un lado los defensores de las poses elegantes y de las atmósferas misteriosas a las que conocemos como pictorialistas, enfrentados con otros modernistas, cuyas ideas circulaban alrededor de la interacción entre la fotografía y el fotomontaje, el fotograma, el cinema o la foto publicitaria. Ideas revolucionarias.

No debemos olvidar que el pictorialismo fue la escuela que promovió la fotografía al rango de las Bellas Artes. El primer *avant-garde* fotográfico. Sin embargo, al comparar el número de exposiciones, catálogos y publicaciones que hablan sobre diversas facetas de la fotografía modernista caeríamos en la cuenta de que el pictorialismo resulta una corriente marginal para la historia del arte fotográfico. Nunca fue el tema predilecto de la joven historiografía sobre lo fotográfico, la cual privilegió a la Nueva Objetividad, la Nueva Visión o la Straight Photography convirtiendo a los miembros de estas corrientes en representantes de la artísticidad del medio fotográfico, cuyas obras alcanzan precios récord en famosas subastas.

XXIV^e Salon International d'Art
Photographique de Paris,
Société Française de
Photographie,
Braun & Cie Éditeurs, Paris, 1929.
Col. La Estampa



PIC D'ORIZABA
H. BREHME

Hugo Brehme
Pic d'Orizaba,
XXIV^e Salon International d'Art
Photographique de Paris,
Société Française de
Photographie, Paris, 1929.
Col. La Estampa

La fotografía pictorialista resulta una paradoja del principio fotográfico, el cual captura una imagen para fijarla a una superficie sensible a la luz. En estas imágenes, es su belleza la que tiene el poder de sensibilizar al espectador. Crear imágenes fotográficas cuyo valor plástico pudiera encontrarse con la pintura fue una de las principales ambiciones de los pictorialistas, quienes intervenían manualmente sobre sus producciones simulando el proceso de la pintura o el grabado al arañar sus negativos. Esta ambición fue posible gracias a la experimentación de numerosas técnicas y papeles con los cuales se lograban [distintos] efectos, como el célebre fuera de foco, el cual se obtenía al utilizar filtros fotográficos como el *soft-focus*, el cual se obtenía utilizando lentes diseñadas expofeso como la *Verito* o bien untando vaselina en la lente de la cámara para crear imágenes que dieran la impresión de haber sido tiradas del ensueño del fotógrafo.

Quizá el no haber escrito sobre el pictorialismo de la forma que se ha hecho sobre la fotografía vanguardista, se debe a que resulta difícil escribir sobre imágenes de mundos misteriosos que parecen esfumarse del tiraje fotográfico. En la fotografía, como en las artes plásticas, resulta más fácil escribir sobre algo preciso a la vista, ya que la metodología utilizada en la historia del arte nos ha acostumbrado a describir lo que ven nuestros ojos, lo tangible y resulta difícil escribir sobre obras que confrontan nuestros sentimientos.

Creadores de numerosos procedimientos fotográficos, los pictorialistas también fueron fundadores de numerosas publicaciones, sociedades y foto-clubes

repartidos por el mundo entero, entre los cuales surgió el intercambio de dichos procedimientos. Este intercambio, que suscitaba una internacionalización de la foto pictorialista, era visto por los miembros de estos grupos como una condición indispensable para la difusión de la fotografía artística. Prueba de este internacionalismo fue la participación de alrededor de un centenar de fotógrafos de 24 países en el XXIV Salón organizado por la refinada Société Française de Photographie en 1929, que logró reunir 774 fotografías.

Participaron en esta exclusiva muestra dos importantes autores mexicanos: Hugo Brehme con dos obras: *Pico de Orizaba* y *Mercado de Tula*, y Ricardo Mantel con: *Popocatépetl* y *Cerro Papalotla*. Mantel —sobre quien se sabe muy poco— fue creador de imágenes fotográficas que comercializaba en formato postal. Pero el negocio de Mantel, ubicado en el número 11 de la calle de Capuchinas, era un lugar donde muchos aficionados revelaban sus placas, recibían consejos técnicos y adquirían las novedades técnicas del día. En la memoria de Manuel Álvarez Bravo, fue Mantel quien levantó por primera vez una cámara Leica en México.¹

En realidad *Pico de Orizaba* de Brehme resultó la única fotografía mexicana reproducida finamente en el catálogo del Salón (el cual apenas publicó 48 imágenes), en cuyas páginas introductorias se comentaron buena parte de las fotografías. Desgraciadamente ninguna fotografía de Mantel se reprodujo, pero su trabajo fue interpretado como un *avisé traducteur de Popocatepetl et de Cerro de Papalotla*.²

“Sabio traductor”. Tal elogio venía de la pluma de Pierre Gusman, pintor, grabador e historiador de origen francés, quien había logrado notoriedad al escribir sobre las ruinas de Pompeya. Gusman era sensible a las dificultades técnicas del hacer visible (tan solo en este catálogo se hace alusión a 27 procedimientos diferentes). El que un notable grabador hiciera crítica fotográfica también demuestra que la misma es apenas incipiente y su lenguaje se encuentra en gestación. Así pues, la fotografía de Brehme es presentada como: “*Un véritable tableau exotique de grande allure, et que la gomme bichromatée a admirablement servie*”.³ Pero mirando por encima de las oscuras interpretaciones, que las obras pictorialistas de Mantel y Brehme fueran reproducidas página con página con artistas de la cámara del tamaño de Émile Constant Puyo o Frantisek Drtikol claramente los inscribe dentro de aquella tradición internacionalista, al tiempo que ilumina su obra desde una novedosa perspectiva.

Debemos destacar la importancia del anticuario y del coleccionista para la reconstrucción de este rompecabezas histórico. La investigación sería supone la hipotética recuperación de materiales de época y su valoración a la luz del conocimiento actual. Ambos pueden ser buenos aliados del investigador en su búsqueda. Del encuentro y el hallazgo. Estoy segura de que subsiste un importante número de libros y archivos fotográficos a la espera de ser encontrados. El regreso de este catálogo, 82 años después de que Brehme y Mantel expusieran en la *Ville lumière*, es prueba de que todavía hay mucho por escribir en las páginas del capítulo pictorialista mexicano.

