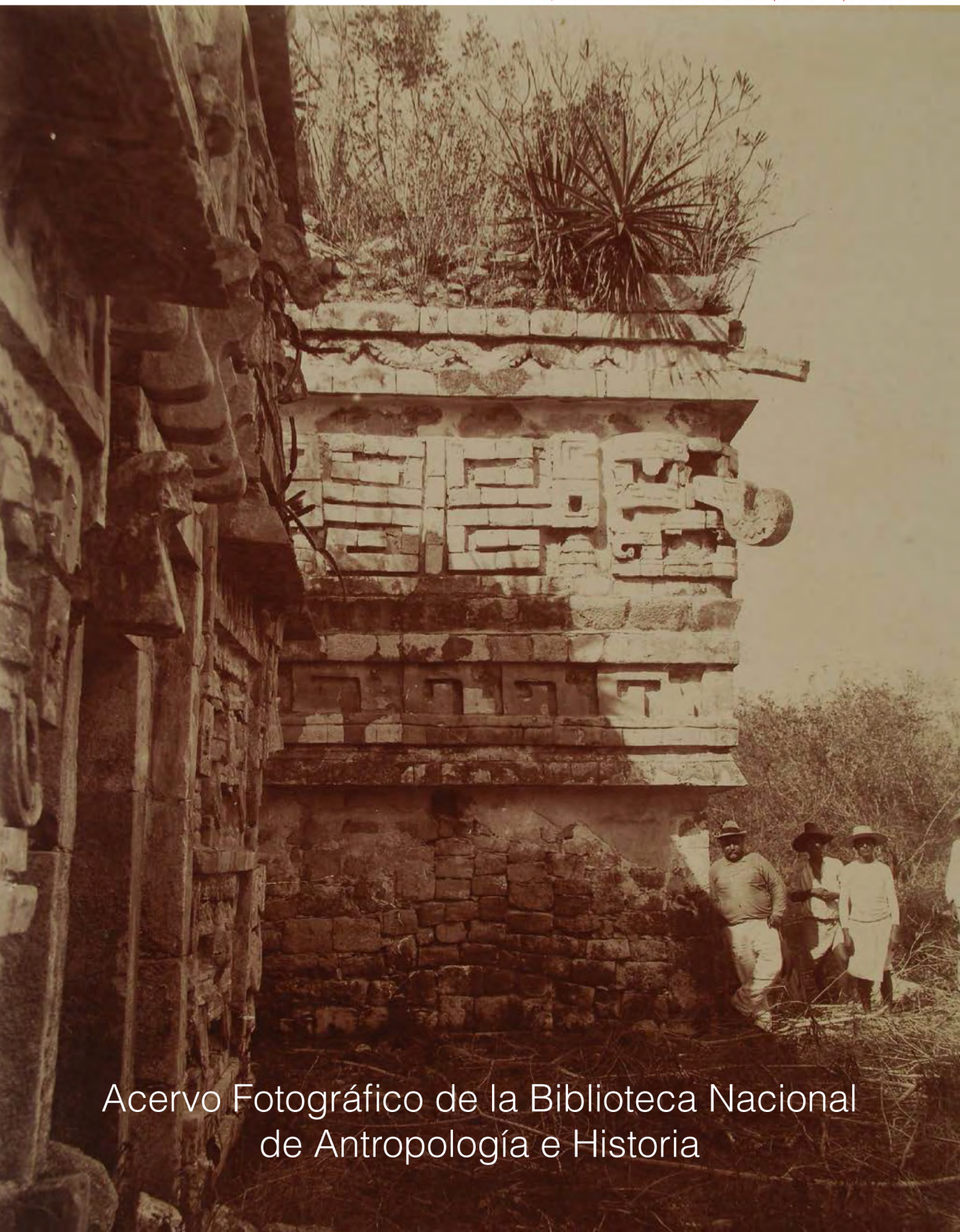


Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas
septiembre • diciembre 2007 | año 11 | núm. 31



Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional
de Antropología e Historia

MEXICO
EN
PARIS
1889

PALESTINA
SCULPTUREN-GEN
Reise 1890

ALBUM PANORAMICO

W. DE W.

GUANAJUATO

SONORA



MUSEO
DE

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre | núm. 31 | año 10

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sergio Vela | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Afonso de Maria y Campos | Director General

Rafael Pérez Miranda | 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

Antonio Mazariegos Grajales | Subdirector Administrativo del SINAFO

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Cannon Bernáldez | Asistente editorial y fotografía

Lourdes Franco | Diseño

Benigno Casas | Corrección

Consejo de asesores

 Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz,

Oliver 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.

D.R. © INAH Córdoba, núm. 45,

Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.

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, Liverpool 123, 2do. piso, Col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V., México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico

Índice





Conocer nuevos acervos

Editorial ... 4

Dos álbumes: misceláneas de la interculturalidad en el México de fines del siglo XIX

Eugenia Macías Guzmán

Claudia Ivette Damián Guillén ... 8

Ciudades y ruinas americanas: la versión nacional

N. del ed. ... 24

Fotografías de un México fuerte: Vistas de la hacienda, molino y fábricas de Guadalupe

Patricia Massé ... 24

Cananea en fotografías

Daniel Escorza ... 34

El álbum *Ruinas de Yucatán* (1910): Testimonio positivista del paso del tiempo

Eugenia Macías Guzmán ... 44

La Ciudad de México: protagonista fotográfica

Claudia Negrete ... 46

Álbum conmemorativo de la construcción e inauguración de la Penitenciaría en México

Deborah Dorotinsky... 56

Culte du Phallus au Mexique: un álbum lleno de secretos

Ibarí Ortega Domínguez ... 58

Las exploraciones de Mathew W. Stirling

N. del ed. ...66

Viaje a Bonampak.

Un álbum fotográfico de Norbert Frýd

Deborah Dorotinsky... 70

Sistema Nacional de Fototecas

Sonia Arlette Pérez Martínez ... 81

Soportes e Imágenes

Cecilia Guerrero... 84

Reseñas

Elizabeth Romero Betancourt... 86

Conocer nuevos acervos

José Antonio Rodríguez

Los archivos suelen ser paraísos. Porque es ahí en donde todo historiador de la fotografía se forja; sitios en donde debe confrontar informaciones previas, cruzándolas con nuevos documentos, o bien en los que se conocen las imágenes en directo. Mientras que en el proceso de búsqueda, más de las veces, se suelen realizar verdaderos hallazgos. Los acervos por eso mismo son generadores de conocimiento. El lugar en donde todo investigador se acerca para deslumbrarse.

En México, por fortuna, ya contamos con muy diversos archivos fotográficos, clasificados y ordenados, a los que el investigador puede acudir. Darlos a conocer, estudiarlos, divulgar sus tesoros, es una ya una labor permanente del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO). Por eso ahora nosotros, en *Alquimia*, nos adentramos a un sorprendente sitio de descubrimientos: el Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (AFBNAH). Un espacio que desde hace mucho merecía ya conocerse de manera más extensa entre los historiadores y público en general y, desde luego, también más allá de los especialistas que ya hacían uso de éste.

Dado la riqueza de documentos que resguarda el AFBNAH planeamos, con una serie de investigadores, abordarlos desde la especificidad de los diversos documentos visuales que ahí se resguardan. Desde algunos álbumes o bien desde ciertas líneas de análisis que se detectaron. Cada uno de nuestros historiadores que aquí involucramos eligió su área a estudiar, ya fuera por su conocimiento sobre el tema o por la afinidad con sus investigaciones actuales. Esto es, ni con mucho exploramos aquí la totalidad de lo que resguarda el AFBNAH. Pero creemos que ofrecemos un panorama múltiple, lo bastante amplio, de los invaluable testimonios gráficos que contiene. Para ello fue de gran ayuda el apoyo de nuestros colaboradores: Eugenia Macías Guzmán, Claudia Ivette Damián Guillén, Ibarí Ortega Domínguez y Claudia Negrete, investigadoras ellas del posgrado en Historia del Arte de la UNAM; de Patricia Massé y Daniel Escorza, investigadores del SINAFO; así como Deborah Dorotinsky, del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. Todos estuvieron permanentemente documentando, y confrontando con otras fuentes, para lograr lo que el lector tiene ahora en sus manos.

Todo esto no hubiera sido posible sin el valioso apoyo y confianza que nos ofreció Julieta Gil Elorduy, directora de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, y Rocío Carolusa González, subdirectora de documentación de esta



misma institución. Sonia Arlette Pérez, responsable del AFBNAH, nos ofreció toda la ayuda que requerimos durante nuestro periodo de trabajo en ese acervo; ella misma nos ofreció información y una guía de conocimiento para no perdernos ante tanto documento fascinante. Nuestros más sinceros agradecimientos a todas ellas por las que logramos el presente número de *Alquimia*.

Finalmente, agradecemos el interés de David Mawaad por su contribución a nuestra sección Soportes e Imágenes; así como a Elizabeth Romero Betancourt. *Alquimia*, después de haber cumplido sus diez años, continua en lo que se planteó como su vocación: divulgar los acervos de la fotografía mexicana.

Julio Michaud y Cía, ed.
Tipos mexicanos,
en *Álbum de mexicanos*,
ca. 1860
Col. AFBNAH. Álbum 1042

PÁGINA SIGUIENTE
Désiré Charnay
*Izamal. Pirámide de
Hunpintok en Ciudades
y ruinas americanas, Milla,
Palenque, Uxmal, Izamal,
Chichen-itzá*
Julio Michaud, ed., ca. 1865
Col. AFBNAH. Álbum 1076







17544. Tortilleras.

Dos álbumes: misceláneas de la interculturalidad en el México de fines del siglo XIX

Eugenia Macías Guzmán • Claudia Ivette Damián Guillén*

Con encuadernaciones de época en piel, cocidas con cintillas, letras y grecas ornamentadas en dorado, los álbumes C.A. 1034 y C.A. 1073 del Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (AFBNAH) nos trasladan, a través de una miscelánea de impresiones fotográficas, al microcosmos del México de fines del siglo XIX, impregnado de interculturalidad entre lo rural indígena y lo urbano mestizo europeizado.

Autor no identificado
Tortilleras, ca.1895
Col. AFBNAH. C.A. álbum 1034

Ambos álbumes guardan similitudes no sólo en el contenido y temática de sus imágenes, sino también en el formato en el que nos las muestran. Cada uno de ellos mide 30 x 25 cm, y se compone de 50 hojas de papel cartoncillo con dos impresiones fotográficas adheridas al soporte por cada una de sus caras. En total, casi 200 imágenes en albúmina de 5 x 8 pulgadas que muestran la diversidad de tomas sobre un mismo y amplio tema: “Fotografías de la República Mexicana Siglo XIX”, como reza un manuscrito al inicio de uno de éstos.

Entre las páginas amarillentas del primer álbum encontramos el retrato grupal de cuerpo completo de tres mujeres mestizas, quienes portan elegantes vestidos y sombreros a la manera europea, acompañadas por dos indígenas ataviadas con su vestimenta tradicional (C.A. 1034; 344N). Este retrato prefigura metonímicamente el carácter heterogéneo de los álbumes citados, en los que la diversidad mexicana de la época coexiste entre tipos populares, vistas urbanas y rurales, arquitectura e incluso vestigios arqueológicos.

En este ámbito de interacción entre personas de distintos sectores sociales, la imagen citada revela la complejidad cultural de nuestro país, vista a través de una espesa vegetación que hace de muro y ante el que es ineludible el contraste desigual entre las indígenas que elaboran algún alimento con artefactos domésticos tradicionales —sin mirar a la cámara—, y las mestizas de actitud erguida, una



Swiduel's



de las cuales observa hacia el aparato. De igual forma, en el ámbito espacial de estos álbumes se nos ofrece la convivencia de paisajes contrastantes dentro de una misma página, teniendo como ejemplos la toma frontal de una familia veracruzana afuera de su choza, así como la del ángulo oblicuo del fastuoso Palacio de Iturbide, hoy museo en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Fotografías que juntas se vuelven testimonios de materializaciones arquitectónicas del paisaje vivido, como una manifiesta cultura heterogénea (C.A. 1073; 2121 y 2122).

A. Briquet
Carboneros, Estado
de México, ca. 1895
Col. AFBNAH. C.A. álbum 1073

PÁGINA ANTERIOR
A. Briquet
Alrededores de Orizaba,
Veracruz, ca. 1895
Col. AFBNAH. C.A. álbum 1073

Las fotografías de tipos populares y de vistas son los géneros más frecuentes en estos álbumes. A continuación trataremos brevemente la presentación de estos dos géneros en los álbumes citados del AFBNAH, y cómo ejemplifican en la expresión fotográfica la interculturalidad entre lo indígena y lo moderno en el México decimonónico.

Apuntes sobre la visión de los tipos populares mexicanos en los álbumes del XIX

Si bien las imágenes adheridas a las páginas de los álbumes fotográficos de miscelánea se vierten en mostrar una visión ampliada de la interpretación del país, se hace además evidente que a través de ellas existió una mirada externa que condujo, de cierta forma, a la producción, edición, colección y/o resguardo de este tipo de materiales. Recordemos que para el siglo XIX la comercialización y compilación de tomas fotográficas de lugares lejanos, hechas por viajeros o extranjeros, resultó un ejercicio común que día con día ganaba seguidores.



JULIO MICHAUD, Editor, México

ARCHIVO HISTÓRICO DEL I. N. A. H.

Fotografía, JULIO MICHAUD

TIPOS MEXICANOS



Así, bajo la emoción de aventura o por razones de trabajo varios fotógrafos europeos y estadounidenses confluyeron en nuestro país para recorrerlo por sus poblados, sus caminos y su capital, haciendo en cada uno de estos sitios diversas tomas que registraban lo peculiar de su paisaje natural y cultural. Entre los fotógrafos y editores extranjeros del siglo XIX destacan: Désiré Charnay, William Henry Jackson, Julio Michaud, Pestel, la firma Gove y North, C. B. Waite, François Aubert y A. Briquet.¹ Todos ellos capturaban imágenes de lo que les era posible elucidar como “lo mexicano”.

A. Briquet
Trabajadores del campo,
 estado de Veracruz, 1898
 Col. AFBNAH. C.A. álbum 1073

PÁGINA ANTERIOR
Julio Michaud y Cía, ed.
Tipos mexicanos,
 en *Álbum de mexicanos,*
 ca. 1860
 Col. AFBNAH. Álbum 1042

Tal es el caso del álbum C.A. 1073, que en la mayoría de sus cintillas colocadas como pies de foto lleva escrito el nombre de “A. Briquet, Fot.”, o también en iconotexto. Incluso para aquellas imágenes que no cuentan con este dato, pueden atribuirse de igual forma al mismo autor, pues comparten con aquellas que están especificadas la misma tipografía.

Vale mencionar, como característica peculiar, que en este álbum se mira bajo algunas albúminas una segunda imagen adherida con anterioridad al cartoncillo. Este detalle curioso llama la atención y lleva a plantearse la posibilidad de una reutilización del álbum como soporte.

Pero los álbumes en cuestión no sólo presentan tomas de vistas panorámicas de poblados al interior de la república, ferrocarriles, puentes o arquitectura, sino también una parte importante de personajes populares entre diversos hombres, mujeres, niños y ancianos. La fotografía decimonónica retoma de la pintura académica los nombres con que designa sus géneros de registro; así, el costum-



brismo pictórico, con su diversidad de tipos populares y cánones de registro, se vuelve a expresar ahora sobre una superficie de plata y gelatina sobre papel, a través de los ojos de un fotógrafo foráneo.

Los rurales (C.A. 1073; 2113, 2118 / C.A. 1034; 387N), cargadores (C.A. 1034; 373N), las indias (C.A. 1073; 2157), los carboneros (C.A. 1073; 2128 / C.A. 1034; 351N, 359N, 392N) y el típico tlachiquero (C.A. 1073; 2155, 2156), así como la hiladora (C.A. 1034; 319N, 320N), el labrador (C.A. 1034; 321N, 322N), el aguador (C.A. 1034; 338N), las tortilleras (C.A. 1034; 343N, 344N, 345N) y el arriero (C.A. 1034; 348N), entre muchos otros, son personajes que si bien adquirieron popularidad desde la primera mitad del siglo XIX —gracias a la literatura de viajes, al romanticismo, a la gráfica del momento y a la producción de las figurillas de cera—,² su imagen se vio también retomada y propagada en retratos fotográficos obtenidos por o para los fotógrafos extranjeros. Es interesante observar que un género como el del costumbrismo, sus tipos populares y cánones de representación se filtraban armónicamente entre diversas prácticas artísticas y artesanales para lograr una difusión que consiguiera trascender en mucho hasta bien entrado el siglo XX. Caso puntual ocurrió con la fotografía que retomaba y convivía con peso con las demás prácticas, teniendo productores y editores de este tipo de imágenes desde los primeros visitantes con cámaras, hasta la fotografía de Hugo Brehme y demás propagadores de la iconografía de “lo mexicano”.

