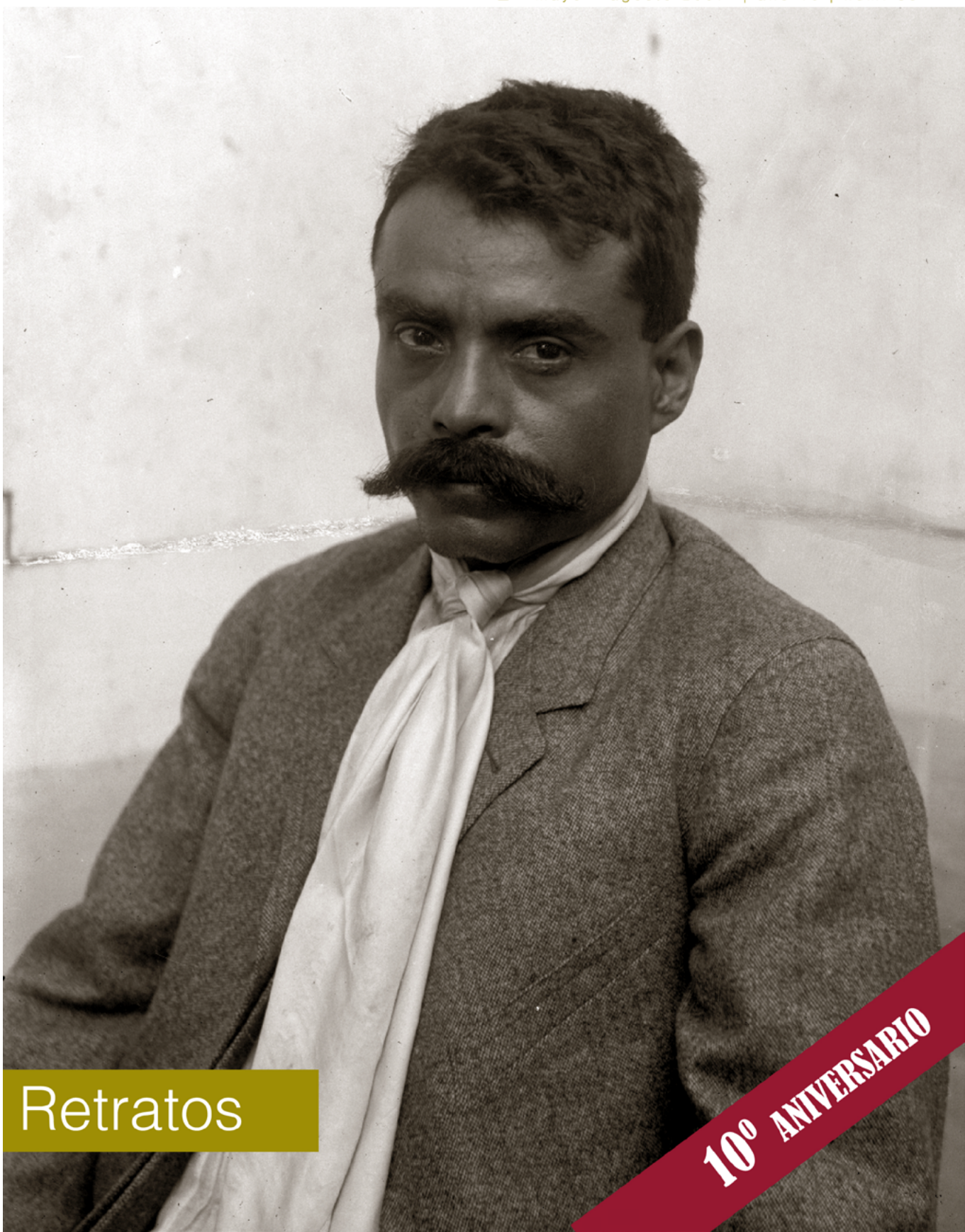


Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas
mayo • agosto 2007 | año 10 | núm. 30



Retratos

10^o ANIVERSARIO



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | núm. 30 | año 10

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sergio Vela | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de María 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 y Héctor Siever | 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 María 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