¹ Susan Kismaric, *Manuel Alvarez Bravo* (cat.), Museum of Modern Art, 2007, p. 27

² “sabio traductor del Popocatepetl y del Cerro de Papalotla” Pierre Gusman, XXIV Salon International d'Art Photographique. *Société Française de Photographie*, Braun & Cie Editeurs a Paris, 1929. p. 9. Traducción mía

³ Un verdadero cuadro de gran allure exótico en el cual la goma bicromatada ha sido utilizada admirablemente”, *ibid*

James Krippner*: pensar las tensiones en Paul Strand

Entrevista de Gina Rodríguez Hernández

Como suele pasar con los grandes temas de investigación, que son estos los que salen a nuestro encuentro, Paul Strand y James Krippner se encontraron en tierras michoacanas al cierre del cambio de siglo. Historiador de formación —realizó sus estudios de Historia Latinoamericana en la Universidad de Wisconsin/Madison—, Krippner realizaba una estancia en Michoacán durante la preparación de su primer libro, que trata sobre la historia de ese estado, cuando se dio su encuentro con Strand.¹

Distintas razones lo llevaron a interesarse en la historia michoacana, pero investigando acerca de sus políticas culturales, se interesó cada vez más en los procesos donde convergen la historia, la literatura, el texto y sus contextos, y al término de su primer libro, empezó a interesarse en la cultura visual. Esto finalmente lo llevaría a la fotografía.

Fue en Morelia donde encontró referencias a un “fotógrafo norteamericano” que trabajó en Michoacán en 1933, y cayó en cuenta que ese “fotógrafo” era Paul Strand, uno de los grandes autores del siglo XX, cuya estancia en México resultó crucial en su evolución artística. Fascinado, Krippner emprendió una investigación de prácticamente 10 años para delimitar y comprender la estancia de Strand en México y el por qué esos años fueron cruciales.

Conforme su nuevo proyecto se desarrollaba, Krippner llegó a encarnar la lucha de Strand por combinar arte y documentación social. El historiador fue sensible a los esfuerzos del fotógrafo para documentar una realidad, al tiempo que mientras la interpretaba y la analizaba, reflejaba muchos de los problemas teóricos que suelen atormentar a los historiadores. Al respecto Krippner comenta que “en tanto los fotógrafos registran gente, lugares y cosas reales, sus fotografías también registran sus intereses y preocupaciones”. De esa manera, sencilla y contundente, observando cuidadosamente los sujetos elegidos para fotografiar, los negativos revelados para imprimir y las fotografías finalmente publicadas, Krippner llegó a un profundo entendimiento de las pulsiones creativas de Strand durante su estancia en México.

Como buen historiador hurgó en varios archivos; el Archivo General de la Nación y el de la Secretaría de Educación Pública; el Center for Creative Photography y el Strand Archive. La información que encontró no reveló datos fríos sustentados en fechas y nombres, sino “historias humanas que esclarecieron los lazos entre distintos artistas de México y Estados Unidos; los conflictos entre ambos países y la solidaridad que los cruzaba; los problemas de hombres y mujeres; la dificultad de hacer una película con un presupuesto limitado; las tensiones entre sectores populares y elites (aún en medio de un proyecto cultural que se hacía con la esperanza de un cambio social)” y mucho más.

Su investigación confiere profundidad verdadera a las imágenes que Paul Strand capturó en México: las fotografías que tomó entre 1932-1934 y, de alguna manera, aquellas que como colofón hizo en 1966 durante un último viaje que hizo al país, al igual que a la película Redes (1936), drama documental inspirado en la vida de los pescadores realizado en colaboración con Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. Más Krippner no sólo ilumina el trabajo y la figura de Strand, reconoce también sus limitaciones al imponer en un proyecto artístico la voluntad de la documentación social. Particularmente su investigación resultó uno de los mejores ensayos académicos que jamás se hayan escrito sobre la historia de la fotografía en México. Su lectura como modelo para entender los imbricados procesos que hacen convergir a la historia y la fotografía lo hacen absolutamente obligatorio. “Paul Strand en México” puede leerse en el libro del mismo nombre publicado por la Fundación Cultural Televisa y la Aperture Foundation, magnífica edición que antecede a la exposición que en el otoño de este año, abrirá en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

Como experto en la figura de Paul Strand y el contexto cultural que hizo posible su serie fotográfica mexicana, ahondar en la opinión de James Krippner era necesario. Aquí sus respuestas en relación con el pictorialismo y el célebre portfolio, que incluye 20 fotografías de su serie mexicana de 1940 y que fue reimpresso en 1967, ambas ediciones muy apreciadas por los coleccionistas.

¿Cuál fue la relación de Strand con el pictorialismo?

Ciertamente hay una tensión en el trabajo de Strand en relación con el pictorialismo, pero su uso de un foco definido y su énfasis en lo que pensó sobre la objetividad del medio fotográfico, lo hacen, en lo general, un firme y exitoso crítico

PAUL STRAND

THE
MEXICAN
PORTFOLIO

DA CAPO PRESS

del pictorialismo. En relación con la tendencia “pintoresquista” de la fotografía mexicana, Strand también se pensó a sí mismo como un antipintoresquista. Sin embargo, reinscribe algunos aspectos pintorescos en su trabajo, a pesar de sus críticas y de la posición con la que él se identifica en sus escritos. Es interesante pensar acerca de estas tensiones en relación a cómo evaluamos algunas fotografías en lo individual.

Impreso en Estados Unidos y con muy escasa circulación en México, Photographs of Mexico, como se llamó originalmente, ¿forma parte de la cultura fotográfica mexicana?

Por varias razones considero que el portafolio mexicano es parte de la historia de la fotografía mexicana. La acogida que México dio a creadores internacionales en las décadas de 1920 y 1930 demuestra una dimensión cosmopolita de la vida política y cultural del país de la que todos los mexicanos pueden sentirse orgullosos. La presencia de creadores internacionales en esa época implicó un diálogo con los creadores locales y con el propio proyecto cultural de la Revolución mexicana, así que las obras producidas en ese periodo pueden ser consideradas como artefactos de ese tiempo y lugar, aún si fueron producidas por autores foráneos invitados (como en el mural de Orozco en la Dartmouth University o el de Rivera en Detroit, que son considerados por muchos como parte del patrimonio artístico de Estados Unidos). Finalmente, en tanto que todas las fotografías tienen dimensiones subjetivas al igual que objetivas, tienen también una relación con lo real. En el caso de Strand, lo registrado en sus fotografías mexicanas es mexicano.