Nuevamente en el álbum C.A. 1073 Briquet coloca en la cintilla del pie de foto de lado izquierdo, el título de la imagen (“Carboneros”) y el lugar de la toma (“Estado de México”), mientras que en el extremo opuesto lo hace en inglés (“Cool Merchant” / “State of Mexico”). Resulta evidente que la intención era que este tipo de imágenes, que “reflejaban” el paisaje cultural mexicano, traspasasen las fronteras nacionales a un mercado extranjero ávido de consumir imaginarios peculiares. Por su parte, en el segundo álbum, sólo encontramos en español y en iconotexto un número de serie, el título de la imagen y el lugar de la toma, pero sin duda con la misma intención.

Una característica de las imágenes de tipos populares de estos álbumes es que todas ellas están capturadas en espacios abiertos. Es posible ver a los personajes en pose dentro del contexto rural al que pertenecen, o bien en el que desenvuelven su actividad económica, aunque la toma llegue a ser demasiado corta y sea poco lo que se mire del entorno. Sin embargo, esta cualidad ofrece al observador información extra del contexto de captura y no puede apreciarse en todos los ejemplos fotográficos, pues algunos productores prefirieron llevar al estudio a los personajes y recrear en un pequeño espacio la ambientación exterior. Esto nos habla de que estamos frente a fotógrafos viajeros que andaban con sus equipos de trabajo por los caminos, detenían a los sujetos y debían lidiar con las condiciones lumínicas, ambientales y geográficas para la mejor captura de sus imágenes.



Las vistas de la Ciudad de México y áreas conurbadas: el espacio público como dimensión social local

A. Briquet
Pueblo de Santa Anita
ca. 1895
Col. AFBNAH. Álbum 1071

Las vistas exhibidas en estos álbumes guardan continuidad con el inicio del comercio de este género de fotografías desde mediados del siglo XIX, como ilustraciones anecdóticas pero también testimoniales sobre el progreso tecnológico y la actividad económica del país, que tuvieron su mayor auge durante el Porfiriato y en la promoción de la modernidad. A través del patrocinio gubernamental y de empresarios, el registro fotográfico de este proceso traería como resultado el dar cuenta testimonial de diversos contextos y de paisajes cambiantes.

Los ejemplares de A. Briquet —exhibidos en el álbum C.A. 1073—, que dan cuenta de vistas mexicanas, que van desde trayectos de indígenas a través de la espesura vegetal en tierra caliente veracruzana, o panorámicas de la calle de Moneda y los edificios que la franquean, o sobre la amplitud de la avenida Juárez en el centro de la Ciudad de México, o la grandiosa fronda, hoy muy disminuida, del bosque de Chapultepec (C.A. 1073; 2150, 2154, 2164 y 2166), reafirman el virtuoso manejo de la profundidad de campo, composición y tomas abiertas de este fotógrafo francés que llegó a México en 1883, para realizar un reportaje de algunos puertos. Estableció eventualmente su estudio en la Ciudad de México, donde produjo numerosas series entre 1890 y 1910, que dan cuenta de la búsqueda de modernidad en el país durante ese periodo.



Sus fotografías sobre el centro de la Ciudad de México ilustran los cambios habidos en la traza urbana durante esa época, encaminados a modificar el simbolismo de ese espacio público en una emulación del París moderno y “resplandeciente”. A ello se sumó la intención de extender los márgenes de la ciudad hacia el poniente, proyectándola como una área que representara los intereses económicos de mestizos con acceso a la educación formal y con capital, que relegaban la importancia de la zona oriente en la cual vivían y trabajaban sectores más pobres con raigambre indígena más directa, y que ejercían labores de comercio a pequeña escala y actividades agrícolas.³

Otro ejemplo que expresa fotográficamente la complejidad entre lo indígena y lo moderno en la Ciudad de México de fines del siglo XIX y principios del XX, son las fotografías de lo que en ese entonces era la villa conurbada de Tacubaya.

A través de vistas no tan panorámicas que registran más bien escenas populares o consideradas prototípicas de ese contexto, son integrados el entorno construido, usos del espacio y actores sociales. En los portales de una gran tienda, algunos indígenas hacen una pausa o interactúan entre sí, o en una calle se trasladan mezclándose con mestizos (C.A. 1073; 2107 y 2108), o coexisten espacialmente los tradicionales mercados indígenas con los grandes y europeizados comercios establecidos (C.A. 1034; 381N y 382N).

Gove & North
Plaza de Armas, México,
16 de septiembre de 1883
Col. AFBNAH. Álbum 1071

PÁGINAS 18-19
A. Briquet
Entrada a las chinampas,
ca. 1895
Col. AFBNAH.
C.A. álbum 1073

PÁGINA 20
Autor no identificado
Cazuelero, ca. 1895
Col. AFBNAH. Álbum 1034







Tacubaya, asentamiento prehispánico anterior a la llegada de los mexicas; lugar de comercio, de huertas, evangelizado por los dominicos y sede del palacio arzobispal y de la Escuela Militar durante la Colonia; centro de intercambio comercial regional entre la capital y la provincia; lugar de casas de juego y de veraneo de familias distinguidas que impulsaron mejoras en sus vías de comunicación durante el siglo XIX, queda testimoniado con un discurso visual que nos recuerda además, el carácter relacional, social y local del espacio público que no es sólo la materialidad de un lugar. Las vistas expresan momentos de la vida de personas que recrean cada vez un espacio público al verter en un contexto concreto su identidad y construir desde lo cotidiano su significación.⁴

Con el registro de imágenes costumbristas de tipos populares se refleja una intencionalidad y un modo de ver lo retratado, lo que lleva a considerar al fotógrafo y a los cánones retratísticos que constituyen al personaje como tal y que orientan la producción visual y comercial que se difunde para la época. A esto se suman las vistas semiurbanas, por ejemplo de la garita de San Cosme, los pueblos y canales de la Viga, Santa Anita e Ixtacalco, la Catedral, el Zócalo y el monumento a Colón en la Ciudad de México que, junto con los tipos populares, edificaron interpretaciones sobre lo otro, desde el punto de vista fotográfico del viajero y extranjero conformando una visión particular y característica de México y lo mexicano.

Estos registros son testimonio de los procesos de cambio del país y del camino de transformación no exento de tensiones, por los que la sociedad rural mexicana transitó hacia un estado de urbanización moderna, finisecular, presentándonos visualmente usos y creaciones cotidianas de espacios públicos y articulados por la experiencia privada e íntima de los sujetos, vertida en un nivel de acción más amplio.

Notas

*Agradecemos a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM y al Conacyt las becas que nos otorgan para realizar nuestros estudios en Historia del Arte; a Deborah Dorotinsky y Marie-Areti Hers por su cálido apoyo, y a Cecilia Gutiérrez Arriola, del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por su agradable y útil asesoría.

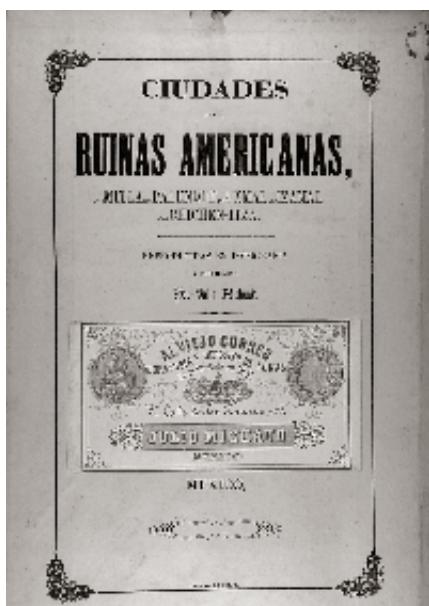
1 Fernando Aguayo, *Imagen, fotografía y productores*, en línea: afmt.esteticas.unam.mx [consultado el 10 de diciembre de 2007]. Guillermo Tovar y de Teresa, *Apuntes y fotografías de México a mediados del siglo XIX, fotografías: Désiré Charnay*, México, Celanese Mexicana, 1981. Centro Cultural Arte Contemporáneo, *Luz y Tiempo*, México, Fundación Cultural Televisa, 1995. Francisco Montellano, C. B. Waite, *Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Grijalbo, 1994.

2 María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM-IIE, 2005. Angélica Velázquez Guadarrama (coord.), *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo Siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 2005. María José Esparza Liberal e Isabel Fernández de García-Lascurain, *La cera en México. Arte e Historia*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.

3 Rosa Casanova, "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890", en *Imaginario y fotografía en México. 1839-1970*, México, Conaculta-INAH/Lunwerg Editores, 2005, pp. 11-13, 18-20. Oliver Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994, pp. 68, 72, 73. Diane Davis, "El rumbo de la esfera pública: influencias locales, nacionales e internacionales en la urbanización del centro de la ciudad de México, 1910-1950", en Cristina Sacristán y Pablo Piccato (coords.), *Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México*, México, Instituto Mora / UNAM-IIH, 2005, pp. 238-244.

4 Manuel Rivera Cambas, *México Pintoresco, Artístico y Monumental*, México, Editorial del Valle de México, 1972, vol. II, pp. 373-391. Edición facsimilar del original editado por la Imprenta de la Reforma entre 1880 y 1883, con ilustraciones de Luis Garcés. Jesús López Martínez, "La dinámica comercial de Tacubaya (1837-1846)", en *Los mercados regionales de México en los siglos XVIII y XIX*, México, Instituto Mora/Conaculta, 2003, pp. 211-239. Pablo Piccato, "Introducción: ¿Modelo para armar? Hacia un acercamiento crítico a la teoría de la esfera pública", en *op. cit.*, pp. 9-35 y en Clara Eugenia Salazar Cruz, *Espacio y vida cotidiana en la Ciudad de México*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 1-10, 27-32.

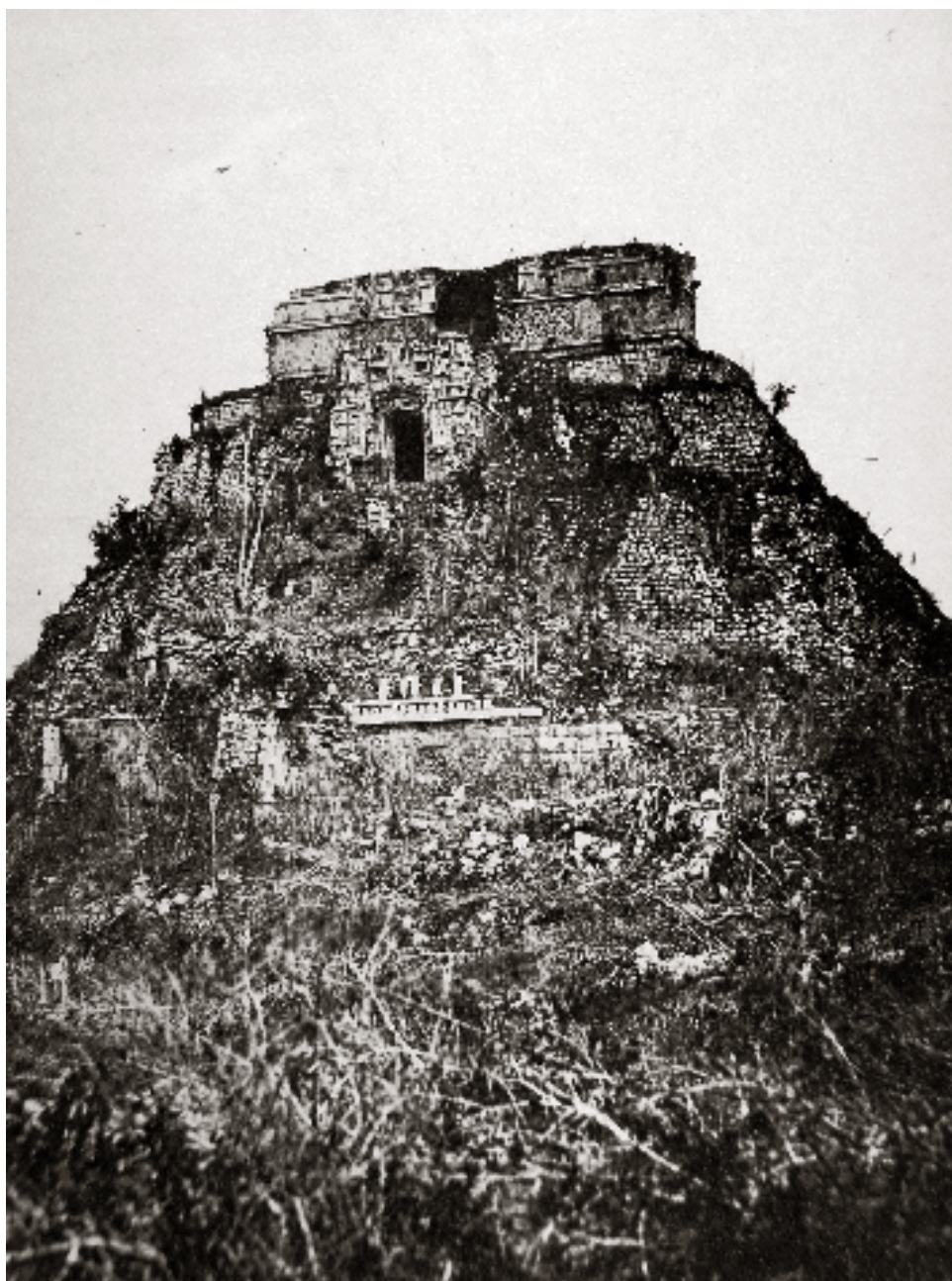
Ciudades y ruinas americanas: la versión nacional



Désiré Charnay
Portada de *Ciudades
y ruinas americanas, Mitla, Palenque,
Uxmal, Izamal, Chichen-itzá*
Julio Michaud, ed., ca. 1865
Col. AFBNAH. Álbum 1076

Originalmente el libro de *Cite et ruines américaines* apareció publicado en París en 1863. El álbum que lo acompañaba, con fotografías originales realizadas por Désiré Charnay y adheridas a las páginas, era de un gran formato (53 x 74 cm. es el tamaño de cada una de éstas, por lo que cuando el volumen se abre dobla su dimensión a casi metro y medio). Las fotografías originalmente fueron impresas por contacto —como se producían una gran parte de las fotografías del siglo XIX— y se imprimían tantas como ejemplares fueran requeridos.

Es sabido de la amistad que el editor Julio Michaud tuvo en México con Charnay. De hecho fue Michaud quien le publicaría el primer álbum al fotógrafo y explorador francés, el *Álbum fotográfico mexicano* (1858), y el cual fue de hecho el primer libro fotográfico en la escena nacional. De manera posterior a la aparición en francés del libro de Charnay, el editor —quien también llegó a adjudicarse el crédito como fotógrafo— publicó hacia 1865 el mismo álbum pero ahora en español. Llama la atención el cambio de formato en las fotografías (15 x 23 cm.), que es menor, lo que difiere de la monumental edición que apareció en París. Y no sólo eso, sino que Michaud no le ofrece el crédito a Charnay en la portada del álbum. Todo esto deja un campo para especular sobre lo que hizo el editor. Digamos, si Charnay se llevó consigo a Francia sus placas de negativos ¿cómo realizó la edición Michaud? Algunos investigadores (como Víctor Jiménez) han señalado que el editor muy probablemente copió las fotografías originales de Charnay para imprimir las en menor tamaño, aunque también pudo invertir la lente de la ampliadora —reduciendo de esta manera el formato de la imagen— para imprimir la edición mexicana que fue



producida, como la leyenda señala, por: “Al viejo Correo, doraduría y depósito de lunas. Casa fundada en 1837. Segunda calle de San Francisco núm. 7”, cuya propiedad correspondía a Michaud. Esta versión que apareció en el país ahora es resguardada por el AFBNAH.

Désiré Charnay
*Uxmal. Pirámide del
Adivino en Ciudades
y ruinas americanas, Mitla,
Palenque, Uxmal, Izamal,
Chichen-itzá*
Julio Michaud, ed., ca. 1865
Col. AFBNAH. Álbum 1076

Un dato relevante es el testimonio narrado por el viajero francés A Dupin de Saint-André en su libro *Le Mexique aujourd'hui. Impressions et souvenir de voyage* (París, Librairie Plon, 1884) en donde da testimonio de que estas fotografías se encontraban expuestas en una galería del Museo Nacional. Así, tanto en páginas sueltas como en las salas de un museo, estas imágenes sirvieron para mostrar el notable trabajo de Désiré Charnay en el sureste mexicano. [N. del ed.].