Cumplir una década

Editorial ... 4

Pioneros del retrato en Yucatán

Waldemaro Concha Vargas • José Fuentes
Gómez • Magnolia Rosado Lugo ... 6

**El retrato fotográfico en los inicios
de la antropología física mexicana**

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba ... 16

Eugenio Espino Barros, retratista

Xavier Moyssén L. ... 26

**El retrato decimonónico.
Esbozo de un balance a fin de siglo**

Claudia Negrete ... 42

**La foto-escultura:
el retrato más mexicano**

Pamela Scheinman ... 52

Retratos escolares

Deborah Dorotinsky ... 58

**Representación y autorrepresentación.
Ocho estampas en torno a varias
piezas y dos décadas**

Laura González Flores ... 68

Sistema Nacional de Fototecas

Edward Montañez Pérez ... 81

Soportes e Imágenes

Mayra Mendoza Avilés ... 83

Reseñas

Arturo Lechuga ... 86

y José Antonio Rodríguez ... 87

Cumplir una década

José Antonio Rodríguez

Sí, hemos cumplido diez años. A finales de 1997 iniciamos los trabajos para elaborar un órgano de difusión que diera a conocer los trabajos del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO). Un documento que mostrara qué estaba pasando con los archivos nacionales, tanto los congregados entorno al SINAFO como los particulares, que en México ciertamente hay muchos. Pero no sólo eso, también se buscó dar a conocer qué estaba sucediendo con las reconstrucciones históricas sobre nuestra fotografía, esto es, qué estaban haciendo, por dónde andaban, nuestros investigadores. A esto se le agregaron muchas otras necesidades: había que divulgar todos aquellos trabajos que también se daban entorno a la cultura de la fotografía desde distintos ángulos (conservación, edición, exhibición), aunque siempre desde el punto de vista histórico. Así nació *Alquimia*, una revista que por sus características no había en Latinoamérica.

Desde un inicio —en tanto así lo requieren los trabajos en la fotografía— se planeó trabajar en interdisciplina. Esto es, solicitar apoyo a archivistas, conservadores, fotógrafos, críticos y, desde luego, también a historiadores para que con sus conocimientos llegáramos a construir lo que hoy es *Alquimia*. Por eso, en todos estos años, hemos trabajado con editores invitados y con profesionales con quienes hemos compartido experiencias sobre el saber de la historia fotográfica. Con orgullo podemos decir que, poco a poco, *Alquimia* se fue convirtiendo en referencia obligada. Comenzamos a aparecer en libros históricos sobre fotografía, en ensayos de colegas publicados en otros lados y, recientemente, en dos apartados (“Las principales revistas” y “Grupos y publicaciones”) de la *Historia general de la fotografía* (2007), publicada en Madrid y editada por la historiadora Marie-Loup Sougez.

Lograr todo ello se ha debido a que en el SINAFO y en la Fototeca Nacional se asume que la difusión —de todas nuestras historias fotográficas— es una forma de preservación. Además, desde luego, que de reflexión. Sin duda nos faltan muchas historias visuales por dar a conocer. Por ejemplo, la fotografía actual mexicana desde hace tiempo nos está haciendo guiños. Y bueno, si en la Fototeca Nacional se resguardan colecciones de fotógrafos contemporáneos, y durante décadas en la galería Nacho López se ha exhibido la producción creativa reciente,

PÁGINAS ANTERIORES
Rafael Acevedo (atribuida)
La Esmeraldita, 1923
Col. particular

Librado García Smarth
Sin título, ca.1920
Col. particular



pues por ahí nos queda un largo campo por explorar. Por eso, ahora en este número de aniversario nos comenzamos a acercar a este ámbito. Una edición que fue planeada para mostrar que el retrato es en sí mismo un amplio territorio cultural por explorar. Así, el Sistema Nacional de Fototecas y la Fototeca Nacional quieren agradecer a las decenas de colaboradores que han logrado este proyecto y a las muy diversas instituciones que nos han prestado ayuda. Así como a nuestros lectores quienes han hecho posible que exista *Alquimia*.