¿Cuál fue la importancia anímica de la estancia de Strand en Nuevo México?

Las cuestiones personales ciertamente influyeron en el estado emocional que mostró en 1932-1933 y su decisión de acudir a México. Inevitablemente esas consideraciones influyeron la obra que produjo. No obstante, elementos de lo que Strand hizo en su fotografía mexicana pueden rastrearse en sus fotografías de la arquitectura citadina de Nueva York de 1915-1916, en sus escenas callejeras y sus retratos biográficos. Sus fotografías de Nuevo México, que registraban paisajes y detalles arquitectónicos de iglesias católicas coloniales, tendrán continuidad en su obra mexicana. Lo que hace diferente a sus fotografías mexicanas es la manera sistemática en la que Strand trata de combinar arte y documentación social, al igual que su decisión de mostrar ese trabajo como un portafolio, en la forma de un libro, publicado por primera vez en 1940.

¿Este compromiso social tuvo que ver con su militancia política?

Sí. El compromiso social de Strand se profundizó al final de la década de 1920 y a principios de la de 1930. Durante su estancia en México abrazó al marxismo y se identificó como marxista el resto de su vida, aunque nunca se demostró que haya sido miembro de algún partido político (leí su expediente en los archivos del FBI y una copia se puede consultar en el Center for Creative Photography de Tucson). Dada la crisis de la economía global de la década de 1930, este tipo de compromisos sociales y políticos fueron comunes entre los artistas e intelectuales de su tiempo. Para mí es interesante que el compromiso social de Strand es más evidente en la película *Redes* que en sus fotografías. Quizás porque las imágenes en movimiento permiten una construcción de significados más dinámicos.

PÁGINA ANTERIOR
The Mexican Portfolio,
Carpeta de 20 heliogramas
2ª edición: impresa por
Andersen Lamb Co.
(Brooklyn), editada por
Da Capo Press-Aperture
(1967). Prólogos de Leo
Hurwitz y David Alfaro
Siqueiros
Col. La Estampa

En este marco ideológico, ¿cuál es el significado de las figuras religiosas?

En un sentido, Strand tenía una firme convicción de fotografiar lo que él creía que estaba ahí. La religiosidad barroca del México rural era profundamente importante en la regiones por las que viajó, y por ello sus fotografías así lo muestran. Más interesante, me parece, es que (y así lo argumento en el libro) Strand parecía simpatizar de alguna manera con la religiosidad de la gente rural, aún si él no compartía esas creencias. En el contexto del México de principios de la década de 1930, inmediatamente después del punto más álgido de la guerra Cristera, la imagería religiosa fue una notable y muy reveladora opción del fotógrafo. En otro sentido, y parafraseando a Marx, la religión no sólo era el “opio de las masas” sino también el “suspiro de los oprimidos”. Si bien el punto es debatible, yo creo que Strand simpatizó (de una manera humanista, tradicional) con ese suspiro.

En el tiempo en que se editó el portafolio, ¿cuál pudo haber sido el significado y la interpretación de estas imágenes religiosas?

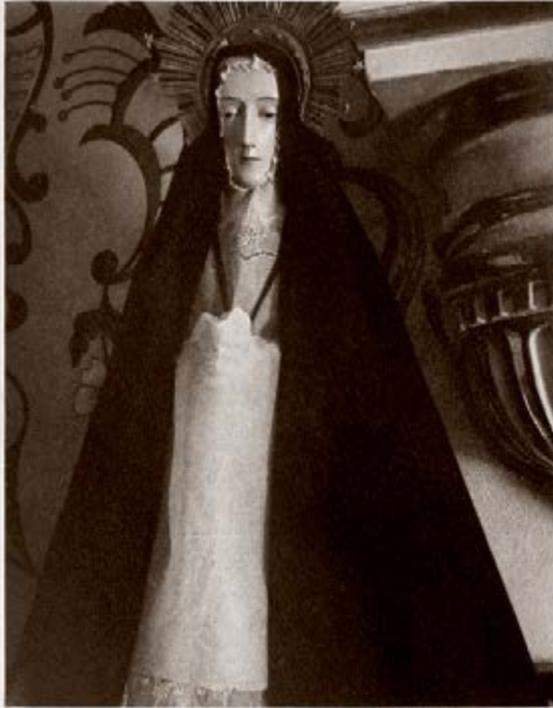
Pareciera que Strand está argumentando que la fe religiosa emerge y ayuda al entendimiento e interpretación de la experiencia humana. En la época del Portafolio, esas imágenes contienen múltiples significados. En ese momento la SEP estaba en lo más alto del anticlericalismo, sin embargo, las imágenes eran un testimonio de la persistencia de un tipo de catolicismo barroco que se daba en México ya bien entrado el siglo XX. En una etapa de intensos conflictos políticos y religiosos, pareciera que indican áreas de convergencia entre la izquierda secular y aquellos otros con una fe religiosa.

¿Cuál pudo haber sido el papel de Lee Strasberg, el célebre actor, director y maestro teatral, en la edición y selección de imágenes del The Mexican Portfolio, pensando que Virginia Stevens, la segunda esposa de Strand, apareció como editora y era actriz de la escuela de Strasberg?

Anthony Montoya, curador del Archivo Strand, y yo encontramos una referencia a Strand en la que Strasberg lo indujo a publicar las fotografías como un portafolio. Sé también que Strand mostró las fotografías a amigos y compañeros artistas en los años de 1930, entre ellos David Alfaro Siqueiros y Miguel Covarrubias, antes de reunirlos en *Photographs of Mexico* (1940), edición que se pensó era un libro fotográfico, publicado posteriormente como *The Mexican Portfolio* (1967). Yo asumo que Strand tomó las decisiones finales, si bien pudo haber estado influido, de alguna manera, por todas las consultas que hizo.

Después de tantos años de investigación, ¿cuál placa le emociona aún?