Fotografías de un México fuerte: *Vistas de la hacienda, molino y fábricas de Guadalupe*

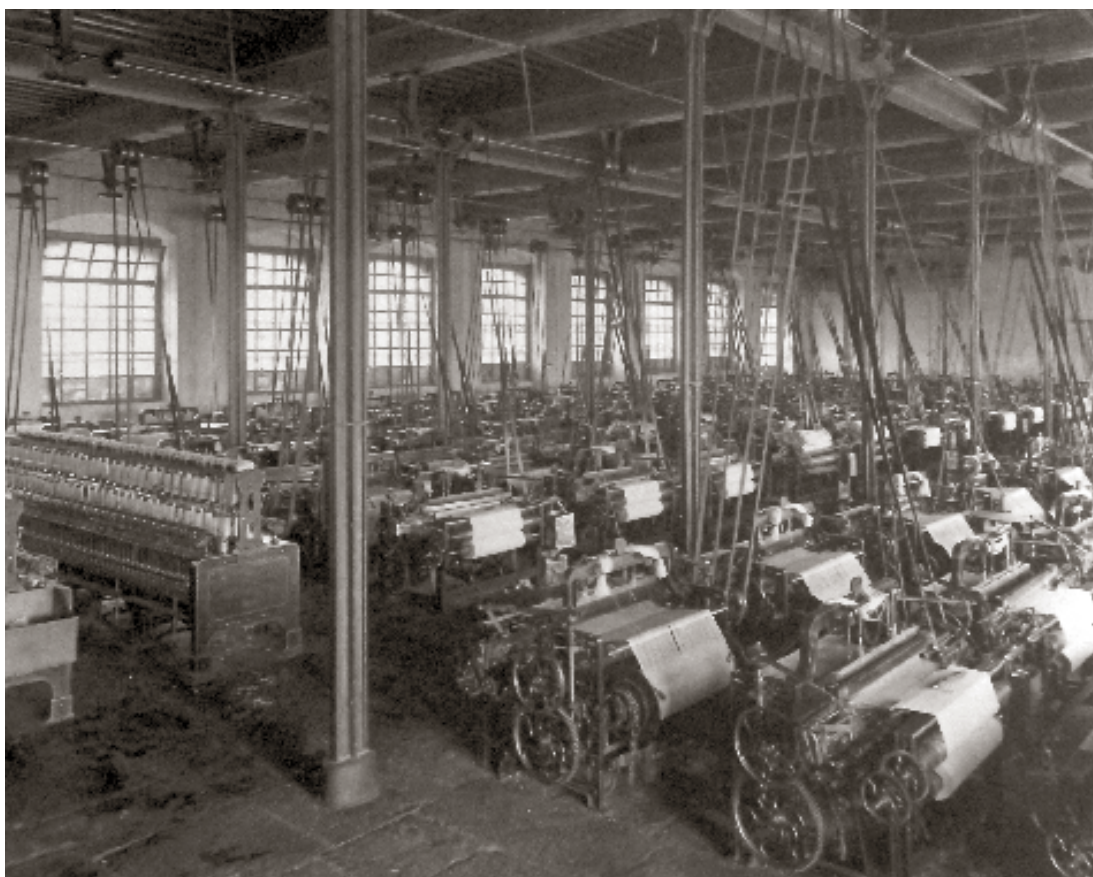
Patricia Massé

Aseguran Mauricio Tenorio y Aurora González que “si algo hizo el Porfiriato fue crear instituciones y por ello papeles de todo tipo”.¹ Entre esos papeles debemos contar con aquellos particularmente elaborados por la cultura tecnográfica, a base de sustancias aglutinantes combinadas con elementos fotosensibles que la fotografía se encargó de generar y que, reunidos en álbumes, debieron haber cumplido una función conmemorativa de primer orden entre sus propietarios, así como entre la elite en el poder. De ese modo tenía cabida la exhibición social del predominio de lo material, haciéndose ostentación del progreso alcanzado con la paz porfiriana.

El empresario agrícola Marcelino García de Presno, uno de los más importantes del ramo en el estado de Puebla, obsequió en 1903 al Museo Nacional de México un magnífico álbum fotográfico empastado en piel. En su portada interior se inscribe el siguiente título: “Vistas de la hacienda, molino y fábricas de Guadalupe”. Reúne 45 fotografías en un formato de 20 x 24 cm, de una calidad garantizada por un posible entonado en platino, tomadas por Francisco Bustamante, quien acreditaba en la ciudad de Puebla la “Fotografía Americana”.

Hacia por lo menos un año antes de la entrega de ese álbum, que la vieja hacienda de Colcingo —ubicada entre Puebla y la Ciudad de México, perteneciente precisamente a don Marcelino— era conocida como hacienda de Guadalupe. Se trataba de todo un complejo agroindustrial que comprendía 13 852 hectáreas. Lo integraban las fábricas de hilados de tejidos de algodón San Félix, La Asturiana y San Juan, instalaciones fabriles de muebles y de cajas para empaques, el molino de harina Guadalupe, los aserraderos Tenerife, que se ubicaban en el centro del bosque de la hacienda, la fábrica de loza Asunción, y los ranchos de San Luis y Colcingo, dedicados exclusivamente a la agricultura. Aparte de los montes y ranchos, la hacienda incluía bodegas, tinacal, panadería, casino, casas habita-

PÁGINA ANTERIOR
Francisco Bustamante
*Torreones en la entrada
a la hacienda, en Vistas de la
hacienda, molino y fábricas
de Guadalupe* de Marcelino
Presno, 1903
Col. AFBNAH. Álbum 1031

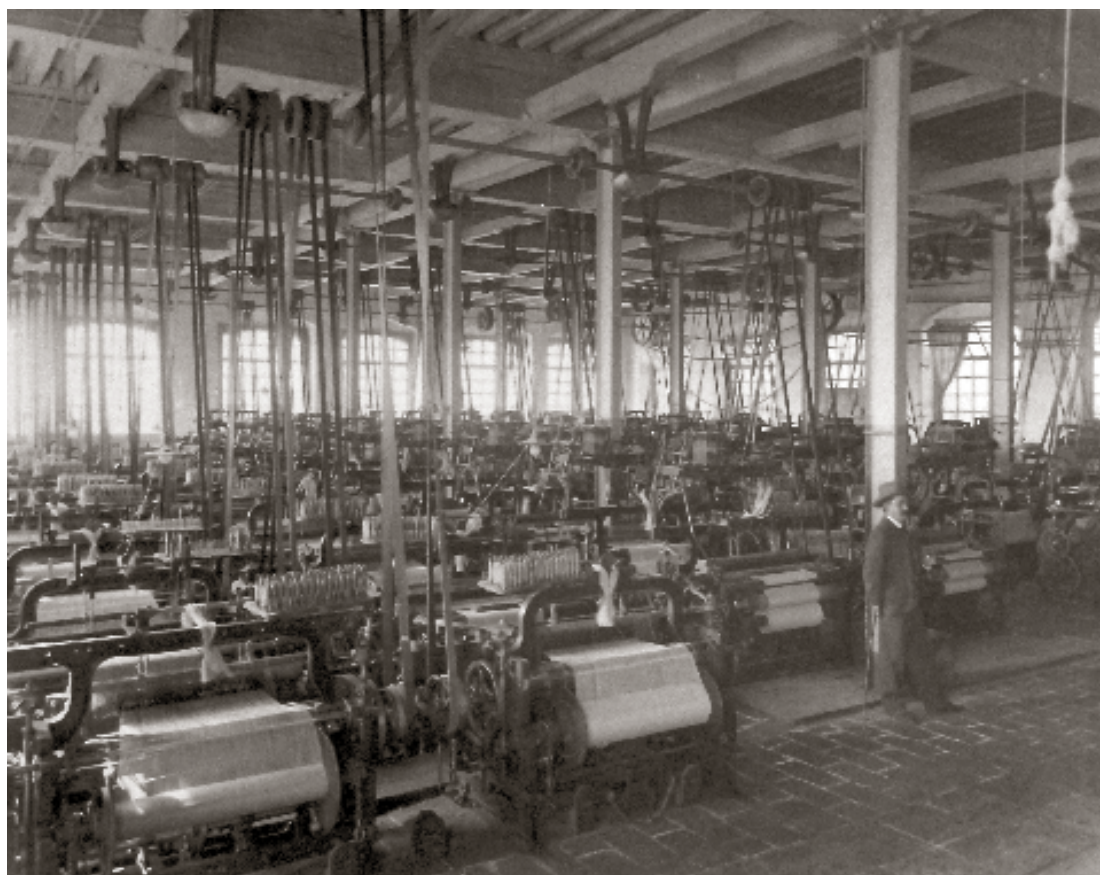


Francisco Bustamante
Salón de la Fábrica San Félix
(Sección de telares), 1903
Col. AFBNAH. Álbum 1031

ción, despacho, talleres, casas de empleados y operarios, carnicería, almacenes, acueductos, puentes y una vía férrea sobre la cual circulaba “El Guadalupe”, que contaba con ocho coches tranvía, dos locomotoras y 27 plataformas. El camino de hierro unía a las fábricas de la hacienda, además de que uno de sus ramales unía al conjunto de la hacienda con la estación del Ferrocarril Interoceánico.²

El señor Presno había adquirido la propiedad del extenso complejo agroindustrial Guadalupe en 1888, y al cabo de cinco años le había sido adjudicada nuevamente la propiedad, a la muerte de su esposa. El álbum fotográfico de este empresario, originario de la provincia de Oviedo (España), sobrevive acaso gracias al empeño de su propietario, como testimonio visual del liderazgo de la agroindustria en el proyecto económico impulsado durante el Porfiriato. Es uno de los tantos ejemplares que confirma el afán de los empresarios de ese periodo por legar a la posteridad un testimonio gráfico de sus bienes materiales.

¿Qué pudo haber motivado a Presno para mandar a hacer un álbum de vistas de su hacienda? ¿La sensibilidad hacia la tecnología visual moderna? ¿El deseo de celebrar su grandeza material y de congratularse entre un círculo de empresarios beneficiados por las políticas económicas de Porfirio Díaz? ¿O acaso el deseo de lucir el poderío que le confería la posesión de tan sólidos bienes materiales?



Intentar responder a estas preguntas implica considerar ciertas prioridades del Porfiriato, cuando los intereses “nacionales” se habían volcado sobre el mundo del progreso, materializado en la productividad, la comodidad, la riqueza y la paz tan deseada y acariciada por los mexicanos que ya habían padecido 66 años de guerra civil. De todo ello podemos derivar una preocupación, por parte de los “privilegiados” usuarios sociales de la fotografía, por crear testimonios de aquel “espíritu de la época”. Así la fotografía participó en la institucionalización visual del progreso.

Si bien debemos tener en cuenta ciertos antecedentes, como el que conocemos de José María Velasco, a quien el potentado hombre de empresa y banquero Nicolás de Teresa encargó la pintura de su fábrica La Hormiga, o las fotografías estereoscópicas (tomadas en la década de 1860), que los retratistas Cruces y Campa tomaron a la fábrica La Hércules en Querétaro. Del mismo modo, el panorama se enriqueció con los diversos registros estereoscópicos de los galerones de las instalaciones fabriles en el estado de Veracruz. Estas son tan sólo unas cuantas referencias que nos permiten situar la “tradición” gráfica y fotográfica del mundo fabril, por no hablar del universo de las haciendas, para lo cual el retrato de los hacendados de Bocas es un referente clave en la pintura mexicana.

Francisco Bustamante
Salón de la Fábrica San Juan (Sección de telares)
1903
Col. AFBNAH. Álbum 1031

PÁGINAS SIGUIENTES
Francisco Bustamante
Comedor de la casa
1903
Col. AFBNAH. Álbum 1031







Francisco Bustamante
Acueducto, 1903

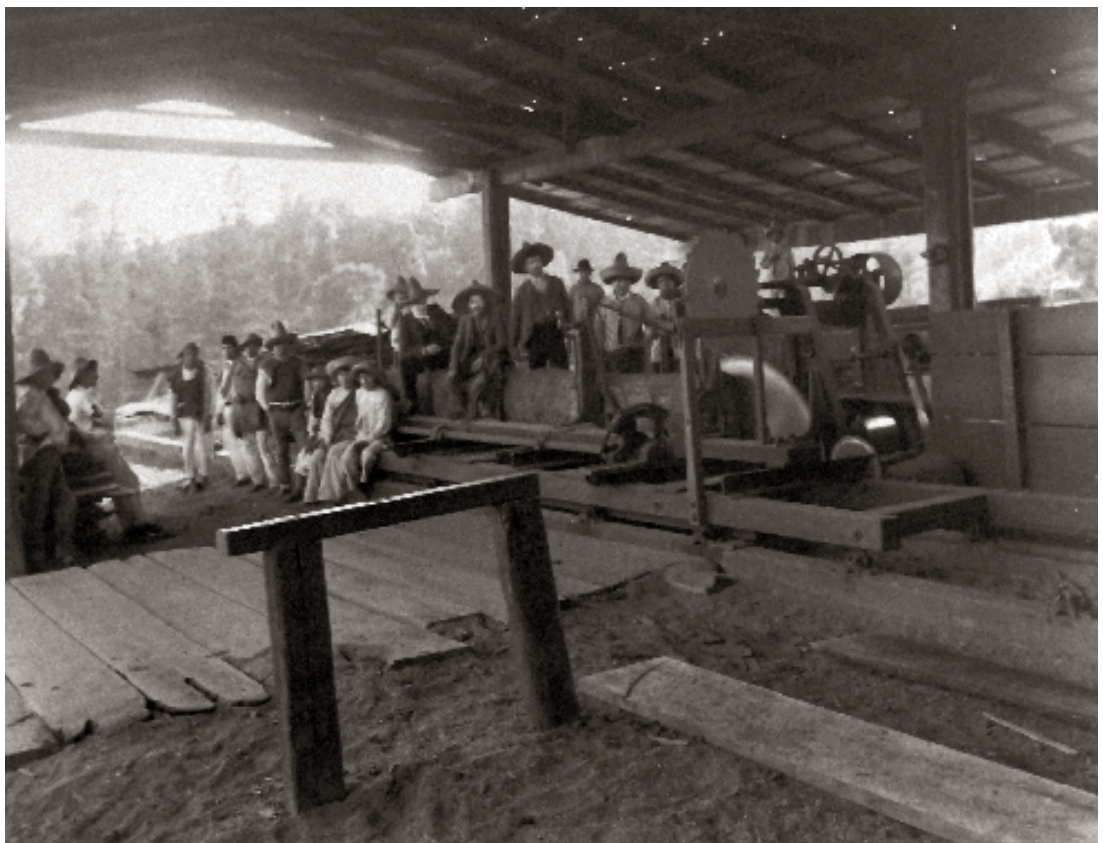
PÁGINA SIGUIENTE
ARRIBA
*Ferrocarril de Guadalupe
(Puente de Tenerife), 1903*

ABAJO
*Aserradero de Tenerife,
1903*

PÁGINA 32
ARRIBA
Portada del álbum *Vistas
de la Hacienda, Molino y
fábricas de Guadalupe,
1903*

ABAJO
Vistas del molino, 1903
Col. AFBNAH. Álbum 1031

Entre los consumados proyectos fotográficos de la modernidad porfiriana, uno de los más celebrados por su extraordinaria calidad técnica es el realizado por Guillermo Kahlo en la Fundidora de Hierro y Acero de Monterrey, de la cual fue cofundador Antonio Basagoiti. Se trata de un ejemplar que confirma la mirada experta de quien sabe colocarse frente a los espacios arquitectónicos para explorar su monumentalidad. Otro tipo de acercamiento, acaso más íntimo y personal, aunque no por ello menos importante, es el aplicado desde la mirada del mismo empresario, como lo confirma Juan Antonio Azurmendi, quien se dio el gusto de tomar hacia 1890 algunas vistas fotográficas de la empresa de su familia, La Colmena (en Tlalnepantla, Estado de México), así como de algunos rincones de las haciendas familiares, incluyendo algunas de la propiedad de su familia política, como la de Santa Mónica (Tlalnepantla), que perteneció a los De Teresa y Miranda. En la mayor parte de esas fotografías luce la visión paisajística, empeñada por el talento fotográfico de quien incluso captó en su lugar de trabajo cotidiano a los empleados administrativos de una fábrica. Y un caso distinto es



7027
15-

VISTAS DE LA HACIENDA,

MOLINO Y FABRICAS

DE GUADALUPE

Atotonilco.

E. de Puebla.

Marcelino G. Presno,

PROPIETARIO

BIBLIOTECA CENTRAL DEL
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA
CIUDAD DE MEXICO



el que nos muestra el mundo fabril de Guillermo de Landa y Escandón, quien como funcionario del gobierno de Porfirio Díaz —siendo gobernador del Distrito Federal— promovió su imagen de empresario en la prensa ilustrada de la época, participando en el escenario propagandístico que la fotografía difundió del orden y del progreso mexicanos.