Aurelio Enríquez Salcedo
Sin título, ca. 1930.
Col. Julio Galindo



Pioneros del retrato en Yucatán¹

Waldemaro Concha Vargas • José Fuentes Gómez • Magnolia Rosado Lugo

La introducción de la fotografía en México presentó un patrón similar al de las otras naciones latinoamericanas, pero debido a su ubicación geográfica en la porción septentrional del continente, más cerca de los países industrializados y del mayor volumen de intercambio comercial con los países de Europa y Estados Unidos, se llevó a cabo de manera más temprana. En este artículo presentamos un recuento de los daguerrotipistas hasta ahora conocidos que se abocaron al retrato en Yucatán en las décadas de 1840 y 1850. Señalamos las condiciones en que se produjo la captura de imágenes, los tiempos y sus principales limitaciones.

Emanuel von Friedrichsthal
Figura en Mayapan, 1841.
Daguerrotipo.
Col. Biblioteca Nacional
de Viena

En abril de 1841 llegó el primer fotógrafo a la península yucateca: el barón Emanuel von Friedrichsthal, quien tenía el cargo de Primer Secretario de la Legión Austriaca. Su nombre aparece citado en un artículo de *El Museo Yucateco*, donde se explica que, atraído por la arqueología, trajo consigo una cámara para hacer tomas al daguerrotipo de las ruinas mayas, con el propósito de “dibujar sus edificios” y posteriormente mostrar sus imágenes en la Academia de París.² El barón fue el primer daguerrotipista en ofrecer comercialmente el trabajo de retratos, llegando a establecer un comercio fotográfico en la capital yucateca en tiempos tan tempranos como 1841.³ Su publicidad brinda información sobre precios, tamaños del retrato y horarios de atención, también fue el primero en proponer sus servicios a domicilio, aunque las personas que optaban por la comodidad de ser visitadas por el artista debían pagar un precio más alto. Friedrichsthal consideró pertinente “educar” a sus futuros clientes, explicándoles que ciertos colores no eran propicios para realizar las fotografías, ya que el procedimiento utilizado determinaba que no se reprodujeran adecuadamente: “[...] Los medios colores son los más propios para retratarse en esta máquina y los Sres. y Sras. que gusten, pueden evitar el amarillo, negro y blanco [...]”.⁴

Otros extranjeros que visitaron Yucatán y utilizaron daguerrotipos para obtener imágenes de las ruinas mayas fueron el viajero y escritor estadounidense John Lloyd Stephens y el grabador y dibujante inglés Frederick Catherwood, quienes realizaron dos viajes a Yucatán, el primero en 1839 y el segundo en 1842. En el primero Catherwood recurrió a la *Camera Lucida Drawing*: sistema antecesor de la fotografía con la cual numerosos viajeros, corresponsales gráficos y científicos, tanto estadounidenses como europeos, realizaron dibujos de gran calidad.

A una joven retratándose en el daguerrotipo

*No, Isabel,
¿cómo conscientes que
para ser retratada
hieran tu faz delicada
del sol los rayos ardientes?*

*¡Cómo inflaman tu color
y cuánto su ardor te apura!
ya en tu frente bella y pura
brota copioso el sudor.*

*Tu mirar que mi alma enciende
se ofusca con la fatiga,
cierra los ojos, mi amiga
que el sol los turba y ofende.*

*Ciérralos y huye del fuego
que esta quemando tu rostro,
huye del fuego y me postro
a tus pies; oye mi ruego,*

*Ven ya al fresco, mi querida
ven y veremos la copia
será, sí, tu imagen propia,
tendrá tu cara encendida.*

*¿Y esta apagada pintura
podrá llamarse retrato?
¡que! ¡tan célebre aparato
sólo da una sombra oscura!*

*¿Y aquella mezcla de rosa
jazmín de tus mejillas,
y el encanto con que brillas
dónde están, virgen hermosa?*

*¿Dónde el carmín que resalta
ardiente y vivo en tu labio?
Tal pintura te hace agravio;
sin color ¡cuánto le falta!*

*Este instrumento al metal
traslade muros, ruinas;
no las formas peregrinas
de tan lindo original.⁵*

Hombres y mujeres se sorprendían ante el desarrollo logrado por los inventores del daguerrotipo para capturar y registrar imágenes de objetos, edificios, paisajes y personas. Sin embargo, puesto que tal invento también ofrecía la posibilidad de elaborar retratos de forma más económica, rápida, sencilla y práctica que la usada tradicionalmente por los dibujantes y pintores, no estuvo exento de críticas. Así, en un poema publicado en un periódico de la capital yucateca en 1841, su autor no escatima en sus críticas al daguerrotipo, y lo describe como célebre aparato que por la pobre calidad de sus imágenes nunca podría reemplazar a la pintura.