Durante casi 10 años estuve viendo las fotografías publicadas y las no publicadas que Strand tomó en México y me es difícil seleccionar una. Sin embargo, de las fotografías publicadas en *Photographs of Mexico*, debo decir que *Gateway, Hidalgo, 1933* es una de mis favoritas. En términos formales me gustan las relaciones que se crean entre los ángulos, las formas, las sombras y el espacio. En términos históricos me gusta su énfasis en la arquitectura, que apunta hacia prácticas que tienden a incorporar el conocimiento acumulado en el tiempo. En térmi-

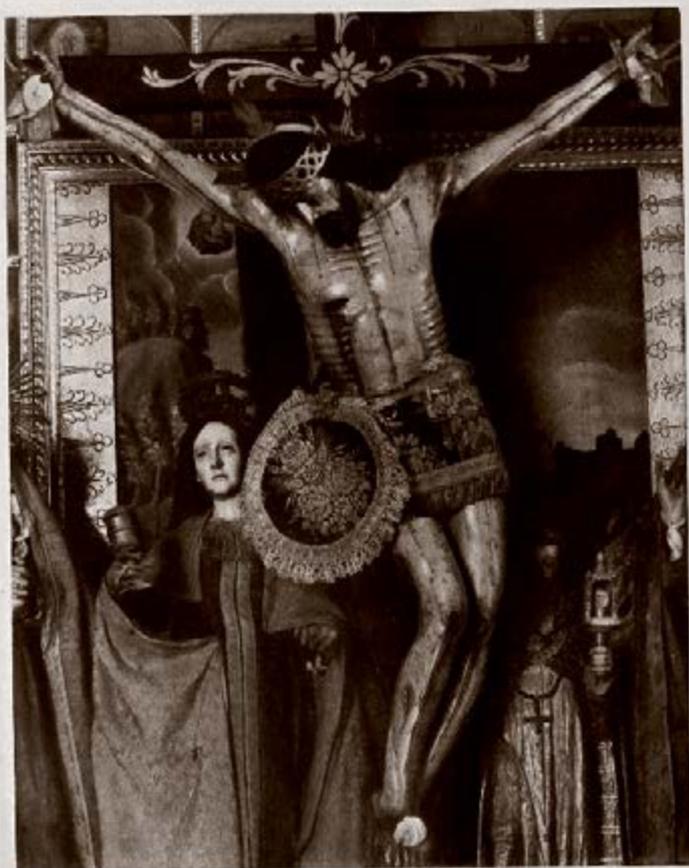


nos de mi experiencia personal, esa fotografía pone en primer plano una entrada que conduce la mirada hacia un umbral sugerente y más profundo en la distancia. Para mí, esta imagen tiene resonancias de mi propia experiencia en México.

Paul Strand
Virgin San Felipe Oaxaca
The Mexican Portfolio,
lámina III
Col. La Estampa

*James Krippner es Profesor Asociado del Departamento de Historia y Director de Estudios Ibero y Latinoamericanos del Haverford College, en Pennsylvania.

1 *Rereading the Conquest: Power, Politics and the History of Early Colonial Michoacán, Mexico, 1521-1565*, Pennsylvania State University Press, 2001.



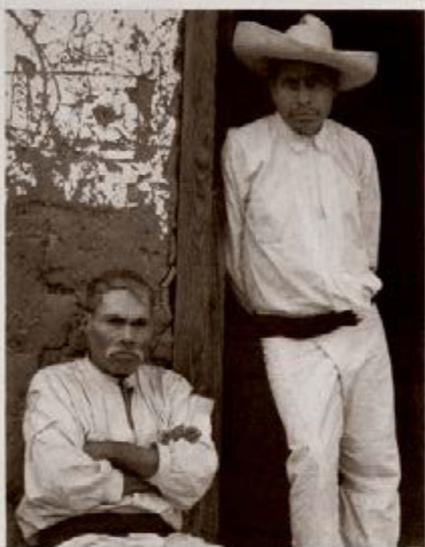
A propósito de *The Mexican Portfolio*, de Paul Strand

Byron Brauchli

Cuando pensamos en los inicios de la fotografía, generalmente los asociamos con el uso de sales de plata; no obstante, su desarrollo se puede comprender de otra forma. Una disyuntiva fundamental ocurrió entre los socios Nicéphore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre: la visión de la fotografía como un resultado en tinta o mediante sales fotosensibles. Mientras Niépce usaba una emulsión fotosensible de betún de judea quemando planchas de grabado, Daguerre optó por sales de plata químicamente reveladas. Los principios de la fotografía introdujeron muchas dudas respecto a esta mecanización del dibujo, y había quienes se oponían a ella, pero otros veían al grabado como un arte (Baudelaire, por ejemplo), y en este sentido, el acercamiento de fotografía por planchas de grabado fotosensibles como lo hizo Niépce es comprensible. De hecho, William Henry Fox Talbot, frustrado de las copias en calotipo efímeras, costosas y de lenta impresión, repensó la heliografía de Niépce, aportando significativos avances, como el uso del tissue de gelatina bicromatada.

Habría que tomar esa historia en cuenta al considerar la obra magna de Paul Strand en heliograbado: *Photographs of Mexico*, editado originalmente por Virginia Stevens en 1940, quien seleccionó una veintena de imágenes entre las realizadas

Paul Strand
Calvario Patzcuaro,
The Mexican Portfolio,
lámina XII
Col. La Estampa



por Strand 10 años antes, durante su estancia en México. A través de suscripciones, su amigo, actor y director de teatro Lee Strasberg, reunió el dinero para la publicación, que pretendía igualar en calidad a las impresiones en platino de Strand. Siguiendo la pauta de Alfred Stieglitz en su célebre revista *Camera Work*, Strand optó por la técnica del heliograbado, no como forma de reproducir sus platinos originales, sino como una manera de llegar a otra clase de impresión partiendo de los mismos negativos. La elaboración artesanal de estas planchas involucró hasta al mismo fotógrafo, quién para obtener los resultados deseados, intervino personalmente en la impresión de los positivos. Las copias, impresas manualmente mediante un tórculo, son, como solía decir Alfred Stieglitz, “originales múltiples”, ya que no hay dos copias exactamente iguales. Y para el toque artesanal final, Strand aplicó un barniz damar en la primera edición.

En lo que se refiere a la impresión, el heliograbado le ofrecía una calidad única en cuanto a los valores tonales, pues por la forma de quemar el tejido de gelatina, continuamente de sombras a luces, se vuelven grabados de tonos continuos. Por eso, tal vez, el abrazo de tantos fotógrafos, desde Fox Talbot, la escuela naturalista emersoniana, los pictorialistas y esta nueva mirada humanista de Strand, en México al heliograbado. Éste les ofrece una visión más pura de las tonalidades, susceptible de encajar de una manera asombrosa en escala tonal a la disposición que quisieran darle al grabado.