Me he limitado a mencionar distintos contextos en los cuales se insertó la fotografía en el mundo de la productividad económica porfiriana, y no quisiera dejar de anotar el álbum de la hacienda de Batopilas, en Chihuahua, así como el de Salinas y Peotillos, en San Luis Potosí (que parecen ser contemporáneos del álbum de Presno y que están integrados al AFBNAH al cual ha sido dedicado el presente número de *Alquimia*), con la intención de subrayar la vinculación instrumental de la cámara fotográfica, que contribuyó a la integración de un mosaico monumental de los símbolos de la productividad, apuntalada por aquellos hombres ambiciosos y materialistas que, desde la perspectiva del positivismo, habrían de salvar a la nación mexicana del coloso norteamericano.³ En el caso de Presno, es desde las tomas de la presa del río Atoyac, desde algunos espacios interiores de la hacienda, desde la entrada de los trabajadores, desde el retratos de los hacendados y de los administradores, así como desde la sala de talleres y de hilados, desde la capilla y del puente de Calcingo; desde esos diversos ángulos se vino a construir una serie fotográfica que en sí misma encierra su propia justificación. Rebasando la condición de simples ilustraciones de un *desideratum* social —que Leopoldo Zea resume en el ordenamiento y en la industrialización del país—, esas fotografías son expresión no sólo de un gusto alimentado por la elite empresarial de una época, sino de un estilo de vida, en el que las propias fotografías reflejan la necesidad y el gusto por representar y exhibir los espacios dedicados a la producción. Son la muestra de una fotofilia porfiriana; ostentan una vivencia cultural que coloca a aquella elite a nivel de *Narciso*, obsesionada en mirarse a sí misma, deslumbrada por su propia imagen, ofreciendo la visión de un México materialmente fuerte y sólido, incapaz de desvanecerse. En fin, el álbum de la hacienda, molino y fábricas de Guadalupe ofrece un marco privilegiado para observar la fluida conciencia social de un mundo empresarial que la Revolución mexicana disolvió.

Notas

1 Mauricio Tenorio Trillo y Aurora Gómez, *El Porfiriato*, México, CIDE/FCE, 2006 (Herramientas para la historia), p. 115.

2 Véase Roberto Vélez Pliego, "Marcelino G. Presno y la propiedad agraria en Puebla", en: Agustín Grajales y Lilián Illades (comps.), *Presencia española en Puebla, siglos XVI-XX*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Embajada de España en México, 2002, pp. 155- 177.

3 Véase Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, 8a reimp., México, FCE, 2002.



Cananea en fotografías

Daniel Escorza Rodríguez

El poblado de Cananea, Sonora, es junto con Río Blanco, Veracruz, uno de los lugares épicos de la memoria que evoca la represión porfiriana ejercida entre los años 1906 y 1907. Como se sabe, en junio de 1906 se desató una brutal represión en contra de los mineros del poblado sonorense, que culminó en verdadera masacre. En tal virtud, el nombre de esta ciudad minera ha pasado a la historiografía como parte fundamental de los prolegómenos de la Revolución mexicana.

Por esta razón —entre otras— resultó muy sugerente la revisión de un álbum fotográfico relativo a Cananea, que se encuentra resguardado en el Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Este ejemplar, de grandes dimensiones,¹ se compone de más de 32 hojas de cartón negro sobre las que alguien —que pudo haber sido el mismo fotógrafo, el recopilador o un trabajador editorial— colocó impresiones fotográficas de plata/gelatina, de diversos tamaños.² En la portada de cartón duro lleva inscrito con letras doradas el título: *Álbum panorámico de Cananea, Sonora*. Este singular volumen constituye una acumula-



ción de recuerdos visuales del poblado que surgió en los alrededores de la más importante compañía minera de cobre del siglo XX, la Compañía Consolidada de Cobre de Cananea, S.A., y que a partir de la Revolución se recordaría como raíz del movimiento obrero mexicano.

Autor no identificado
Todas las imágenes fotográficas de este artículo sin títulos específicos provienen del *Álbum panorámico Cananea, Sonora, s/f* Col. AFBNAH. Álbum 1078

En un primer acercamiento, la observación de un volumen de estas características suscitó una cierta curiosidad que muy pronto se tornó en suspicacia conjetural, al descubrir que el álbum carece de referencias textuales o cronológicas. Nos enfrentamos entonces a las imágenes desnudas, libres de iconotextos que pudieran proporcionarnos algún indicio del autor de las fotografías o de las fechas en que fueron tomadas. Sin embargo, una observación más acuciosa permitió datar las piezas como posteriores al año 1907. Para ello, fue de gran utilidad la confrontación con otras imágenes de Cananea que aparecieron publicadas en el *Álbum-Directorio del Estado de Sonora*, editado por Federico García y Alva,³ quien reconoce haber realizado el registro fotográfico de Cananea —incluido en



esta publicación— entre 1905 y 1907. En él se observan algunas calles del poblado sonoreense, con la característica peculiar de que aún no se encontraba instalado el cableado de la energía eléctrica. En cambio, en el *Álbum panorámico de Cananea* los mismos lugares lucen con cables en los postes, lo que nos lleva a colegir que las fotografías de este ejemplar pudieron haber sido tomadas en años posteriores a 1907, quizá entre éste año y el de 1910.

¿Quién fue el autor o los autores de las fotografías? No hay datos al respecto, pero en algunas impresiones fotográficas, sobre todo de aquellas que registran el establecimiento cuprífero, aparece la firma de un fotógrafo con una “Y”, y enseguida un número. Esta letra que quizá corresponda a un nombre, un apellido, o algún pseudónimo, podría darnos más pistas para la identificación de toda la serie.

La indefinición textual del álbum —que todo lo dejó a la imagen, y en donde la fotografía esconde lo que el texto enturbiaría—, tiene mayor semejanza con el álbum familiar del siglo XIX que con las publicaciones fotográficas de los inicios del siglo XX. En el álbum familiar, las imágenes eran descritas y recreadas por el protagonista, seguramente de forma verbal. En el caso del *Álbum panorámico de Cananea*, quizá alguien haría esa tarea de ir identificando y hablando sobre los lugares registrados.



Una de las características que llama la atención de este álbum es la disposición de las fotografías en una especie de fotomontaje. Si bien las fotos tienen una intención narrativa por sí mismas, su despliegue en el fotomontaje resulta una combinación ingeniosa que obedece tanto a un sentido estético como a una construcción ideológica.⁴

El viaje visual que nos quiere mostrar el anónimo compositor⁵ de este álbum comienza por la plaza principal de Cananea, en donde destaca el monumento a Benito Juárez, muy probablemente inaugurado en ocasión del centenario de su nacimiento (1806-1906); continúa con los edificios emblemáticos de la ciudad como el banco, la cárcel municipal, el hospital, el correo, las escuelas oficiales, el templo (que por su aspecto no parece ser de tradición católico-romana), el mercado, las calles, las casas de los principales accionistas de la compañía minera, hasta llegar a las instalaciones de la empresa cuprífera.

En estas fotografías parece encontrarse una legitimación fotográfica que da sustento al discurso visual de un poblado del norte lejano del país, apenas a 60 kilómetros de la frontera con Estados Unidos. Por las imágenes constatamos que Cananea no se parece a las ciudades tradicionales del centro de México, con su plaza, su iglesia colonial, y la población indígena y mestiza como protagonistas; por el contrario, su



imagen urbana es de clara influencia estadounidense, con su *saloon*, su banco al estilo de los pueblos del oeste profundo de Norteamérica, su iglesia de arquitectura protestante y la utilización de ladrillo rojo en sus casas y edificios principales. De hecho, el mineral de Cananea fue una creación reciente. Una publicación de la época destacaba su condición de nueva ciudad cuando señalaba que: "Hace apenas siete años no existía esta rica población sonorenses, pues su fundación data del 8 de noviembre de 1901, en que por decreto del Congreso de Sonora se erigió dicho lugar en cabecera de municipalidad."⁶

Pareciera que el "compositor" del álbum induce al espectador a observar una ciudad nueva pero con gran desarrollo industrial, cuyo colofón es el recorrido visual de las instalaciones mineras y de sus alrededores, culminando con una serie de imágenes que registra el sitio propio para una sociedad de naturaleza trabajadora: las instalaciones de la minera *Consolidated Cooper & Co.*, conocida también como la Compañía Consolidada de Cobre de Cananea, fundada por el empresario estadounidense W. C. Greene.

En el registro fotográfico de las instalaciones mineras podemos encontrar imágenes deudoras de una visualidad decimonónica, como las panorámicas de los cerros y casas, o el paso del ferrocarril. Pero también descubrimos atisbos de una modernidad fotográfica que ya prefigura las vanguardias de las décadas de los años veinte y los treinta, en donde los protagonistas son las máquinas, los tubos, y una



gramática visual que prefiere la grandilocuencia de la modernidad industrial a los retratos de personajes.

Por otro lado, la fotografía de este álbum tiende a una especie de pudor voluntario, cuando escatima la imagen de la represión sangrienta de junio de 1906, a cargo de los *rangers* estadounidenses. Esta forma elusiva de retratar la realidad es comprensible y explicable, ya que seguramente el volumen fue encargado por alguna autoridad política o por los directivos de la compañía de cobre, con la idea de construir una apología visual de la ciudad minera sonorenses. En tal sentido, lo que menos se deseaba mostrar eran las reminiscencias de un episodio “incómodo” para la población. Quizá la única referencia visual al episodio cruento de 1906 la encontramos en la imagen de dos filas de soldados federales con fusil en ristre, al parecer en el exterior de la cárcel municipal. Al carecer de texto, esta imagen bien podría evocar una memoria de la huelga y de la represión, o bien un recordatorio subliminal del “orden y el progreso”.

Uno de los acicates de los mineros sonorenses para llevar a cabo la huelga en 1906, en busca de mejores condiciones de trabajo, fue: “la presencia de tanto gringo y el espectáculo que daban al ocupar no sólo todos los puestos directivos de la empresa, sino de otras compañías subsidiarias y aun simples comercios, y el hecho de que esos gringos no se mezclaban con los mexicanos”.⁷







En efecto, algunas otras fotografías del álbum muestran a empleados del banco, de evidente origen estadounidense, o a comercios y todo tipo de tiendas con leyendas en español e inglés, en el mejor de los casos; cuando no, sólo en inglés.

La observación de cada imagen del álbum, así como de cada composición de la página, confirma lo que ya es un *cliché* en la fotografía: toda imagen es polisémica. En este caso el efecto se expande, ya que no existe un texto que oriente al lector o que le de un determinado sesgo ideológico, y por lo tanto, el espectador tiene que acudir a su propio conocimiento o a su bagaje cultural para poder leer la fotografía.

Más que certezas, este álbum introduce una gran cantidad de preguntas: ¿Cuál fue la intención de quien concibió la idea del álbum? ¿A qué público o espectadores estaba dirigido? ¿Quién tomó las fotografías? ¿Con qué propósito? ¿Cuál fue la intención del “compositor” de las imágenes en el álbum? ¿Eran la misma persona? El *Álbum panorámico de Cananea* no parece cumplir otra función que la de servir como escenografía de un poblado ejemplo de la industrialización. Es un álbum donde se reconocen asuntos locales con una fuerte dosis de referencias nacionales. Las imágenes que desfilan por sus páginas constituyen auténticas atmósferas que recrean una ciudad joven, casi una “invención” de la industrialización porfiriana.



Notas

1 El álbum mide aproximadamente 62 cm de largo por 38 cm de alto, con un grosor de 7 cms. El número de clasificación es: "C.A. 1078".

2 Cabe señalar que en cada una de las hojas, por ambos lados, encontramos entre tres y seis fotografías, pegadas con adhesivo en una suerte de fotomontaje, por demás interesante. Las impresiones fotográficas van desde los 25 x 20 cm, imágenes de formato panorámico de 24 x 9 cm, hasta imágenes más pequeñas.

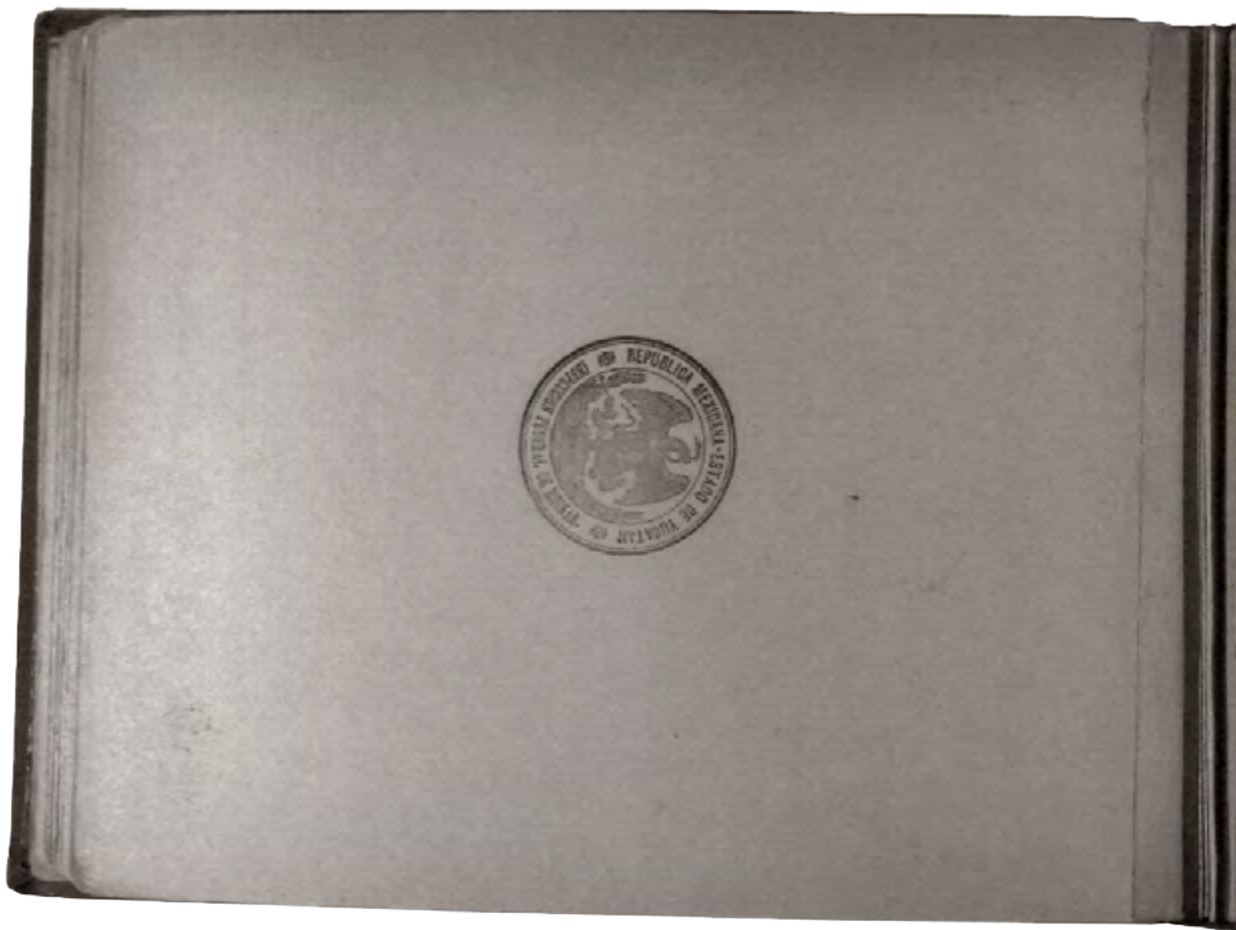
3 *Álbum-Directorio del Estado de Sonora*, director y editor Federico García y Alva, Hermosillo, Imprenta Oficial dirigida por Antonio B. Monteverde, 1905-1907. Agradezco a José Antonio Rodríguez el haberme facilitado generosamente la consulta de este volumen muy raro, así como de la siguiente referencia editada en 1910.

4 Aunque ya se ha hablado del fotomontaje como la práctica de "recortar, pegar y refotografiar", en el caso del álbum aquí referido no se conoce que se haya re-fotografiado. Esta sería otra veta por descubrir. Para un acercamiento al tema del fotomontaje en el ámbito mexicano véase *Alquimia*, año 9, núm. 26, enero-abril de 2006.

5 Más que "recopilador", preferimos utilizar el vocablo "compositor" para designar a quien realizó la disposición de las fotos, el recorte, en algunos casos y la forma en la que fue creando la narrativa visual a lo largo de las páginas del álbum.

6 *La República Mexicana. Estados del Norte. Sonora-Chihuahua-Coahuila-Nuevo León-Tamaulipas*, México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1910, p. 6.

7 Luis González, "El liberalismo triunfante", en *Historia General de México, versión 2000*, México, El Colegio de México, 2007, p. 691.



El álbum *Ruinas de Yucatán* (1910): testimonio positivista del paso del tiempo

Con pies de foto que revelan una percepción de época en la que los vestigios podían ser interpretados con referentes externos a la cultura que los originó —como casas de monjas, tigres o castillos en la zona maya de Chichén Itzá—, este álbum forma parte del impulso positivista encausado al registro del pasado prehispánico, y en su confección fue utilizado el tradicional recurso de incluir sujetos dentro de la toma, como escala dimensional y como etnografía visual de sociedades cercanas a esos contextos.