El mencionado poema —de autor anónimo—, resulta interesante, ya que quizá expresa el pesar de un pintor resentido, quien avizoraba el desplazamiento de su oficio por el uso de la fotografía, como efectivamente llegó a suceder a medida que se abarataron los costos del retrato fotográfico. En la poesía se advierte a una hipotética musa de la que dicho aparato sólo da una sombra oscura.

Es pertinente tener en cuenta que para esos años no se había reducido el tiempo de la toma, los primeros daguerrotipos eran de una exposición muy lenta, haciendo que las personas tuvieran que posar de 15 a 30 minutos. El mencionado poema enfatiza esta situación como incómoda y antinatural para la gentil dama, ansiosa y agobiada por el calor, que estoica y pacientemente espera que el fotógrafo concluya el retrato. Por otra parte, el poeta no niega la utilidad del nuevo aparato y lo expresa claramente en la última estrofa. Acepta que puede servir para trasladar al metal las imágenes de los muros y ruinas (reconociendo el trabajo de los fotógrafos viajeros que visitaban los monumentos mayas), pero no lo aprueba para capturar la belleza de las formas humanas que sólo la pintura puede lograr.

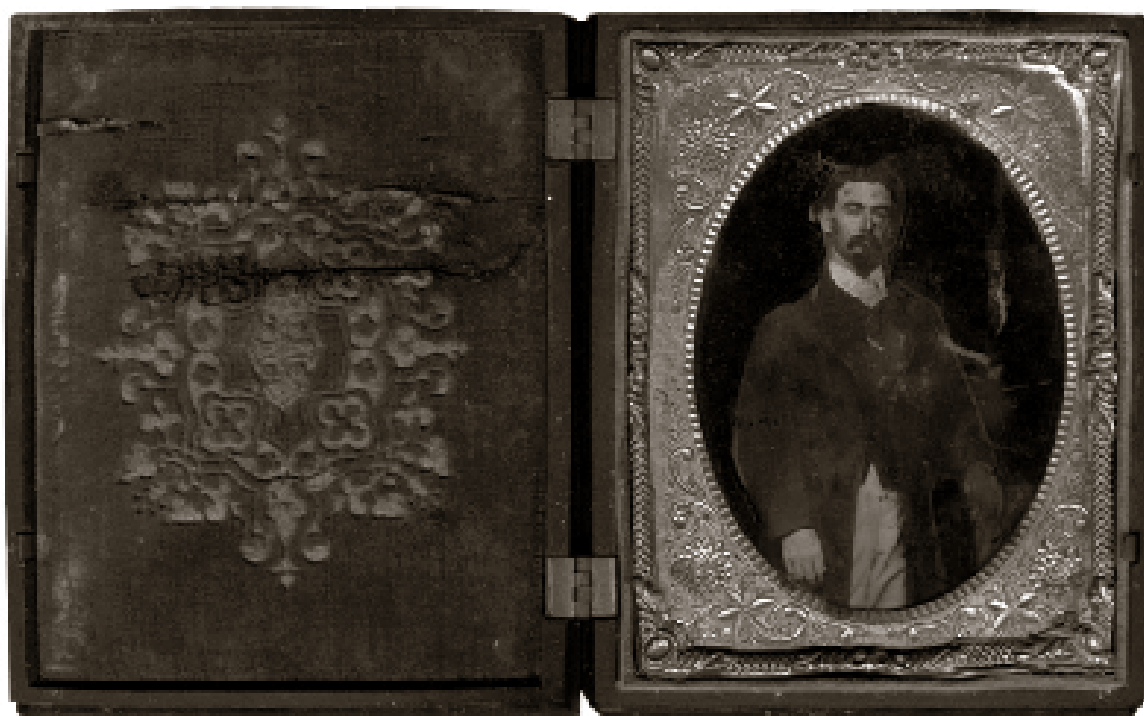
Resulta interesante que la discusión sobre las aplicaciones de la fotografía en Europa siguiera enfatizando hasta 1859 —en cierta medida— argumentos similares a los expresados en el poema publicado en el diario meridano. La opinión de Charles Baudelaire respecto al inesperado desarrollo de la industria fotográfica no deja duda del profundo sentido crítico con que la observaba: “Si le es lícito a la fotografía suplir al arte en alguna de sus funciones, muy pronto lo habrá suplantado o pervertido completamente, gracias a la alianza natural que encuentra en la imbecilidad de la multitud. Debe, por lo tanto, volver a su verdadero deber que es servir a las ciencias y a las artes; pero tendrá que ser un servidor humilde, como la imprenta y la taquigrafía, que ni crearon ni suplantaron a la literatura”.⁶