Junto a esta preocupación estética por el medio de presentación, Strand tenía una preocupación social que encontró un fuerte eco en el México de los años treinta. Como algunas de las imágenes que tomó años después, sean en Italia, África del norte y otras partes del mundo, Strand tenía un sentido de responsabilidad social que su arte debía reflejar. Su estancia en México, que realizó después de Nuevo México con Georgia O’Keeffe, era de cierta manera, indagar más profundamente en temas sociales de los que se había percatado en Nuevo México, pero que se veían con más claridad acá: México era un mundo en el que todavía no se había infiltrado tanta “modernidad”, en el cual el ser humano vivía más en contacto con su comunidad. Y esta visión la mostró una y otra vez en los retratos, con rostros serios, inquisitivos, honestos, todavía no contaminados por la industrialización del norte. Rompió con su visión vanguardista y geometrística de la costa atlántica de años anteriores. Si Nuevo México le ofreció la oportunidad de comenzar esta búsqueda, en las provincias del México viejo halló una visión más pura.

Lo cual podemos apreciar en los hombres y mujeres de Santa Anna, Michoacán, quienes lo observan con una mirada intensa o con el niño en Uruapan, todos retratos con composiciones clásicas. Ocupa para realizar muchos de esos retratos, un prisma frente a la lente, de manera que la mayoría de sus sujetos son ajenos al ser retratados, lo que les da un aire más natural, sin posar. No son escenas idealizadas, con prendas elegantes de un mundo imaginario. Las suaves, cálidas tonalidades de los heliograbados en *Camera Work*, se cambian ahora por otras: profundas, largas, ricas y reales.

Lo mismo pasa al presentar las escenas religiosas: la visión ya no es pintoresca, idealizada, ni romántica, sino realista —las heridas de Cristo en su sangrante

Paul Strand
Men of Santa Anna
Michoacan
The Mexican Portfolio,
lámina V
Col. La Estampa

detalle (*Cristo, Oaxaca*), su corona de espinas (*Cristo de Huexotla*), sus últimas palabras (*Calvario de Pátzcuaro*)—. Hay un parecido en esta visión religiosa y su realismo de los retratos con sus rebozos, rostros, sombreros, muros, que son ahora los del mundo actual en México y no una visión romántica. Nos demuestra un compromiso social tanto con los retratos como al combinarlos con imaginería religiosa.

Esta carpeta marca una ruptura tanto en la visión estética entre un idealismo y un realismo social, como en su interpretación de la misma técnica del heliograbado, ya bastante conocida, pero nunca antes de esa manera tan directa. Donde Stieglitz, Steichen, Demachy o Coburn solían imprimir en papeles cálidos o quizá un *tissue* japonés, con tintas cafés en contrastes reducidos, Strand enfatiza aquí lo contrario. El papel blanco, tinta negra y volúmenes contrastados indican una nueva dirección, tanto en la calidad de las copias y en esta visión “fundamentalmente humanista”, como lo llama Siqueiros en su prólogo a la segunda edición.

La realización en heliograbado, con énfasis documental, que se presenta varias veces al público, es una novedosa combinación del arte único y la distribución masiva. Cuando la editorial Aperture le ofrece a Strand en 1967 reeditar la carpeta, éste expresa su entusiasmo y demuestra otra vez su astucia social: “*I do not believe in preciousness or rarity when it is possible to make what many people have asked for and want.*” De modo que la segunda edición es cuatro veces más numerosa que la primera, con un tiraje de mil ejemplares. Y si esto fuera poco, siguiendo el ejemplo del maestro, Aperture recientemente reeditó seis de las planchas en forma póstuma, la impresión ahora a cargo del maestro actual del medio, Jon Goodman. A ojos de este crítico, las copias reeditadas por Aperture siguen siendo contemporáneas y vitales, con el compromiso social, visual y estética que Strand nos ofreció en las primeras ediciones. Habría que contemplarlos.

Photographs of Mexico, carpeta con 20 heliograbados.

Primera edición: Impresa por Photogravure and Color Co., New Jersey, editada por Virginia Stevens (1940). Prólogo de Leo Hurwitz.

The Mexican Portfolio, Carpeta de 20 heliograbados.

Segunda edición: impresa por Andersen Lamb Co., Brooklyn, editada por Da Capo Press-Aperture (1967).

Prólogos de Leo Hurwitz y David Alfaro Siqueiros

Fototeca Universitaria.

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Los recientes procesos tecnológicos abren posibilidades a nuevos campos y también problemas que tenemos que enfrentar, asimilándolos, para seguir documentando la realidad. Los aportes que la computación ha hecho a la vida cotidiana han beneficiado también a la fotografía, porque a veces el aspecto técnico rebasa las concepciones de muchos de nosotros y de muchos fotógrafos incluso. Lo que tenemos que hacer es utilizarlo en favor de la fotografía, la historia, la antropología, la estética y el arte.

El Archivo General de la UAA, como coordinador de los archivos institucionales, resguarda y organiza el acervo gráfico, con el apoyo de un sinnúmero de instancias universitarias interesadas en la conservación y difusión de las colecciones fotográficas, pero en forma muy especial y delicada, la Dirección Institucional, por medio del Departamento de Comunicación y Relaciones Públicas —a cargo de Graciela Norma Odgers Leriche y los fotógrafos Daniel Valdivia Jáuregui (1974-1996), Eduardo León López (1996-a la fecha), Héctor Bernal Ruvalcaba (1998-2002), Ignacio de Jesús Hernández Figueroa (2002-a la fecha)—, se ha preocupado por el resguardo y sistematización de los negativos, desde el nacimiento de la UAA hasta la actualidad. Y ahora, con las nuevas tecnologías, se ha producido un cambio de estatus, las imágenes no se plasman más en negativo, ahora son digitales, lo que facilita la creación y difusión pero no así la conservación. Por ello es necesario mirar de otro modo las nuevas fotografías, para ser capaces de desvelar las posibles manipulaciones, transformaciones y trucos que pueden haber sido objeto de una determinada representación de la realidad. Las imágenes que circulan hoy en día en la comunidad son el fruto de una mirada profesional, de un mundo que se retrata y recrea en sí mismo, autónomo pero al mismo tiempo en interacción con otras formas de discurso escrito, oral y audiovisual. Por lo tanto el material se incrementa en cantidades exorbitantes, tanto en cantidad como en calidad; el acervo de la fototeca se compone de aproximadamente 70 mil fotografías que datan del nacimiento de la universidad, en 1973, a la fecha. Dichas fotografías están al servicio de la comunidad universitaria y público en general, pueden ser utilizadas para investigaciones o tareas afines. En este departamento se lleva a cabo la organización, clasificación y digitalización de cada fotografía que se va agregando al acervo, ya sea ésta una donación particular o gubernamental. Cada fotografía que se adquiere debe pasar por un cuidadoso proceso de organización, sistematización, restauración y mantenimiento.