La fotografía es herramienta de registro de lo arqueológico como aventura, con acercamientos frontales u oblicuos a estructuras del periodo clásico como mascarones del dios Chaac o de vistas panorámicas de edificios inmersos en la vegetación local —como El Castillo—, y ofrece al espectador esa condición melancólica de ruina, postulada en el siglo XIX por John Ruskin como recurso explicativo del tiempo que transcurre, resignificando con ello la experiencia humana que produjo este sitio.

Anónimo
Ruinas de Yucatán
Inspección Federal de
Ruinas del estado de Yucatán,
ca. 1910
Col. AFBNAH. Álbum 1029

El álbum *Ruinas de Yucatán* documenta un modo específico de encuentro con lo prehispánico y de la forma de hacer arqueología en torno a ello, que ya no está más en el pulcro aspecto actual de muchas de estas estructuras.¹ Eugenia Macías Guzmán.

Notas

¹ Sobre la fotografía como herramienta de registro, véase Alberto del Castillo Troncoso, "La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de usos de la imagen", en *Imaginario y Fotografía en México, 1839-1970*, México, Conaculta-INAH/Lunberg Editores, 2005, p. 66, y sobre la postura de John Ruskin, "The Lamp of Memory I", en *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1996, pp. 42-43.



Celebracion de la
Independencia de
los Estados Unidos
de America
405

La Ciudad de México: protagonista fotográfica

Claudia Negrete

A Fausto Ramírez, admirado maestro.

Las calles de México en su transformación, me ofrecen unas páginas materiales, pudieran leerse en ellas nuestras revoluciones, nuestros desaciertos, servir de termómetro de nuestros atrasos o adelantos, de nuestras pasiones, de nuestros caracteres.

Guillermo Prieto¹

Los hermanos Sciandra habían dejado su estudio de Portal de Mercaderes 7.² Otro fotógrafo, de esos que no aparecen en los directorios comerciales, Antonio Vázquez,³ se anunciaba en esa misma dirección hacia 1876, en una imagen cuya intención era captar el espacio ocupado por el Portal de Mercaderes en el primer cuadro de la Ciudad de México. Era Lorenzo Becerril, el retratista poblano establecido desde finales de la década de los cincuenta, quien dedicaba ahora sus afares a captar una ciudad cuyas calles, edificios y monumentos continuaban perfilando un protagonismo visual muy a tono con los postulados de la Ilustración, y que tendrían continuidad en el “orden y progreso” finiseculares. El interés fotográfico por la ciudad capital no sólo provenía de fuera, sino también de un mercado nacional que, a juzgar por la cantidad de autores e imágenes encontradas, era redituable. Profesionales de la lente, entre los que parecen prevalecer los nombres de extranjeros como Désiré Charnay, Gove and North, A. Briquet, William H. Jackson, Charles B. Waite o Winfield Scott, comercializaban imágenes de una ciudad en transformación. Setenta y dos álbumes resguardados en el Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia contienen varios ejemplos de lo anterior.

PÁGINA ANTERIOR
Gove & North
*Celebración de la
independencia por los
estudiantes, 1883*
Col. AFBNAH. Álbum 1067

La ciudad capital no sólo era objeto de los afares periodísticos y literarios de grandes personajes como Guillermo Prieto, Manuel Payno o Francisco Zarco, cuyas plumas trascienden el interés histórico para dar testimonio también de la dimensión existencial y emotiva del espacio que les tocó vivir; la voluntad de representación visual había tenido escasos pero espectaculares ejemplos en la pintura virreinal (los biombos), pero sobre todo en la litografía, y ahora la fotografía



Lorenzo Becerril
México, gran parada
ca.1875
Col. AFBNAH. Álbum 1058

PÁGINA SIGUIENTE
ARRIBA

Lorenzo Becerril
México, Catedral, ca.1875
Col. AFBNAH. Álbum 1058

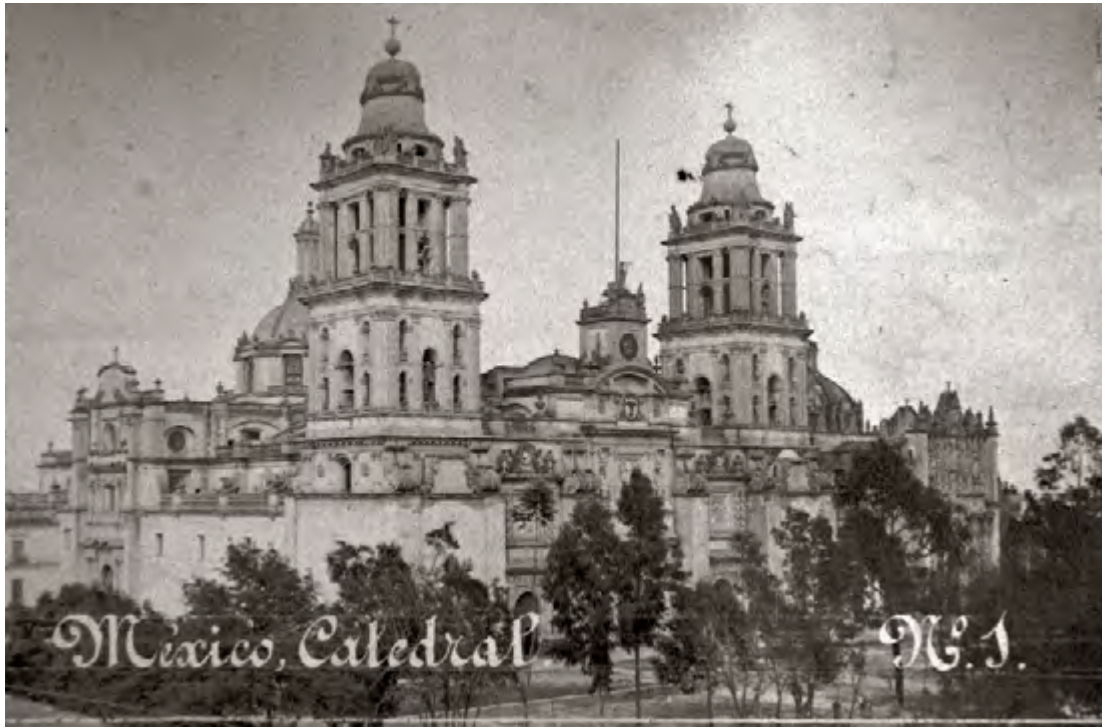
ABAJO

Gove & North (atribuida)
México, vista al oeste
(av. del 5 de mayo) tomada
desde la Catedral, ca.1885
Col. AFBNAH. Álbum 1067

entraba en escena. Fue precisamente la técnica del dibujo en piedra, la que codificó y masificó la mirada expansiva, abarcadora, particular de un siglo de apropiaciones, colonialismos y clasificaciones. La representación del espacio urbano debía contener la mayor información posible para el espectador, perceptible en el predominio de los encuadres abiertos y, específicamente, en el medio fotográfico, en la voluntad de nitidez.

Ciertas calles, edificios o monumentos se habían convertido en hitos imprescindibles, en una especie de personajes fundamentales para la codificación fotográfica distintiva del espacio urbano. Y no sólo eso, ciertos puntos de vista, en general, también se habían establecido como convención dentro de la representación de cada uno de los sitios determinados.⁴

Uno de los espacios cuya carga histórico-simbólica lo erigía en una de las constantes del repertorio visual más importantes, es el Zócalo con la Catedral como uno de sus principales protagonistas. La construcción, que habría sido fijada en plata por primera vez en enero de 1840,⁵ sería captada desde dos puntos de vista predominantes: a 45° de cualquiera de sus dos costados oriente o poniente, tomadas desde el segundo piso de los edificios del Portal de las Flores (edificios comerciales localizados frente a Palacio Nacional). La toma desde el costado oriente era menos frecuente ya que debía ser captada desde Palacio, y es de suponer que el acceso a dicho edificio debió tener mayores restricciones. Tres tomas de distintos fotógrafos (A. Briquet, William H. Jackson y una atribución





Lorenzo Becerril
Salto del Agua, ca.1875
Col. AFBNAH. Álbum 1058

a Gove & North) confirman y constatan dicho punto de vista como una de las convenciones decimonónicas recurrentes. Jackson y Gove & North muestran un punto de toma casi idéntico, mientras que la de Briquet presenta menor ángulo. Una toma frontal del mismo fotógrafo rompía con la convención anterior (y con las de los manuales fotográficos que indicaban que ésta debía evitarse), integrando a la imagen los baños instalados sobre el espacio de la plaza central, mientras la elevación de la cámara al segundo piso del edificio de gobierno municipal de enfrente permitía mostrar la disposición y usos sociales de elementos como el anteriormente mencionado entre el punto de toma y el sujeto. Cuatro personas y una carreta parecen haber sido dispuestos por el fotógrafo para la toma en un espacio que se caracteriza por el movimiento, para dar sabor local y proporcionar escala humana, elementos ausentes en las placas de los otros dos autores.

El Salto del Agua era un lugar importante en la cotidianidad de la ciudad, pero era su factura barroca el gran atractivo visual que significaba para propios y extraños. Una imagen de Lorenzo Becerril de los años setenta de este sitio muestra su predisposición a dar un mayor contexto a los edificios y monumentos públicos. El punto de vista, presente en todos los fotografías, era la búsqueda de diagonales (acordes a las reglas de los manuales para fotografiar monumentos y edificios). En la década siguiente, Gove & North otorgaba mayor importancia a la caja de agua e integraba, de manera secundaria, a unos cuantos personajes, mientras



que Briquet, en un esquema conceptual de mayor tendencia al folclorismo, incluía a varios personajes autóctonos, y a veces hacía posar hasta a los perros. La toma, que data de 1896, ya mostraba la transformación de la ciudad: el acueducto ya había desaparecido. La caja de agua persistió en el sitio, y no sólo fue protagonista de la representación visual del espacio urbano capitalino, sino que se convirtió en telón de fondo de imágenes costumbristas de tipos populares.

La calle de 5 de Mayo era una de las principales de la ciudad. Su representación era infaltable en el repertorio visual de la capital. La mirada abarcadora necesitaba ahora de un punto de vista lo suficientemente alto para captar la calle en toda su longitud. La torre poniente de Catedral sirvió para tal propósito y se convirtió también en una convención recurrente para captar la avenida. En los años ochenta, Gove & North (atribución) elegía este emplazamiento para su cámara, con un encuadre muy abierto que permite incluir el estudio fotográfico de Empedradillo 4, que perteneció a Cruces y Campa. La voluntad de nitidez permite percibir el remate de dicha calle: el Teatro Nacional construido por Santa Anna y que fue demolido hacia 1900 para abrir la avenida hasta San Juan de Letrán. Hacia 1896, Briquet había utilizado el mismo punto de toma, aunque en un encuadre más cerrado y, contrario a su costumbre de incluir a los transeúntes y hacerlos posar aun a grandes distancias, la calle se encontraba casi vacía, quizá por la hora tan temprana en la que realizó la imagen, en contraste a la de Gove & North, que fue

Gove & North
Salto del Agua, ca.1885
 Col. AFBNAH. Álbum 1067

PÁGINAS SIGUIENTES
A. Briquet
Plaza de la Constitución y Catedral, ca.1896
 Col. AFBNAH. Álbum 1068

PÁGINA 54
Lorenzo Becerril
México, Teatro Nacional ca.1875
 Col. AFBNAH. Álbum 1058



13
A. Briquet

MAISON
DE LA
MUSIQUE



SERVICES

SERVICES

Troncos 230
Sanchez-Sanquet J.
-Murotoque IC

Febrero 6 - 189
Depositada
Comida



Mexico, Teatro Nacional

W.S.

captada a medio día (hora no recomendada en los manuales de fotografía, ya que “aplasta” los edificios). Una toma de Lorenzo Becerril de los años setenta da una visión más intimista de la calle al cerrar el ángulo y bajar el punto de vista. Con ello le otorgaba una visión más cercana al espectador que podía apreciar los detalles de una calle arbolada frente a un Teatro Nacional que funcionaba entonces como hotel (Hotel Vergara). El emplazamiento de la cámara a mitad de la calle resulta no sólo contraindicado en los manuales que rezaban debía evitarse la frontalidad y la simetría, sino que debió haber instalado un dispositivo especial para montar la cámara en dicho punto en una hora de tránsito cotidiano (cercano a las dos de la tarde). Otro sentido tendría otra imagen de Gove & North del mismo sitio. La calle 5 de Mayo era escenario de celebración en el calendario cívico de la ciudad. El carácter testimonial de la fotografía del desfile del 16 de septiembre de 1883 obligaba a bajar la cámara para captar a los protagonistas y espectadores del evento, sin prescindir del encuadre panorámico, apostado sobre el costado sur de la avenida, en evidente el intento por mantener cierta diagonalidad en la composición. El título de la imagen habla de su carácter conmemorativo y, por lo tanto, de su sentido comercial.

Las calles de la Ciudad de México habían ofrecido a decir de uno de sus grandes cronistas, don Guillermo Prieto, “páginas materiales” para una lectura social, histórica, literaria y existencial. Desde la llegada de la fotografía al país hasta nuestros días, la capital se ha erigido en gran protagonista. Un estudio sobre su historia visual fotográfica aún está por escribirse.

Notas

1 “Ojeada al centro de México”, *El Siglo XIX*, 13 de marzo de 1842, en Guillermo Prieto, *Cuadros de costumbres 1. Obras completas II*, México, Conaculta, 1993.

2 Anuncio de traspaso aparecido en *El Monitor Republicano, México*, 18 de septiembre de 1875.

3 Cuya existencia la revela el nombre aparecido en la imagen fotográfica atribuida a Lorenzo Becerril, *México, Portal de Mercaderes*. No. 9, Álbum núm. 1058.

4 Existían además reglas específicamente fotográficas determinadas por los manuales de cómo debían registrarse los edificios, véase de la autora “Arquitectura y fotografía: complicidades ideológicas”, en *Alquimia*, núm. 7, septiembre-diciembre de 1999.

5 *El Cosmopolita*, México, 29 de enero de 1840.





Álbum conmemorativo de la construcción e inauguración de la Penitenciaría de México

Este álbum contiene una breve reseña histórica de la construcción de la Penitenciaría que respondía al encargo realizado al poder Administrativo, contenido en el artículo 23 de la Constitución Política promulgada el 5 de febrero de 1857 para establecer, a la brevedad, el régimen penitenciario. El señor Gobernador del D.F., don Rafael Rebollar, hizo entrega del inmueble al presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, General de División Don Porfirio Díaz, a las nueve horas de la mañana del 22 de septiembre de 1900.

Sorprenden las fotografías de las instalaciones deshabitadas, limpias y relucientes donde podemos apreciar las premisas que dominaron el discurso penitenciario de la época y se plasmaron en la arquitectura con esa función: la iluminación a través de ventanales enrejados localizados en alto sobre los muros y la higiene con la colocación de drenaje y sanitarios en las celdas, ambas necesarias para rehabilitar a los internos.

El plano del edificio delata la mirada panóptica y por ende la modernidad de las ideas penitenciarias detrás de la construcción de este recinto. Deborah Dorotinsky.

Autor no identificado
En Rafael Rebollar
Álbum conmemorativo de la construcción e inauguración de la Penitenciaría de México, 1900
Col. AFBNAH. Álbum 1032

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
En Rafael Rebollar
Álbum conmemorativo de la construcción e inauguración de la Penitenciaría de México, 1900
Col. AFBNAH. Álbum 1032



Culte du Phallus au Mexique: un álbum lleno de secretos

Ibarí Ortega Domínguez

Cada secreto que guardamos condena una historia en manos del olvido. Con el paso del tiempo algunas de estas historias se convierten en mitos o leyendas, escondidas dentro de los álbumes fotográficos. Las imágenes ahí conservadas esperan el momento oportuno para revelar el misterio que el tiempo ha impreso sobre ellas. Encontrar un álbum en particular me ayudó a comprender la magia contenida dentro de estos bellos objetos históricos, que llenos de imágenes y secretos recobran la memoria junto con quien los admira. La hermosa caligrafía que cubre la portada del *Culte du Phallus au Mexique* sirvió de inspiración para investigar sobre el origen de dicho álbum. Este álbum, de procedencia anónima, podría haber pertenecido a Auguste Genin, reconocido por su profundo interés por la arqueología mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX. La relación con dicho personaje surgió al comparar la portada del álbum antes mencionado con la portada del álbum titulado *Zoatlán*.¹ La caligrafía es muy parecida y ambos contienen fotografías de piezas arqueológicas huicholas y tarahumaras, procedentes de Zoatlán e Ixtlán, en el estado de Nayarit, con un mismo formato de impresión.

Sobre las páginas del *Culte du Phallus au Mexique* veintiún fotografías de diferentes formatos muestran, a primera vista, figurillas antropomorfas de origen prehispánico, separadas en cuatro secciones con textos en francés que indican el lugar y la cultura a la que pertenecen.