Como nuevo medio de capturar y reproducir la imagen, el daguerrotipo debió vencer innumerables obstáculos técnicos, pero también formales, ideológicos y sociales, para construir su propio lenguaje.⁷ Los largos tiempos de exposición que en un principio requería la fotografía determinaba la inmovilidad del sujeto retratado⁸ y por ello se acostumbraba retratar a los niños cuando estaban dormidos, aunque también se realizaban fotografías de los difuntos, para preservar sus imágenes. El largo tiempo de las tomas explica también por qué en las imágenes urbanas no aparecían las personas, haciendo que las ciudades parecieran desiertas. Esta situación sería corregida gracias a los avances técnicos de los nuevos aparatos y de las modificaciones realizadas después de 1841 al proceso mismo, que permitió reducir notablemente los tiempos de exposición.

Manuel Espinosa Rendón
(atribuido)
ca. 1865.
Ambrotipo.
Col. Orlando Cámara

Los fotógrafos viajeros tuvieron como propósito primordial el registro de vestigios arqueológicos, también fueron los pioneros en usar el daguerrotipo para retratar personas de la sociedad meridana. Un caso particular lo constituyen Stephens y Catherwood, el primero narra —con lujo de detalles— sus experiencias al recorrer la península yucateca.⁹ Habiendo realizado múltiples ensayos para la toma de retratos —sirviendo de modelos tanto Stephens como Catherwood—, que arrojaron buenos resultados, ambos se sienten con la suficiente experiencia para emprender esa actividad. Pero en virtud de que no se dedicarían a ella movidos por el lucro, pueden elegir libremente a sus modelos. Conviene recordar que desde su primera visita a Mérida, Stephens había quedado gratamente impresionado por la belleza de las yucatecas, y al ofrecerse como retratistas tuvieron la oportunidad de capturar las imágenes de las más bonitas y agraciadas damas de la capital yucateca.



Manuel Espinosa Rendón
(atribuido)
Sr. Villafaña, ca. 1865.
Col. Acereto Villafaña

A diferencia del trabajo con los edificios mayas, objetos inanimados, donde estos viajeros podían (y así lo reconocen) remover y manipular obstáculos para obtener la mejor vista, la fotografía de personas implicó nuevos retos y el desarrollo de una particular sensibilidad y habilidad en cuanto a la forma de manejar el cuerpo de los modelos. Era pertinente tener especial cuidado para no transgredir las buenas costumbres de la etiqueta local, sobre todo porque la toma de fotografías de las hijas de los meridianos más connotados se hacía en presencia de sus padres, quienes acudían por la curiosidad de conocer el funcionamiento del daguerrotipo, pero también para vigilar que la situación transcurriera en un ambiente de respeto. La narración de Stephens sobre dichas experiencias da cuenta de estas circunstancias, que no implicaron mayores problemas para los nuevos retratistas.

Los primeros retratos de las damas meridianas realizados por la pareja de extranjeros presentaron la suficiente calidad para dejar “encantados” a las modelos, sus amigos y admiradores. Motivados por tales resultados, Stephens y Catherwood continuaron practicando, y como la mayoría de sus imágenes eran de buena calidad (reconocen haber puesto especial cuidado en desechar las malas) y circulaban ampliamente entre las clases acomodadas de la ciudad, no tardaron en forjarse una excelente reputación como fotógrafos. Esto aumentó notablemente la cantidad de personas ansiosas por ser retratadas por aquellos distinguidos viajeros.