La fototeca cuenta con fotografías de los distintos períodos rectorales, las que han sido producidas por los fotógrafos oficiales, durante los 37 años de vida institucional y los temas son de eventos académicos y administrativos de la universidad y del estado de Aguascalientes, personajes, edificios, calles, plazas, eventos deportivos, etcétera.

En general, el objetivo de la Fototeca Universitaria es el intercambio y consulta, en sitio y en forma remota, con la intención de promover espacios para discusiones académicas. El modelo está basado en el sistema de la Fototeca Nacional, que considera seis áreas importantes para llevar a cabo los procesos y que se adapta al presupuesto y a las dimensiones de espacio disponibles, estableciendo como prioridad la formación de las secciones de archivo y catalogación; de manera que se conjugue la salvaguarda del patrimonio fotográfico y se reconozca su existencia. El hecho de pertenecer al Sistema Nacional de Fototecas-INAH es un logro que queremos manifestar por este medio, ya que nos permitirá crecer como institución, darnos a conocer, ofrecer nuestros servicios, así como capacitarnos y participar en diferentes foros.

<http://fototecauniversitaria.uaa.mx/>

SOPORTES F IMÁGENES

Natalia Estrada | Caroline Figueroa |
Eugenia Macías | Fernando Osorio*

Figura 1 ▶



Aubert retrata a Porfirio Díaz:
aproximación a un hallazgo reciente
en Fundación Televisa



Figura 2

En una obra fotográfica recientemente hallada en París, Porfirio Díaz posa con uniforme militar y parado de cuerpo entero en un interior o estudio (véase figura 1: François Aubert, Porfirio Díaz, ca. 1867. Impresión albúmina, 11 x 14". Fondo Fundación Televisa A.C.)

La pieza fue analizada en el Laboratorio de Conservación de la Fundación con metodologías de estudios de tecnología fotográfica, análisis visual e histórico y herramientas digitales para una comprensión de la pieza desde diversas perspectivas, y se encontraron varios elementos para confirmar que este retrato fue realizado aproximadamente en 1867 por François Aubert, quien documentó extensamente la vida en México algunos años de la década de 1860.

Una primera evidencia es el tratamiento visual del personaje diferenciándolo de un fondo liso y una alfombra en el lugar de la toma. Tanto este procedimiento y la locación se repiten en retratos de otros sujetos realizados por Aubert. Este es el caso de una pieza, en los acervos de la Fundación, en la que una mujer indígena con vestimenta y accesorios de raigambre local, posa parada de cuerpo entero sobre la misma alfombra.¹ (véase figura 2: François Aubert, *Tipo Indígena*, ca. 1865. Impresión

medio tono posterior, 13.8 x 22 cm, Colección Manuel Álvarez Bravo, Fundación Televisa, A.C.)

El retratar indistintamente sujetos de sectores diferentes, étnica, económica y políticamente, expresa tal vez un frío distanciamiento del fotógrafo respecto del ámbito mexicano y sus diversas dinámicas de diferenciación y tensión social.

En diversos acervos se conservan otros retratos de Díaz fechados en 1867 realizados por Aubert y otros autores, en los que la edad y la apariencia física del personaje son muy similares.²

François Aubert (1829-1906), fotógrafo francés que llegó a México en 1854, aprendió el oficio fotográfico y estableció un estudio entre 1864 y 1869 caracterizándose por sus retratos de tipos mexicanos y uno de los registros más completos del Imperio de Maximiliano durante la segunda intervención francesa en México.³

En esta obra, Porfirio Díaz luce joven, delgado y con el cabello y la barba todavía negros, pero ya ostenta las insignias de un General de División del Ejército Mexicano del siglo XIX.

Díaz fue ascendido a este rango en la segunda mitad de 1863, tras su actuación dirigiendo la división "Oaxaca" en la batalla del 5 de mayo de 1862, en que fue derrotado el ejército francés, y al continuar apoyando con diversas acciones militares al gobierno republicano desterrado de Benito Juárez.⁴

Por otra parte el acercamiento realizado en el Laboratorio de Conservación a través de la observación a simple vista y con lentes de aumento hacia algunos aspectos de la tecnología fotográfica, es elocuente para confirmar el fechamiento de esta obra.

El tono café rojizo en las zonas oscuras y amarillento en las altas luces; el gramaje muy delgado del papel que soporta la imagen y que incluso presenta rastros de roturas y dobleces, las fibras del papel visibles a través de la emulsión, fungen como indicadores materiales del proceso en albúmina en que fue realizada la impresión de este retrato, técnica en auge desde 1855.⁵

Es relevante que esta obra da cuenta del ascenso político y social de Porfirio Díaz. Son particularmente visibles en la imagen, respecto del rango militar máximo que le otorgaron, los laureles dorados aplicados en el cuello de la levita guerrera (véase detalle en figura 3).

Por otra parte, un paralelismo entre la escala de grises del colodión (proceso en negativo a partir del que se hacían las impresiones positivas en albúmina) y los

colores en lo real, permite establecer similitudes entre la apariencia del tono blanco de la faja que lleva en la cintura y el color azul celeste de esta insignia característica de un General de División⁶ (véase detalle en figura 4).

Todos estos elementos y el estar erguido, el mirar lejano y firme, la pulcritud del uniforme de gala y una mano recogiendo la levita para realzar los atributos distintivos de su jerarquía, constituyen metáforas visuales del inicio de la prolongada carrera política de Porfirio Díaz y sus implicaciones en la historia de México.

Figura 3 y 4 ▶

*Dirección de Artes Visuales. Fundación Televisa A.C.

1 El mismo interior aparece en el retrato de mujer fumando, portada del libro de Arturo Aguilar, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, IIE-UNAM, 2^a. 2001 (1996).