Las primeras cuatro imágenes de 8 x 10 pulgadas presentan dos *Personnages Phalliques*, el grande de la región de Nayarit (culturas huichola y tarahumara), el pequeño de la región de Pánuco (cultura huasteca). Los dos personajes muestran su pene erecto de gran tamaño entre las piernas, el grande lo sostiene con la mano izquierda. Ambos aparecen de forma repetida, colocados en diferentes posiciones sobre unas reglas que indican el registro de las medidas de cada figura.

Autor no identificado
Todas las imágenes fotográficas de este artículo provienen del álbum *Culte du Phallus au Mexique*, s/f.
Col. AFBNAH



En la siguiente sección se pueden apreciar cinco fotografías de diferentes *Statuettes Phaliques* procedentes de Yxtlán, Sierra de Nayarit. Están impresas en un formato de 3 x 5 pulgadas. Las cinco figurillas fueron registradas de manera frontal; cuatro varones con el miembro viril expuesto y una figura femenina con las piernas abiertas mostrando su vulva por completo. Al observar con detenimiento la superficie de estas fotografías, unas manchas grisáceas saltan a la vista justo a la altura de los órganos sexuales de las figurillas, que al parecer fueron remarcados con grafito. Lo curioso es que sólo tres de las cinco fotografías se encuentran intervenidas.

A continuación, tres imágenes muestran dos *Statuettes Phaliques*, que según el texto que las antecede proceden de Ozumba, antigua capital otomí. El texto describe la escultura del dios Otón, que aparece en dos de las fotografías. La tercera imagen fue tomada en el Jardín Carlos Pacheco, en Cuernavaca.

Por su parte, las últimas diez fotografías del álbum corresponden al *Museé National de Mexico*, en las que aparecen las mismas piezas (incluyendo una reprografía de la danza al falo), que ilustran el catálogo del mítico salón secreto del antiguo Museo Nacional.

Al comparar estas fotografías con las imágenes del catálogo, se puede suponer que estas impresiones podrían ser las fotografías originales tomadas para ilustrar el catálogo, mismo que sirvió para inventariar los objetos prehispánicos que pudieran recordar la identidad sexual de nuestros antepasados.

A solicitud del jefe y conservador del Departamento de Arqueología, Ramón Mena Isaías, y con la aprobación del director del Museo Nacional, Luis Castillo Ledón —uno de los fundadores del Ateneo de la Juventud—, se inició en 1921 la planeación de un Gabinete Secreto que resguardaría, apartados del resto de la colección, “aquellos ejemplares totalmente fálicos”.² Dichas piezas pertenecían a las culturas huasteca, maya, nahua, tarasca, totonaca y zapoteca, quedando reubicadas en la parte alta del museo. De acuerdo con el reporte de actividades del mes de octubre del mismo año, se registraron: “31 ejemplares en piedra; 48 en barro cocido; 9 dibujos; 1 vaciado y una fotografía, tomada directamente en 1890 en Huejutla, Estado de Hidalgo”.³ Esta fotografía representa una danza fálica, según la descripción de Mena, practicada en la zona limítrofe de la Huasteca veracruzana, en la que aparece un gran falo tallado en piedra “circunciso, con el prepucio sajado, de dimensiones de 1.56 mts de alto y 0 m.30 de diámetro”, al que se le rendía culto público cerca de la casa municipal de Yahualica, Huejutla, estado de Hidalgo.⁴ De acuerdo con los registros del archivo histórico del museo, este *Phallus Colosal* fue adquirido por el Museo Nacional el 7 de abril de 1904.⁵

Para ese entonces los salones secretos existían como una costumbre museística, siendo el del Museo Nacional de Nápoles el más controversial por contener pinturas y esculturas eróticas procedentes de Pompeya y Herculano. Las obras exhibidas en esta sala exaltaban el placer sexual de forma explícita, por lo que era prohibida la entrada a mujeres y niños.⁶

La colección del salón secreto dedicada al culto fálico prehispánico, además de resultar una novedad para esos tiempos, tenía una importancia científica en la que Mena encontraba referencias vitales para explicar signos cronológicos y rituales que hasta ese momento se consideraban como “lagunas insondables en la Arqueología Nacional”.⁷

Como testimonio de dicho acontecimiento, Ramón Mena elaboró el *Catálogo del Salón Secreto*, impreso por el Taller de Imprenta y Publicaciones del Museo Nacional en 1923, e ilustrado con ocho imágenes de algunas de las piezas que se exhibían en dicho salón, dos láminas que muestran los “Signos de Generación y Swásticas Tzapotecas”, y la fotografía que muestra la danza en honor al falo, tomada en Yahualica, Hidalgo. En el catálogo, Mena describe esta escena donde aparecen los danzantes o *huehuenches* vestidos como los antiguos indígenas, tocando instrumentos musicales, lo que hace suponer que mientras bailaban tocaban simultáneamente los instrumentos. Según el autor, “El fotógrafo sorprendió, sin duda, el último culto público al falo en América.”⁸

De las ocho esculturas escogidas para ilustrar el catálogo, tres son objetos tallados en piedra. Un bajorrelieve nahua que representa a la diosa Chicomecóatl, con la forma de una serpiente de cascabel, sostiene entre las fauces una cabeza humana con el signo *lingan* (elemento masculino), la cual tiene su cuerpo dentro de un anillo *ioni* (elemento femenino), representando la dualidad y la generación, que es lo que define su carácter fálico.⁹ En las ceremonias relacionadas con la fertilidad, la fiesta Ochpaniztli estaba claramente ligada a la sexualidad humana. En este ritual, practicado originalmente por los huastecos, los sacerdotes danzaban con grandes falos postizos y se practicaba el sacrificio de una mujer, quien era decapitada y desollada. Al finalizar la ceremonia dos doncellas subían al templo de Chicomecóatl para ofrecerle maíz blanco, amarillo, colorado y negro.¹⁰ A este rito también se le conoce como Motepuliso, como se explica en la presentación del catálogo; los devotos sacrificaban sus cuerpos pidiendo a los dioses “alivio de las *bubas*, *la sarna* y *la podredumbre del miembro*”, sajiéndose el pene unas veces por virtud, otras para causar la impotencia. Este ritual fue adoptado posteriormente por los nahuas, considerados “castos” antes de hacer contacto con tarascos, totonacos y huastecos.¹¹

Las siguientes piezas son un altorrelieve quiché con la figura del “Sacerdote del falo”, y una escultura en piedra del Dios Viejo o del Fuego, representado por un anciano que según nuestro autor muestra una expresión lasciva en el rostro, y entre las manos sostiene un pene el cual ostenta cuadretes como tatuaje. Esta escultura aparece en el catálogo bajo el nombre de “el masturbador”, sin embargo se podría cuestionar el carácter fálico al que se le asocia. De la sección de objetos de arcilla cocida, Mena escogió varias piezas representativas, entre ellas un brasero de la cultura tarasca, el cual es sostenido por un cuerpo desnudo y el pene erecto; lleva en el rostro una máscara de nariz alargada y las anteojeras de Tláloc, relacionado con los dioses fálicos por su carácter fecundador. El Hermafrodita, nombre con el que el autor identifica la figura de un Dios Viejo zapoteco de rostro arrugado, como Huehuetéotl, tiene sus piernas cubiertas con el maxtlatl, prenda exclusiva de hombres, pero el torso desnudo deja expuestos prominentes senos que indican su parte femenina. Dos coyotes en cópula, procedentes de Oaxaca,

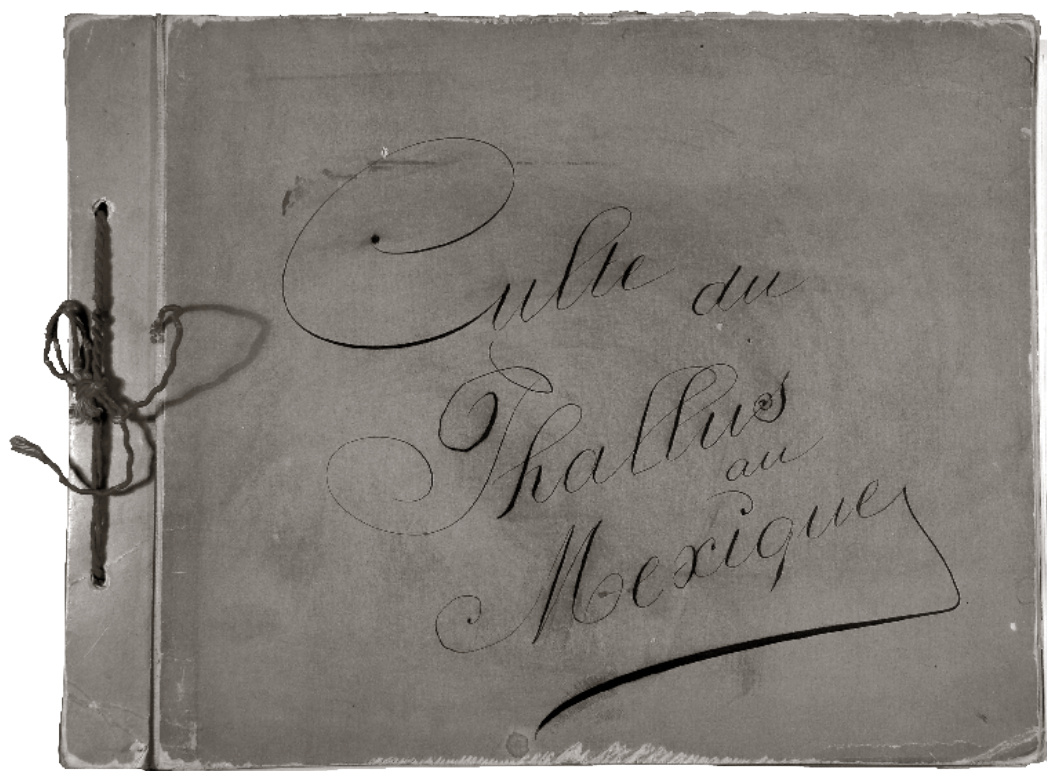


también fueron escogidos, lo mismo que una una estatuilla totonaca que muestra el cuerpo desnudo de Macuilxochitl emasculado, que servía como silbato, teniendo la embocadura detrás del tocado a la altura de la cabeza, y un silbato maya, procedente de Tabasco, con la forma de un hombre y una mujer abrazados, la mano del hombre toca el seno izquierdo de la mujer.

En 1926 se publicó una segunda edición del catálogo, corregida y aumentada, a la que se le añadieron dos imágenes, un Xochipilli totonaco y una fotografía tomada en Uxmal. En esta escena aparecen dos hombres junto a los fragmentos de varios falos circuncisos tallados en piedra, desperdigados sobre el suelo.

Al trabajar con álbumes fotográficos se crea un puente que une el origen con el destino de cada imagen. Las fotografías que habitan el álbum *Culte du Phalus au Mexique* encuentran su destino en su lugar de resguardo, el Museo Nacional de Antropología, aún cuando algunos de sus referentes hayan desaparecido de la colección siguen siendo huella de un pasado erótico y sagrado. El cuerpo contenía la entidad anímica del cosmos, controlaba la fuerza vital o *tonalli* por medio de la sexualidad en las sociedades mesoamericanas. Sin embargo, cada pueblo tenía diferentes concepciones sobre la misma. Entre los antiguos nahuas los excesos sexuales y la interrupción del coito eran considerados peligrosos, creían que la actividad sexual prematura causaba la disminución del crecimiento y de la inteligencia¹². Totonacos y huastecos vivieron un desbordante erotismo tanto en la práctica ritual como en la vida cotidiana, mientras los mexicas tenían una práctica sexual rígida y mesurada.¹³ En diversas regiones del amplio territorio mesoamericano se practicaron rituales directamente relacionados con la sexualidad, dedicados a los dioses de la fertilidad y la procreación. Por su parte, en la península de Yucatán se encontraron vestigios arqueológicos que indican la práctica del culto fálico entre los mayas, como el pasillo o avenida que por muchos años exhibió una hilera de falos tallados en piedra caliza, entre la plataforma de El Gobernador y la pirámide del Adivino, en Uxmal. Al sur se encuentra una construcción de carácter ritual, que supone la existencia del Templo de los Falos.¹⁴

El culto al órgano masculino fue común entre los pueblos prehispánicos, siempre acompañado de una carga simbólica que unía a los hombres con los dioses por medio del ritual. El erotismo que acompañaba las ceremonias era indispensable en la significación de objetos o imágenes que representaban el deseo y el placer, y aseguraban una buena cosecha o la procreación de nuevas generaciones. En el presente, la concepción del cuerpo, la sexualidad y el erotismo ha cambiado, pero sigue formando parte de una cosmovisión contemporánea que identifica, de forma libre o represiva, a los sujetos dentro de su propia cultura. Por medio de la representación en el arte, el cuerpo recobra su carácter sagrado, y a través de su imagen, recupera su libertad natural al evocar el ritual erótico de su sexualidad.



Notas

1 El álbum titulado *Zoatlán* contiene las *Collections Mexicaines* de Auguste Genin, y en la portada interior aparecen tres fechas: 1898, 1908 y 1919, que parecen indicar los años en que Genin fotografió las piezas correspondientes a las diferentes culturas señaladas en el álbum (huicholes, tarahumaras y aztecas).

2 Ramón Mena, *Catálogo del Salón Secreto. Culto al Falo*, México, Imp. del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1923, p. 1.

3 Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), vol. 37, ff. 9 y 10.

4 Ramón Mena, *Catálogo del Salón Secreto. Culto al Falo*, México, Imp. del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 2a ed., 1926, p. 7.

5 AHMNA, vol. 260, f. 110.

6 Felipe Solís, "El imaginario mexicano en torno a la sexualidad del México prehispánico. El mítico salón secreto del viejo Museo Nacional", en *Arqueología Mexicana*, vol. XI, núm. 65, 2004, p. 63.

7 AHMNA, vol. 37, f. 10.

8 Ramón Mena, *op. cit.*, 1926, p. 28.

9 *Ibidem*, p. 10.

10 Noemí Quezada, *Sexualidad, amor y erotismo. México prehispánico colonial*, México, UNAM, 1996, p. 88.

11 Ramón Mena, *op. cit.*, 1923, p. 4.

12 Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e Ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM, 1996, p. 244.

13 Christian Duverger, "La energía sexual y sus peligros", en *Elogio al cuerpo mesoamericano*, revista *Artes de México*, núm. 69, p. 41.

14 Felipe Solís, "La figura humana y su carácter sexual en el imaginario mesoamericano", en *Cuerpo y Cosmos. Arte escultórico del México precolombino*, Barcelona, Lunweg Editores, 2004, p. 23.



Las exploraciones de Matthew W. Stirling

En septiembre de 1940 apareció en *National Geographic* un extenso reportaje escrito por el arqueólogo Matthew W. Stirling quien había realizado para entonces una larga estancia de trabajo y exploración en Tres Zapotes, y La Venta, en Veracruz. Con patrocinios de la propia revista y del Instituto Smithsonian, Stirling, acompañado de su esposa Marion, realizó todo un proceso de rescate de las grandes cabezas olmecas cuya magnitud fue conocida internacionalmente a partir de ese momento. El fotógrafo del grupo fue Richard H. Stewart, quien era integrante de la planta de la revista, y el cual durante ocho años acompañó a los esposos Stirling en otras expediciones a México.

El rescate de cinco cabezas monumentales, junto a otras piezas arqueológicas, se realizó con permiso del gobierno mexicano y del Instituto Nacional de Antropología e Historia al frente del cual se encontraba Alfonso Caso. En el artículo aparecido en la revista —cuyo título es “Great Stone Faces of the Mexican Jungle”— se le ofrecen agradecimientos a Ignacio Marquina, para entonces director del Departamento de Monumentos Prehistóricos, por lo que puede pensarse que el



álbum —con fotografías montadas sobre *marialuisa*— que se encuentra dentro del Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia le fue dado al INAH por parte de Matthew Stirling o bien por las instituciones involucradas.

Richard H. Stewart
Marion y Matthew W.
Sterling, en *Tres Zapotes*,
Veracruz, 1940.
Col. AFBNAH. Álbum 1057

Las fotografías conservadas en el AFBNAH fueron publicadas originalmente en ese número de septiembre de la revista y muestran, precisamente, los trabajos de excavación y rescate de las colosales cabezas. Pero también imágenes de la vida cotidiana del campamento, de todos aquellos pobladores de la zona que contribuyeron a los trabajos de la expedición, y de los viajes por la zona. Incluso en la revista se muestra la precaria tecnología —una torre de palos— que utilizó el fotógrafo para registrar los monumentos.