Originalmente Stephens y Cateherwood realizaban los retratos en su casa, ubicada en la Esquina del Flamenco, no muy lejos de la Plaza de Armas, pero debido a la enorme demanda —y con el fin de congraciarse con varios de los miembros de las familias de hacendados que habían tenido muchas atenciones con ellos—, deciden realizar los retratos a domicilio. La intención —a decir de Stephens— era retratar a toda la familia: tíos, tías, nietos, criados, indios y a todos los que quisiesen. Desafortunadamente, los resultados del “servicio de retrato familiar a domicilio” fue un rotundo fracaso que dejó profundamente desmotivados a los dos viajeros. No deben sorprender las dificultades que impidieron a Stephens y Catherwood obtener tomas de calidad en su empresa como retratistas a domicilio, pues la tecnología usada para los primeros daguerrotipos era relativamente precaria. Además, ellos trabajaron con uno de los primeros modelos, que empleaban placas prefabricadas de cobre recubiertas de plata, y resultaban extremadamente susceptibles a cualquier modificación en cuanto a niveles de temperatura y humedad relativa. De esta forma, si bien las placas pudieron funcionar adecuadamente cuando las usaban en su domicilio —bajo condiciones ambientales relativamente controladas—, su relativa inexperiencia en el procedimiento fotográfico no les permitió resolver los problemas que se presentaban al salir de su local. Además, hasta 1849 el retrato de grupo era muy poco frecuente entre los daguerrotipistas, ya que como explicaba H. Custin: “el retratante estaba sujeto a permanecer sentado largo tiempo y su tedio aumentaba por las frecuentes repeticiones relacionadas con la incertidumbre del procedimiento químico: el retratante sacaba una expresión forzada; y era casi imposible retratar niños y grupos de familia”.¹⁰

Por otro lado estaban los fotógrafos establecidos, quienes se dedicaban al oficio de manera más comprometida y a largo plazo. Si bien para éstos la fotografía era también una actividad económica, la consideraban una ocupación que les permitiría obtener un lugar en la sociedad en que vivían. Por ello estaban dispuestos a erogar mayores recursos monetarios en la instalación de sus talleres para dotarlos con los enseres y muebles adecuados, aprender nuevas técnicas y estilos, comprar nuevos equipos para estar al día y ofrecer un mejor servicio a sus clientes.¹¹

Un artículo publicado en un periódico yucateco celebraba la decisión del señor Pallás para establecerse y ofrecer su servicio como fotógrafo, enfatizando la reducción notable en los tiempos de exposición para la captura de la imagen de los sujetos retratados:

[...] el Sr. Don Antonio Pallás, casado y establecido entre nosotros después de un viaje a los Estados Unidos, ha empezado a hacer retratos por aquel procedimiento tan sencillo cuanto admirable, en que la luz es el único agente; y como hemos tenido algunas obras suyas en la mano, podemos afirmar que reúnen toda la perfección de que son susceptibles, agregando que la operación es obra tan sólo de treinta segundos, que es hasta donde ha podido alcanzar el arte.¹²

EL DAGUERROTIPO

M.F Tiene el honor de participar al respetable público de esta ciudad que por medio de la célebre invención del daguerrotipo sacará retratos de medio cuerpo y cuerpo entero, al moderado precio de 6 pesos los unos y 8 pesos los otros, abonándose por separado el cuadro que importará un peso. Las horas de trabajo serán de las 7 a las 9 de la mañana, y de las 4 a las 6 de la tarde. Los medios colores son los más propios para retratarse en esta máquina, y los Sres. y Sras. que gusten pueden evitar el amarillo, negro y blanco. Las flores no perjudicarán el dibujo si no que saldrán con más perfección, irá a casa de las Sras. que no quieran molestarse en salir, siempre que se reúnan tres o cuatro a la vez.

La exhibición de sus trabajos en la casa de su habitación, será todo el día, y la entrada por dos reales.

Otro fotógrafo que visitó Yucatán y llegó a ofrecer sus servicios en la ciudad de Mérida fue el inglés Richard Carr,¹³ y el 30 mayo de 1847 anuncia a los meridianos sus servicios de la siguiente forma:

Retratos al daguerrotipo.