2 Por mencionar algunos ejemplos están: 1. Un daguerrotipo con Díaz en traje civil, fechado en 1867, de la Colección del Museo Real del Ejército de Bruselas, 2. una tarjeta de visita retratado con uniforme, del mismo año, en la Colección de José Ignacio Conde y 3. retrato con atributos militares en la Fototeca de Pachuca del INAH. Estas y otras obras fueron consultadas en Enrique Krauze, Fausto Zerón-Medina, *Porfirio Díaz: La Guerra*, México, Editorial Clío, 1993, p. 65 y 69 (retratos realizados por Aubert), pp. 17 y 59 (retratos en Fototeca Nacional-INAH) y en *Porfirio Díaz: La ambición*, p. 22 (retrato con Félix Díaz y otros).

3 Jesse Lerner, "Imported Nationalism", en *Cabinet*, núm. 5, invierno 2001/02, consultada en: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/5/importednationalism.php> (consulta: julio, 2010).

4 Como lo registra el pie de esta fotografía publicada en Gustavo Casasola, *Hechos y hombres de México: Biografía ilustrada del General Porfirio Díaz*, t. 4, México, Editorial Gustavo Casasola, 1980, p. 24. Información sobre el ascenso tomada de esta página y p. 28 y de: Krauze Zerón-Medina, *op.cit.*, pp. 70-71.

5 Un texto sumamente útil para este tipo de análisis es: James M. Reilly, *Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints*, Rochester, Nueva York, Eastman Kodak Company, 1986, pp. 54-55.

6 Mark Osterman ha realizado estudios comparativos de cómo quedan registrados los colores en la escala de grises del colodión, proceso negativo cuyo auge es paralelo al del proceso positivo en albúmina. Más información en la página de Scully & Osterman Studio: <http://www.collodion.org> (consulta: julio, 2010).



REFEÑAS

Benito Taibo



Laura González Flores,
Otra Revolución. Fotografías de la Ciudad de México 1910-1918, Colección Ricardo Espinosa, con colaboración de Miguel Ángel Berumen, México, UNAM- IIH, 2010.

1. De cómo la fotografía se volvió carne. Como si de una sentencia bíblica se tratase, un buen día, un maravilloso día, las imágenes que hasta entonces sólo podían ser almacenadas en la memoria a través del complejo sistema del ojo humano, se volvieron menos precederas, menos fugaces, menos volátiles. Pasaron del quebradizo y poco confiable territorio del recuerdo, al más terrenal, comprensible y concreto de la fotografía.

Se hicieron de metal, de vidrio y luego de papel y luego digitales, así como de carne y hueso se hicieron los hombres a través de un delicado y largo proceso evolutivo.

La imagen pues, abandonó la zona de la añoranza y de la imaginación, y las abuelas de hoy poco pueden mentir acerca de sus guapísimos padres cuando los cabrones nietos han encontrado la foto delatora al fondo del cajón que todavía huele a jazmines, y que demuestra fehacientemente que el concepto de belleza pasa por el tamiz del cariño y suaviza los gestos adustos, las cicatrices delatorias, los ceños fruncidos; y que el padre de la abuela, no era ni por asomo el Cary Grant que ella siempre idealizó y del que presumía frente a las amigas. La fotografía vino a cumplir su papel de testigo implacable y en ocasiones, de verdugo de los sueños.

La fotografía llegó para instalarse en la vida cotidiana y también en los tiempos de la guerra, entró a las casas y a las cocinas, sirvió para delatar, para decorar, para dejar constancia, para dotar de identidad o para mentir descaradamente. La fotografía fungió como medio y como mensaje, sirvió como intermediario entre el que estaba detrás del obturador y el otro que no podía, por algún motivo, ser también testigo presencial de los desastres, los hechos planeados o fortuitos, o de las maravillas.

La fotografía vino para desnudar y poner en perspectiva algunos imaginarios colectivos, e incluso para brindar, por medio de la otra desnudez, la literal, imágenes más resistentes, más terrenales que las almacenadas en la memoria y que fueron y siguen siendo la delicia de los onanistas.

La fotografía no sólo descubrió el paisaje, sino que se volvió una parte sustantiva del paisaje. El rito que acompaña al rito. Trozos de nuestra vida, bautizos, bodas, triunfos y desgracias se quedaron ahí para la posteridad, y la posteridad, de la mano del pasmo y la sorpresa, hoy las recupera para intentar entender un tiempo que nos fue vedado por nuestra propia incapacidad matusalémica para estar presentes siempre, desde el inicio de la historia, de las historias.

Humanos somos, al fin y al cabo, que siempre pretendemos alargar el instante para convertirlo en permanente; con el fin último de trascender en el tiempo, echamos mano del fotógrafo para que ayudara con su arte, a volvernos un poco inmortales; muy quietos, con el bigote engominado, el tocado de plumas, el sable envainado, el cigarro en la boca, semidioses que aspiraban a la eternidad que no conocerán nunca jamás.

La imagen, jugó y juega por medio de la foto, como cariñosamente la llamamos, un papel crucial en la creación

de iconos, es cierto, pero también fabricó, lentamente, puentes para alcanzar la otra ribera del río de la historia; colaboró puntillosamente, y un poco sin proponérselo del todo, en la formulación de identidad, de valores grandes y solemnes con los que se construyen las patrias.

A pesar de ello, yo prefiero pensar que la foto está allí, siempre, para recordarnos de que estamos hechos, de cómo la sonrisa o el llanto son tan parecidos ayer y hoy, por más que el minuterero avance inexorablemente y quiera borrarlos de la historia.

Porque finalmente humanos, no podremos escapar a los designios de cronos y seremos polvo, pero, como se verá en la foto, espero, ojalá por lo menos podamos parecer polvo enamorado.

2. Elogio del asombro. Han insistido hasta el cansancio en repetirnos esa trillada frase de que “una imagen vale más que mil palabras”. No estoy del todo de acuerdo y no pretendo entrar en polémica, mucho menos entre investigadores de la imagen.

Sí así fuera, entonces me pregunto, ¿para que chingaos inventaron los pies de foto? Y me respondo a mí mismo. Querido Benito, dos puntos, los pies de foto se inventaron porque las fotografías no fueron hechas para contestar preguntas, sino para generar nuevas preguntas. Punto y aparte.