PÁGINA ANTERIOR
Y PÁGINAS 68-69
Richard H. Stewart
*Trabajadores, en Tres
Zapotes, Veracruz, 1940.*
Col. AFBNAH. Álbum 1057

Los artículos sobre México publicados por Stirling en *National Geographic*, siempre acompañado por Stewart, fueron: “Discovering the New World’s Oldest Dated Work of Man” (agosto de 1939); “Expedition Unearths Buried Masterpieces of Carved Jade” (septiembre de 1941); “Finding Jewels of Jade in a Mexican Swamp”; “La Venta’s Green Stone Tigers” (septiembre de 1943); y “On the Trails of La Venta Man” (febrero de 1947), junto al ya comentado. De manera colateral, desde la información ofrecida en todos ellos, puede verse cómo muy diversas instituciones estadounidenses se interesaron por la realización de trabajos arqueológicos en el país. [N. del ed.].







Viaje a Bonampak.

Un álbum fotográfico de Norbert Frýd

Deborah Dorotinsky

En agosto de 1948, Norbert Frýd¹ dedicó y entregó al Museo Nacional un juego de fotografías de su viaje a Bonampak realizado en marzo de ese mismo año. Frýd se encontraba como agregado cultural de Checoslovaquia en nuestro país, cargo que también asumió ante el gobierno de Estados Unidos.² Para la fecha del viaje de Frýd, hacía apenas dos años que este gran complejo arquitectónico había sido descubierto por Carlos Frey (acompañado de John Bourne), junto con sus espectaculares murales registrados por Giles G. Haley, fotógrafo con estudios de química en la Universidad de Yale, quien con el apoyo de la Carnegie Institution y de la United Fruit Company realizó la producción del documental *The Maya Trough the Ages*.

La década de los cuarenta fue uno de los periodos de mayor producción fotográfica sobre los lacandones, entre otras cosas gracias a los descubrimientos arqueológicos realizados en la selva.³ Por ello es de interés haber encontrado en el Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (AFBNAH) este álbum, que nos ofrece una perspectiva visual más, en este caso más “turística” que se suma al imaginario fotográfico sobre los lacandones, y nos permite observar un giro expresivo en ese repertorio fotográfico. Propongo aquí hacer un breve recuento de los viajes realizados entre 1880 y 1949 a la región, y referirme sucintamente a otros fotógrafos, exploradores y viajeros en particular a la figura de Gertrude Duby, para después comentar con mayor detalle algunas de las fotografías contenidas en el álbum, cuyo mayor atractivo es la intimidad con la que se encuentran realizados los retratos de los diferentes miembros de las familias lacandonas, encontradas por el autor en las inmediaciones de Bonampak.

Désiré Charnay fue el primero de los exploradores fotógrafos, o casi arqueólogos, en realizar retratos de los indios lacandones en 1882 cuando se encon-

PÁGINA ANTERIOR
Norbert Frýd
Personaje no identificado
1948
Col. AFBNAH. Álbum 880

PÁGINA SIGUIENTE
Désiré Charnay
Jefe lacandon, Yaxchilán, 1882
Col. Museo du quai Branly



traba en la carrera contra Alfred Maudslay por el descubrimiento de las ruinas que los monteros de Tenosique llamaban “ruinas de Yaxchlinán”.⁴ Maudslay encontró el complejo arqueológico y Charnay fue visitado por un jefe lacandón quien le permitió fotografiarlo con algunos miembros de su familia. Pocos años después, hacia 1895, durante un viaje por la península de Yucatán, Teoberto Maler descubrió las ruinas de Piedras Negras, en la ribera del Usumacinta. Le valió el reconocimiento del Museo Peabody de Harvard y que éste le ofreciera sufragar los gastos para nuevas expediciones en la zona.⁵ Durante su segundo viaje, hacia 1898, retrató a los lacandones de Pethá e incluyó sus fotografías en el reporte publicado por el Museo Peabody.⁶ Sus retratos registrados son menos formales que los de Charnay y las composiciones no son tan logradas, salvo en las que vemos a los indios remando en sus canoas, a contraluz.

En ese entonces se tenía la falsa creencia de que estos indígenas eran descendientes de los antiguos mayas constructores de las pirámides o de un grupo de bravos guerreros, cuyo nombre provenía del topónimo Lacam-Tún que en chortí significa “los del gran peñón” o “los de la piedra erecta”, y que al castellанизarse se convirtió en lacandón.⁷ A la llegada española a la región de la selva chiapaneca, habitaban en ella un número desperdigado de grupos hablantes sobre todo de chortí, chol y tzeltal. Debido a la forma particular y dispersa en la que estos grupos venían realizando sus asentamientos antes de la conquista, y a la mayoritaria resistencia que posteriormente asumieron frente al control colonial, la selva se pobló de grupos fugitivos. Entre ellos se encontraron los antiguos lacandones hablantes de chortí, provenientes del “Gran Peñón”, que fueron reducidos hasta el siglo XVIII y desaparecieron. Los moradores de la selva chiapaneca que hoy conocemos como lacandones se autodenominan *hach winick*, o “gente verdadera”, y son hablantes de una variante del maya yucateco. Este grupo, según algunas fuentes dividido entre los del norte y los del sur, proviene respectivamente de la península de Yucatán y del Petén guatemalteco y no guarda relación con los pobladores que en el siglo XVI se conocieron como lacandones.⁸ No es tampoco cierta la idea de que vivieron aislados del contacto con Occidente hasta la llegada de los investigadores europeos, pues mantuvieron relación con trabajadores en la selva como los monteros, durante el siglo XIX y principios del XX, cuando apenas se iniciaba el estudio etnográfico formal de este grupo, por parte de otro investigador enviado por el Museo Peabody, Alfred Tozzer, quien se mantuvo en Chiapas de 1902 a 1905. Dos años después Tozzer publicó parte de los resultados de ese viaje que denominó: “A Comparative Study of the Mayas and the Lacandones”,⁹ en el que incluyó algunas fotografías.

En cuanto a las labores de exploración patrocinadas por el gobierno mexicano, la más notable fue la realizada en 1926 por Enrique Juan Palacios, Miguel Othón de Mendizábal y Frank Tannenbaum, autor de *Peace by Revolution*. Por su parte, Palacios publicó *En los confines de la selva lacandona. Exploraciones en el estado de Chiapas, Mayo-Agosto 1926*, texto que presentó en el XXIII Congreso de Americanistas y que fue editado por la Secretaría de Educación Pública a través de los Talleres Gráficos de la Nación en 1928. El capítulo XIV de esta obra está dedicado al encuentro que tuvieron los exploradores con los lacandones,¹⁰ y es precisamente a Palacios a quien se atribuye el término *Selva Lacandona*, al ser el





primero en utilizarlo para después extenderse a la literatura que se generaría sobre la región. También estuvo en la zona el investigador francés Jacques Soustelle con su esposa, y de sus pesquisas en la región se conservan unas fotografías que resguarda el Museo del Hombre en París. Para concluir este breve recuento, importa mencionar la llegada del arqueólogo Franz Blom, quien trabajó conjuntamente con Gertrude Duby durante la década de los cuarenta.

De todos los registros fotográficos sobre los lacandones, quizás el de Gertrude resulte como el más importante, por dedicar la mayor parte de su vida a la defensa de este grupo étnico. Gertrude tuvo acercamientos fotográficos al paisaje y a las personas que conoció y trató en las comunidades lacandonas, mostrando en sus registros ejemplos destacados de intimidad, complicidad y a veces también de una mirada muy dominante.¹¹ Por cierto que urge una revisión de los archivos conservados en el Museo Na Bolom, de San Cristóbal de las Casas, ante la falta de estudios críticos sobre su labor fotográfica. Además de Blom y Duby, en esa misma década se dio un *boom* de la investigación arqueológica en la zona maya que culminó con el descubrimiento de Bonampak, entre 1945 y 1946, de especial relevancia, por lo que es muy factible que el agregado cultural de la embajada checoslovaca no dejara pasar la oportunidad de visitar el sitio.¹²

Retomando el álbum de Frýd, lo que apreciamos de su contenido es el importante conjunto de retratos con los que se intenta captar más de cerca la actitud de “nobleza” de los lacandones. Sobre un buen número de perfiles, pegados cerca

Norbert Frýd
Personajes no identificados
con Frans Blom
1948
Col. AFBNAH. Álbum 880

PÁGINA ANTERIOR
Norbert Frýd
Personaje no identificado
1948
Col. AFBNAH. Álbum 880



de las fotografías de las estelas, se induce a comparar las afinidades formales entre los perfiles mayas antiguos y de los lacandones de los años cuarenta del siglo XX. Es éste uno de los rasgos más notables del imaginario fotográfico sobre los lacandones durante esa década, su constante comparación con los perfiles y personajes de los relieves, y por supuesto de los contenidos en los murales. Los hombres se aprecian en su mayoría con un porte gallardo, con las facciones suavizadas por sus largas y abundantes cabelleras negras. Las mujeres se miran coquetas, y llama particularmente la atención la imagen de una lacandona embarazada, cuyo adorno en el cabello –parece un broche europeo– hace resaltar las suaves líneas redondeadas de sus pómulos y la forma almendrada de sus ojos. La redondez de su vientre se adivina por debajo de la túnica que la cubre.

Frýd dividió sus retratos en grupos familiares, como ya lo habían hecho antes otros exploradores fotógrafos, y además mezcla en el álbum las fotografías de las ruinas y piezas arqueológicas con las de sus retratados. Lo que no encontramos en el registro de este escritor checo son fotografías de los lacandones en labores de caza, imágenes muy socorridas en las fotografías del grupo. Tampoco las hay de los nativos en sus canoas. En general estos retratos, más bien de índole intimista, parecen estar registrados en los espacios del campamento en los que el checo permaneció durante su estancia en Bonampak, visitado por diferentes familias que habitaban en las inmediaciones de las ruinas, como lo muestran las hojas mecanoscritas que inauguran las diferentes secciones del álbum: “Vecinos de Bonampak..., Familia de tal y tal...”. Y esta apreciación se reafirma cuando observamos diversos objetos regados por el suelo, en los fondos de las imágenes capturadas, en tanto otras fotografías nos llevan a los edificios del sitio arqueológico. Habrá que esperar qué encuentran los arqueólogos en ellas que denote algún cambio no registrado, ya que las expediciones nacionales que siguieron al descubrimiento iniciaron con la del INAH en 1947, en la que Agustín Villagrán y Antonio Tejeda dibujaron los murales del templo, hasta la de 1949, del INBA, en la que participaron Manuel Álvarez Bravo, Arturo Sotomayor, Raúl Anguiano y Carlos R. Margáin, y en la que perdió la vida Carlos Frey.¹³ El descubrimiento de este álbum fotográfico en el AFBNAH suma a Norbert Frýd al grupo de productores visuales que con su trabajo alimentaron el imaginario fotográfico sobre los indios lacandones en la década de los años cuarenta.



Norbert Frýd
Personaje no identificado
1948
Col. AFBNAH. Álbum 880

PÁGINA ANTERIOR
Norbert Frýd
Personaje no identificado
con Ruth D. Lechuga
1948
Col. AFBNAH. Álbum 880

PÁGINA SIGUIENTE
Viaje a Bonampak. Fotografías
del doctor Norbert Frýd
1948
Col. AFBNAH. Álbum 880



V I A J E A B O N A M P A K

Marzo de 1948

Fotografías del Doctor Norbert Frýd,
Agregado Cultural a la Legación de
Checoslovaquia en México.

Al Museo Nacional

*esta humilde con-
tribución de un gran
admirador de México*

D Norbert Frýd

México, 27. VIII. 1948

Notas

1 Escrito a veces Norbert Fried.

2 Norbert Frýd (1913-1976), escritor judío de origen checo, estuvo internado en los campos de concentración de Theresienstadt, Auschwitz y Dachau a los cuales milagrosamente sobrevivió. Escribió entre otras cosas, *Usmevává Guatemala (Guatemala Sonriente)*. Entre 1952 y 1954 realizó su viaje de luna de miel con Libuska, su mujer, por Guatemala. También escribió sobre gráfica mexicana, y el historiador del arte Pavel Stepanek hizo una traducción de Frýd que cita en sus conferencias impartidas en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, de mayo y junio de 1982. Véanse www.este-pais.com/?q=node/302 (2-01-2008) y http://de.wikipedia.org/wiki/Norbert_Fr%C3%BDd (5-01-2008).

3 Desde 2004 realizo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM una investigación sobre la representación fotográfica de los lacandones. El título del manuscrito aún inédito es *El corazón de las tinieblas en la selva lacandona*, en el que se trabaja de manera muy amplia la consolidación del imaginario fotográfico de la selva, los indios lacandones y los exploradores.

4 Por mi parte consulté las imágenes, albúminas originales con pies de foto manuscritos, en el Archivo del Museo Peabody de la Universidad de Harvard. También en el antiguo Museo del Hombre en París, acervo hoy conservado en el Musée du quai Branly, hay copias de época así como un par de ejemplares en la Fototeca Nacional del INAH, en Pachuca.

5 Carlos Tello Díaz, *En la selva. Crónica de un viaje por la Lacandona*, México, Joaquín Mortiz, 2004, pp. 86-89.

6 Teobert Maler, *Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley Report of Explorations for the Museum, 1898-1900*, Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Cambridge, Harvard University, vol II-No.1, Published by the Museum, 1901-1903.

7 Véase, de Jan de Vos, "El Lacandón: una introducción histórica", en Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz (eds.), *Chiapas: los rumbos de otra historia*, México, UNAM/CIESAS/CEMCA/UDG, 1995, pp. 331-361; *La paz de Dios y del Rey. La conquista de la selva lacandona (1525-1821)*, México, FCE, 1980; *Oro verde. La conquista de la Selva Lacandona por los madereros tabasqueños, 1822-1949*, México, FCE/Instituto de Cultura de Tabasco, 1996 [1981]; *Vivir en frontera. La experiencia de los indios de Chiapas*, México, CIESAS/INI (Historia de los pueblos indígenas de México), 1997; y también Nuria Pons Sáez, *La conquista del lacandón*, México, UNAM, 1997.

8 José Enrique Eroza Solana, *Lacandones. Pueblos indígenas del México contemporáneo*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos indígenas (CDI), 2006.

9 Alfred Tozzer, "A Comparative Study of the Mayas and the Lacandones", report of the Fellow in *American Archaeology 1902-1905*, New York & London, Archaeological Institute of America, The MacMillan Co., 1907.

10 Frank Tannenbaum escribió *Peace by Revolution*, análisis de las condiciones sociales y económicas de los indígenas en México, después de la Revolución.

11 Véase para detalles el capítulo dedicado al sueño de Gertrude Duby, en Jan de Vos, *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona, 1950-2000*, México, CIESAS/FCE, 2002.

12 En las elecciones parlamentarias de 1946, el Partido Comunista de Checoslovaquia se convirtió en ganador en el territorio checo, y dos años después tomaron el poder, es decir, apenas un mes antes de que Frýd realizara su viaje a Bonampak.

13 Deborah Dorotinsky, "Expedición a Bonampak, 1949. Fotografías de Manuel Álvarez Bravo y Arturo Sotomayor", en *Alquimia*, año 7, núm. 20, enero-abril de 2004, pp. 41-43.



Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

El Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia se estableció en el año de 1989, cuando por razones de conservación y espacio se reunieron todos los materiales fotográficos procedentes de la Colección Antigua de la misma biblioteca en un solo espacio. A partir de esa fecha, la colección aumentó gracias al material ingresado por adquisición o donación.¹

El antecedente de esta colección está directamente ligado a la misma creación del Museo Nacional y su biblioteca durante las primeras décadas del siglo XIX, fundado bajo las ideas del exacerbado nacionalismo de la época, como un centro destinado a conservar el “patrimonio artístico y el pasado mexicano”.² El hecho de haberse consolidado como una parte importante del Museo Nacional, propició que se formaran nuevos espacios, como los talleres de fotografía, moldeado, encuadernación y fotograbado.³ A partir de entonces el museo empezó a producir sus propias obras y también incrementó su acervo por donación o compra. Investigadores nacionales y extranjeros de la época comenzaron a elaborar un registro fotográfico de su labor. Se ocuparon de fotografiar las antigüedades mexicanas, vistas y paisajes de las principales ciudades y poblaciones indígenas. Es muy probable que entregaran una muestra de su trabajo fotográfico al Museo Nacional y estos volúmenes de imágenes pasaban a formar parte del universo documental de la biblioteca.

Como ejemplo de dichos materiales se puede mencionar el álbum *Vistas de la hacienda y fábrica de Guadalupe*, de Marcelino Presno, dedicado al Museo Nacional en donde se muestran fotografías de los trabajos en la hacienda. En la actualidad el acervo fotográfico cuenta con más de 70 mil imágenes que muestran una gran diversidad de formatos y técnicas que estaban en uso durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Importa resaltar que la procedencia de algunos materiales se remontan a la época en que Francisco del Paso y Troncoso dirigía el Museo Nacional. Este coleccionista e historiador fomentó la utilización de la fotografía como importante instrumento de registro y memoria. La colección del Paso y Troncoso, bajo resguardo de la BNAH, fue formada durante los años de 1892 a 1916, en un gran proyecto de investigación y recopilación histórica en archivos y bibliotecas europeas. Se reunieron fuentes documentales indígenas y coloniales del siglo XVI, manuscritos y mapas, documentos que él mismo copió y fotografió.