Porque de eso precisamente se trata, de hacernos todos los días nuevas, más incisivas y locas e incluso exóticas preguntas en este inmenso juego de espejos en el que estamos inmersos y que se llama cultura.

Hoy vengo a celebrar con ustedes *Otra Revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, de Laura González Flores, mi amiga; un libro bello y asombroso que surge a partir de la colección esplendorosa de fotografías de Ricardo Espinosa y que está editado por la UNAM y su Instituto de Investigaciones Históricas.

De una rigurosidad académica impecable, Laura no olvida una máxima que a mí me acompaña siempre: “Sin literatura no hay historia.” Abre así el libro con la historia de la historia que está plasmada en esas fotos y la cuenta de la manera que a mí me gusta que me cuenten y que me hace, al final, hacerme más y más preguntas, cumpliendo así su cometido y su utilidad como objeto cultural y como investigación puntillosa, aguda y amorosa frente a un tiempo y unas imágenes que habrán de acompañarnos a partir de ahora, para siempre.

Odio lo que algunos pomposos editores llaman “Coffee Table Book”. Esos suntuosos, caros, inaccesibles libros hechos a cinco tintas y con papeles italianos mezclados

con resinas malayas y polvos de oro turcos que sirven, esencialmente, para adornar las mesitas de café de los viejos y nuevos ricos y que nunca son leídos. “Floreros con letras” los llama maldiciente una amiga, y tiene mucha razón. No dudo que algunos son importantes, sedudos, bellísimos ejemplos de arte, pero como no los puedo comprar, carezco de esa información.

No es el caso. De una factura sobria, cuidada, inteligente y accesible, *Otra Revolución* es no sólo un bello libro lleno de bellas fotografías, es el resultado de un concienzudo análisis y de una apasionada entrega, de una mirada penetrante que mira no sólo lo que se ve a simple vista, sino la propia mirada del fotógrafo.

En estos digitales y acelerados tiempos hemos perdido una parte vital de nuestra comprensión del mundo y lo peor, de nuestra capacidad de asombro. Imagino al fotógrafo que aparece en esta *Otra Revolución*, metido en su muy oscuro cuarto oscuro mirando estupefacto lo que va apareciendo lentamente frente a sus ojos, imagino su sonrisa cuando descubre que hay mucho más en la fotografía de lo que el vio en el momento de disparar el obturador. Imagino la sorpresa de encontrar esas sombras, esos destellos, esa mirada que lo mira retadora y que él nunca vio. Imagino el goce de ir descubriendo en los detalles, el todo de la historia que está ayudando a contar.

Y Laura también la imagina y se deleita con esa épica y esa estética y lo demuestra página tras página.

Yo no soy un investigador de la imagen, lo confieso, pero sí soy un observador de la realidad y del ensueño y comparto el gozo y el asombro que a Laura le provocan cada una de esas imágenes y por lo tanto, les conmino a que ustedes las compartan con esos ojos nuevos con los que deberíamos despertar todos los días.

No soy un nostálgico. No quiero serlo. Decía Marlene Dietrich que es un sentimiento pequeñoburgues... Quién soy yo para contradecirla. Y sin embargo, cada una de las imágenes que se desmenuzan, casi entomológicamente por Laura González Flores en esta *Otra Revolución*, me producen la inminente necesidad de seguir, como ella, haciéndome preguntas. Gracias Laura por *Otra Revolución* y por tu sagaz, inteligente, lúcida mirada.

Confío en que hoy alguien tome una fotografía de esta mesa y que dentro de 100 años otros observadores, con buenos ojos y buenas intenciones, se pregunten quiénes eran esos sonrientes personajes que sólo aspiraban a un trozo de infinito.

Palabras de presentación en el Museo Archivo de la Fotografía, Ciudad de México, 3 de febrero de 2011.



MUSEO DE LA FOTOGRAFIA

VISITAS
GUIADAS

ACTIVIDADES
LUDICAS

MUSEO DE LA FOTOGRAFÍA
Exconvento de San Francisco
Col. Centro
Pachuca, Hidalgo, México

Horario de visita
Martes a domingo de 10:00 a 18:00 hrs
Entrada libre
714 36 53 ext.115
atencion.sinafo@inah.gov.mx

www.sinafo.inah.gov.mx

Samuel Villela F.

Sara Castrejón

FOTÓGRAFA DE LA REVOLUCIÓN

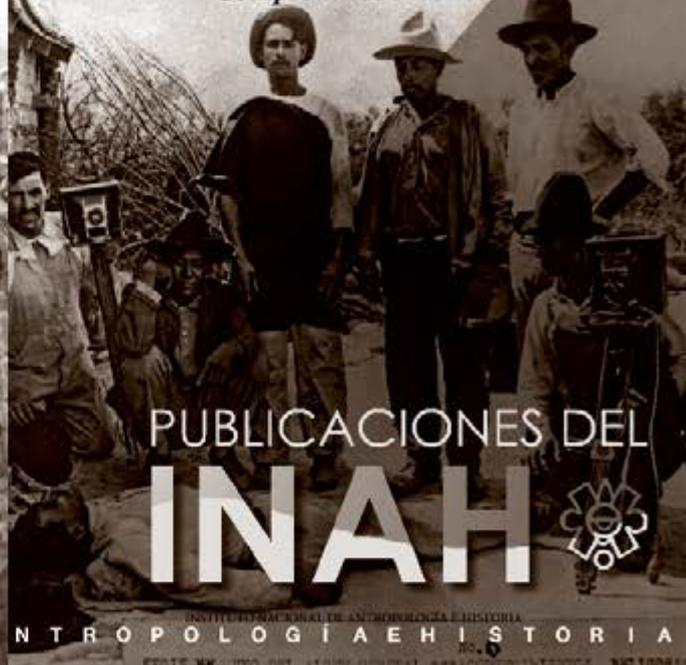


Instituto Nacional de Antropología e Historia

John Mraz

FOTOGRAFIAR LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Compromisos e iconos



PUBLICACIONES DEL
INAH



INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

ESTADO DE HIDALGO GOBIERNO FEDERAL

Fomentando la cultura construimos un México más fuerte

www.gobiernofederal.gov.mx

GOBIERNO FEDERAL

MUSEO
NACIONAL DE
FOTOGRAFIA

SINAFO

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

www.inah.gov.mx

www.conaculta.gov.mx

IACONACULTA



Vivir Mejor

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