Luis Veraza
Carlitos Campos
1873
Col. AFBNAH.
Fondo Pérez Salazar,
núm. 778

PÁGINA ANTERIOR
Orellana y Carriedo
Sin título, ca. 1890.
Col. AFBNAH.
Fondo Pérez Salazar,
núm. 778



Las obras reunidas son de máxima importancia para la historia de México, y en la actualidad sus originales se mantienen dispersos en diferentes acervos de Europa. La colección cuenta con 248 imágenes de códices prehispánicos, reproducidas mediante el uso de técnicas como la albúmina, la plata sobre gelatina, las placas de gelatina sobre vidrio y los negativos en acetato.

También se tiene la colección de Álbumes Históricos, que consta de 72 títulos, algunos de ellos sobre temas muy específicos y otros misceláneos. Hay interesantes ejemplares denominados, por ejemplo, *Bitácora en imágenes*, que describen los trabajos de arqueología y registro de monumentos, o los que muestran los trabajos de los Ferrocarriles Nacionales. Estas piezas se elaboraron entre los años 1880 y 1910, cuando se presentó un periodo extraordinario de la actividad arqueológica en el país. En este lapso se realizó un sinnúmero de expediciones y estudios arqueológicos, llevadas a cabo por mexicanos y extranjeros, entre quienes destacan personajes como Désiré Charnay, Ernest Försterman, August Le Plongeon, Alfred P. Maudslay, Edward Seler y Marshall H. Saville. De este último arqueólogo se tiene un ejemplar titulado *The Archaeology of Oaxaca*, realizado entre los años 1897 y 1900. El álbum contiene fotografías que tomó para el American Museum of Natural History de Nueva York. Constituye un compendio de vistas de la zona arqueológica de Mitla, que ofrecen una muestra del estilo arquitectónico del lugar.

Algunos álbumes son de gran importancia y únicos, como el que reseña los trabajos realizados en Teotihuacan. Este ejemplar fue especialmente elaborado para presentarlo al presidente Porfirio Díaz. Se tienen otros ejemplos como *Las ruinas de Chicomostoc. Excursión arqueológica por Leopoldo Batres*, o bien *Collections Mexicaines de Auguste Genin. Zoatlan, Nayarit*, ejemplar donde al final se encuentran cartas dirigidas al mismo Genin, que explican los nuevos hallazgos en la zona.

De diversos tamaños y formatos, cada uno fue diseñado especialmente para hacer lucir su contenido, como ejemplos: *Álbum conmemorativo de la Penitenciaría de México*, que además de su colección fotográfica presenta un texto impreso en las primeras páginas que refiere la historia de la prisión. *El Álbum panorámico de Cananea, Sonora*, creado para ser utilizado como un medio de difusión de los avances tecnológicos del país en el exterior, presentando un fotomontaje visual de gran tamaño.

Notas 1 AHI, caja 3, vol. 6, s/n, Archivo de la Biblioteca, 1982.

2 Luis Castillo Ledón, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925*, México, Talleres Gráficos del MNAHE, 1924, p. 34

3 Luis Castillo Ledón, "Las publicaciones del Museo", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4ª época, t. I, 1922, pp. 3-6..



Otra importante colección es la conformada por mil novecientos setenta y dos tarjetas de visita, denominada Francisco Pérez Salazar, nombre del coleccionista. Se trata de un repertorio de imágenes que da cuenta de la vida cotidiana y privada de la sociedad mexicana decimonónica, de sus gustos, sus formas de vida y representación social. Son retratos de personajes liberales, conservadores, héroes, intelectuales, miembros de la iglesia, damas, niños, tipos populares mexicanos y extranjeros; una pequeña parte de arquitectura y otra de pintura. El orden que le dio su coleccionista nos habla de sus aficiones y de sus pasiones, denotando un gran interés por la vida política del momento, así como por la representación visual de la sociedad del siglo XIX.

A. Briquet
Descortezamiento del café,
Veracruz, ca. 1895
Col. AFBNAH. Álbum 1073

PÁGINA ANTERIOR
Reverso de las tarjetas
de Prevot, Corral y Barroso
y J. Wenzin y Cia.
ca. 1870
Col. AFBNAH.
Fondo Pérez Salazar,
núm. 1390, 1181, 1420

Le da una organización sistemática por periodos históricos, que contiene lo mismo a personajes importantes de la revolución de Ayutla, que de la Reforma, el Segundo Imperio y el Porfiriato, y otros a los que reúne por género. En las últimas doscientas tarjetas de visita agrupa a tipos populares, arquitectura, pintura italiana y francesa. Con base en esta organización podemos denotar que el valor estético debió pasar a segundo plano. Para Francisco Pérez Salazar, las fotografías fueron una fuente de información científica y certera de conocimiento histórico, privilegiando aquellas imágenes que mostraban a las personalidades políticas, religiosas y militares de México. Existe una gran diversidad de géneros y edades, en fotografías tomadas por alrededor de cuarenta fotógrafos, entre quienes se distinguen François Aubert, Cruces y Campa, André Adolphe Eugéne Disdéri, Valletto y Compañía, Octaviano de la Mora, Manuel Rizo y Lorenzo Becerril. También el acervo cuenta con las siguientes colecciones: Colección Alfonso Caso, Eulalia Guzmán, Cine mexicano, Museo Nacional, Ricardo Barthelemy y Unión Nacional Sinarquista.

La consulta del Acervo Fotográfico de la BNAH tiene un horario de atención al público en general de lunes a viernes de 9:00 a 15:00 hrs., con previa cita telefónica o con una carta de presentación. La reproducción del material se lleva a cabo en la misma biblioteca, y se tienen que cubrir los gastos de reproducción y derechos correspondientes. Responsable del acervo fotográfico: Sonia Arlette Pérez Martínez
Dirección: Paseo de la Reforma y Gandhi s/n. Col. Polanco, segundo piso del Museo Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.
Tels: 55536369/fax 52861085 Correo electrónico: sonia_arlette@yahoo.com.mx



SOPORTES E IMÁGENES

Cecilia Guerrero

Piezografía

El tiempo pasa como el viento, el mundo gira y las circunstancias cambian, tal es el caso de la última década en la cual nos hemos encontrado con otra vuelta de tuerca; en la actualidad la transición de la fotografía toma nuevos giros y variaciones hacia el método digital, reafirmando con ello las necesidades de cubrir la producción de imágenes, en tanto seguimos registrando a través del objetivo y extrayendo fragmentos de nuestra realidad.

Procesamos estas imágenes para construir un concepto de nuestro mundo y es por esto que datamos en fotografías impresas, pasando del proceso de la plata gelatina, en su diferente tipo de soporte, como la conocida fibra o resina en la impresión tradicional, así como también nos aseguramos de que químicamente las fotografías estén bien procesadas para lograr la conservación de nuestra memoria visual.

Conviene el momento para comunicar sobre la piezografía, una técnica de impresión digital inventada, corregida y perfeccionada por el especialista fotógrafo, impresor e investigador estadounidense, Jon Cone, pionero en desarrollar sistemas para la impresión digital desde 1993, cuando lanzó el primer *software* para la gráfica digital blanco y negro Graytone 100 *LIRIO (IRIS)*. Al año siguiente, Cone dio a conocer el sistema *Conetech WGFA* para elaborar tintas de longevidad para *LIRIO (IRIS)*, y en 1995 con este mismo sistema trabajó en una amplia variedad de mezclas de tonos partiendo del cian, magenta y amarillo, con una combinación de negros. Meses después extendió *Conetech* al sistema *LUTS* (sistema de impresión de chorro de tinta, fiel para blanco y negro), el cual corría con un *software* Windows 3.1. En 1996 *Conetech Unitone* salió al mercado con una amplia variedad de efectos monocromáticos que usan tintas



CMYK de archivo para diferentes tipos de impresión, que van desde la cálida, fría, neutro, selenio, fresco; el *software* corría bajo *Windows 95-98*. Al año siguiente *Cone* desarrolló el sistema *Digital Platinum* (sistema monocromático avanzado), y en 1998 se unió con Carl Weese para recrear el proceso Baluarte (paladio) *Ziatype*, una variante del *Digital Platinum*. Gráfica de *LIRIO (IRIS)* cerró su cadena de producción, y en el 2000 *ConeTech* liberó *Piezography@BW*, *software* y tintas para impresoras EPSON como un sistema barato de escritorio.

Piezography@BW es un método de impresión monocromático de alta calidad óptica, presentado en marzo de ese mismo año; su tinta fue elaborada mediante la mezcla de pigmento de carbón en una base de un fuerte disolvente, que posteriormente fue reemplazada por tintas cuádruples de negros, que hasta ahora ofrecen una considerable mejora tecnológica, mayor longevidad, estabilidad en color y un óptimo funcionamiento de la impresora. Este sistema adoptó el nombre de *Piezotone™ Inks* en 2002, y para el año siguiente *Piezography@BW* introdujo su sistema para las impresoras Canon.

En 2004 se dio la apertura de *InkjetMall*, tienda de servicios personalizados donde se ofrecían productos para el sistema de impresión monocromática para impresoras individuales. Las mejoras continuaron y en el 2005 salió *Piezography@Neutral K7™ Inkset*, sistema acromático para la impresión monocromática que consiste en diluciones de seis a siete tintas que no reflejan el color y alcanzan un estado neutro deslizado en los canales diminutos de tinta EPSON. Otras marcas compatibles con este sistema de tintas son los *plotters* (impresoras de gran formato): *Roland*, *Mutoh* y *Mimak*. En el 2006 apareció una nueva versión, *D'Vinci* para *Roland*, con una variación de diluciones de doce tintas, y más tarde *Piezography@SplitTone™* salió al mercado como un nuevo modo de producir imágenes, con toques de luz neutros en sombras de sepia o cualquier combinación. Esta técnica agiliza la impresión fotográfica y detalla sobre las altas luces, logrando mejores gamas tonales y una mayor permanencia del pigmento de carbón; garantizando la longevidad de las imágenes impresas sobre papeles de algodón (emulsionados), libres de ácido, fabricados en multitud de opciones, de acuerdo a las necesidades de artistas gráficos, fotógrafos e involucrados en la demanda de la reproducción de arte.

Diferentes especialistas se han incorporado para crear tecnología de punta, desarrollando para ello nuevos *hardware*, *software*, *driver's* para impresoras, monitores de alta definición, papeles y superficies variadas que van desde el peso y la textura; todo esto en función del sistema basado en las impresoras de inyección de tinta por el fenómeno piezoeléctrico, y cubriendo la necesidad de un mercado repleto de ávidos de lo visual.

Páginas de consulta: *History*, Jon Cone's Black & White digital timeline.

www.piezography.com, www.roland.com, www.mimak.com, www.epson.com, www.carbon4.com.mx

David Maawad
IZQUIERDA
Sin título, 1997
Pachuca, Hidalgo.

DERECHA
Sin título, 2001
Sierra Gorda, Querétaro.

PÁGINA ANTERIOR
Sin título, 1999
Tayollita, Durango.

RESSEÑAS

Elizabeth Romero Betancourt



Claudi Carreras
*Conversaciones
con fotógrafos mexicanos*
Retratos de Ernesto Peñaloza
Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

Carreras (Barcelona, 1973) emprende esta serie de entrevistas “con el fin de sentar las bases de mi investigación doctoral sobre la construcción de la identidad del género ‘Fotografía latinoamericana’. En ella intentaré definir los parámetros que han marcado la conceptualización del término y la construcción de su imaginario”. No deja de llamar la atención que allende el Atlántico se considere la “fotografía latinoamericana” como un género y que éste haya construido una identidad. Habiendo entrevistado a protagonistas de varios países, por lo pronto, el autor nos entrega el resultado de sus indagaciones en México y así, el tomo se conforma con las entrevistas a: Lourdes Almeida, Yolanda Andrade, Ana Casas, Armando Cristeto, Marco Antonio Cruz, Héctor García, Maya Goded, Lourdes Grobet, Javier Hinojosa, Graciela Iturbide, Carlos Jurado, Eniac Martínez, Francisco Mata, Elsa Medina, Pedro Meyer, Gerardo Montiel, Rodrigo Moya, Pablo Ortiz Monasterio, Daniela Rossell, Gerardo Suter, Pedro Valtierra y Vida Yovanovich. Al inicio de cada conversación aparece un retrato del entrevistado tomado por Ernesto Peñaloza (salvo en el caso de Daniela Rossell) y al finalizar aparecen al menos 3 fotografías de cada autor, en general aquellas que cada uno eligió como las más significativas de su trabajo.

El prólogo de Laura González Flores “Instantáneas del fin de la fotografía mexicana” y las notas biográficas de los fotógrafos a cargo de Estela Treviño completan el contenido de este libro que ya se antoja controversial no sólo por la diversidad de opiniones, sino también por sus imprecisiones cuando no por sus erratas, verbi-gracia: el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía aparece fechado en 1977, 1978 y 1979 según la memoria de cada quien; la cámara Holga es referida como Olga; el apellido de Raquel Tíbol aparece con v; la palabra cuate se convierte en *quate*.

Con todo, la valía de esta recopilación radica en que ciertamente se puedan hallar juntas estas conversaciones con algunos de los protagonistas nodales en las últimas décadas (ni están todos lo que son, ni son todos los que están), ya que en la mayoría de los casos se trata de los autores que además de su obra han destinado gran parte de sus esfuerzos a la docencia, divulgación, edición, publicación y difusión de la fotografía. Y ciertamente también, las versiones y opiniones aquí recabadas deberán ser leídas con la cautela de quien se aproxima a una mitología; la que de hecho cada individuo construye a partir de la percepción de su historia personal. Lacónicos unos, locuaces otros, los fotógrafos responden a un cuestionario que desconocen y que en ocasiones da pie a la respuesta a bote pronto, la evasiva, la defensiva o a esta capacidad de ser elusivo para discurrir sin contestar. Las preguntas no son para menos, que se cuestione sobre la relación entre fotografía y realidad, sociedad y muerte resultó extraño para más de uno, toda vez que en los años recientes las teorías del arte han pugnado por la supresión de la realidad y los críticos e investigadores de la



Antes de ser pintada, una mujer desnuda en el estudio de Ana Casas, 1992.



En el campo. Al amanecer y al atardecer, y saliendo en el otro lado del mundo, 2003.

fotografía han insistido o bien en que toda la foto es documental o bien en que toda la foto es construida, es decir, una invención. Soy testigo de los ajustes que en su discurso (lingüístico y formal) los fotógrafos han tenido que hacer para ir sorteando a un sistema que pondera una cierta estética (que la foto parezca pintura, parezca gráfica, parezca todo menos foto) y una cierta retórica (la preeminencia del yo, lo personal), denosta el documentalismo y quiere abolir al fotógrafo para convertirlo en artista, cuando muchos de ellos quieren seguir siendo nombrados fotógrafo o fotorreportero y quieren seguir exhibiendo sus fotos como fotos y no como instalaciones. De ahí también que estas conversaciones bien puedan ser un documento sobre el tipo de discurso condicionado por las circunstancias actuales en donde parece imperativo deslindarse del pasado, a riesgo de no ser considerado un autor contemporáneo. Esto no lo provoca Carreras, quien genuinamente también inquiera sobre el compromiso, sino tal vez la tendencia entre críticos, curadores y académicos de mantener en conflicto permanente al menos dos modos de hacer fotografía en México, por cierto ambos coexistiendo y desarrollándose en el mismo lapso de tiempo, ambos produciendo obra de trascendencia, ambos creando una tradición. De qué otra forma, sin la importancia y la visibilidad que ambos tienen hoy en día se conformaría este rico universo tan sujeto a la mirada y al estudio.

Como una primera aproximación al quehacer fotográfico en México, en voz de sus actores, el lector encontrará una amena diversidad de anécdotas, ideas y opiniones, y le resultará interesante saber cómo es que cada uno eligió ser fotógrafo y el camino para llegar hasta ahí; el estudioso, sin duda, deberá extraer de entre líneas algo más sólido que lo que se ofrece. Quizá Carreras sólo conocía de nombre a algunos de sus entrevistados —algunos francamente le imponen— y de esta suerte le resulta imposible profundizar en temas específicos, se entretiene más bien en lo que él tiene en común siendo fotógrafo y muestra afinidad y hasta empatía cuando ciertas respuestas le atañen. De cómo procese esta información y la utilice para su tesis doctoral ya nos enteraremos, al final puede resultar que su alteridad no sea mayor que la de nuestros coterráneos.



Autor no identificado. Sin título, ca. 1890. Col. AFBNAH. Álbum 1073

Usted puede consultar en la Ciudad de México
el catálogo de la Fototeca Nacional del INAH

**Módulo de consulta del Sistema Nacional de Fototecas
en la Ciudad de México**

Horario de servicio: de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas.
Liverpool núm. 123, planta baja, col. Juárez

Previa cita: Gabriela Núñez. Tels: 5061 9018 y 5061 9000 ext. 8318