El que suscribe tiene el honor de avisar a este ilustrado público que acaba de llegar de la Europa con una máquina de última invención con la cual ofrece sacar retratos con la mayor exactitud, tanto en colores como sin ellos, y de una o más personas sobre la misma placa. Ofrece que los retratos saldrán perfectamente iguales al original y a la entera satisfacción de cada individuo. Tendrá mucho gusto en ensañar las muestras y surtido de cajas y marcos a las personas que se dignen favorecerle con una visita. Calle del Colegio y Minerva, frente al Sr. Aldana. Precio de cada retrato, cuatro pesos. – Ricardo Carr.¹⁴

Rescatado de un naufragio, otro daguerrotipista, H. Custin llega a Campeche,¹⁵ aún cuando permanece breve tiempo ofrece “tomar retratos sobre planchas de varias dimensiones, hasta del tamaño de un fistol”.¹⁶ Sin embargo, el primer yucateco en utilizar el daguerrotipo para retratar a sus coterráneos fue el meridano Gabriel Vicente Gahona. En 1850 *Picheta* publica un anuncio en la prensa meridana que informaba lo siguiente: “Retratos al daguerrotipo. El que suscribe ofrece sacar retratos de cadáveres, por la suma de diez y seis pesos, llamándosele tan pronto como haya fallecido la persona. Mérida, 13 de septiembre de 1850. Gabriel V. Gahona”.¹⁷

Picheta no sólo se dedicaba a la fotografía —al mismo tiempo impartía clases de dibujo y pintura—, y al carecer de un establecimiento habilitado para recibir



a sus clientes prefería ser fotógrafo a domicilio. Quizá por ello no destaca como retratista, pero utiliza el daguerrotipo como instrumento auxiliar para sus actividades como artista. Tres meses después de anunciarse como fotógrafo de difuntos, Picheta anuncia la apertura de un taller de litografía en la calle de Santiago.

PÁGINA ANTERIOR
El daguerrotipo
 Anuncio de Emanuel von
 Friedrichsthal en
El Museo Yucateco, Mérida, t.I,
 1841, p. 160

Otro yucateco atraído por la fotografía, contemporáneo de *Picheta*, fue Rogerio G. Cantón y Cámara, persona de gran iniciativa para los negocios, especialmente los relacionados con actividades artísticas. En septiembre de 1853 participa a los meridianos, a través de la prensa, que al día siguiente continuaría haciendo retratos al daguerrotipo de todas clases y dimensiones, los cuales podrían ser vistos de relieve. Informa tener un nuevo aparato recibido de Estados Unidos, y además ofrecía sus servicios para dorar, platear y broncear cualquier tipo de metal según el método de Galván; y también sobre cristal y madera usando el método Penach.¹⁸ Fue un daguerrotipista pendiente de los últimos avances de su profesión y no dudó en difundir en Mérida las innovaciones más recientes de su momento.¹⁹

Manuel Espinosa Rendón
 (atribuido)
 ca. 1865.
 Ambrotipo.
 Col. Orlando Cámara

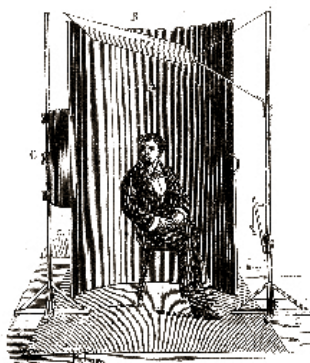
El último de los daguerrotipistas yucatecos instalado en Mérida fue José D. Gómez, quien inició sus actividades artísticas como retratista al óleo y miniaturista. Durante los meses de mayo a octubre de 1853 ofrece sus servicios como retratista al daguerrotipo, en su taller instalado en los bajos de la casa de doña Mariana Domínguez.²⁰ A finales de ese año se traslada a Campeche, donde informa a su respetable clientela lo siguiente: “Retratos de fotografía o sea sobre papel al daguerrotipo (...) por este nuevo método y por el cual se obtienen los mejores retratos que hasta hoy se han descubierto, porque además de tener el mismo o más parecido que los de plancha, se iluminan con mucha más perfección y se sacan de todos tamaños, hasta el natural”.²¹

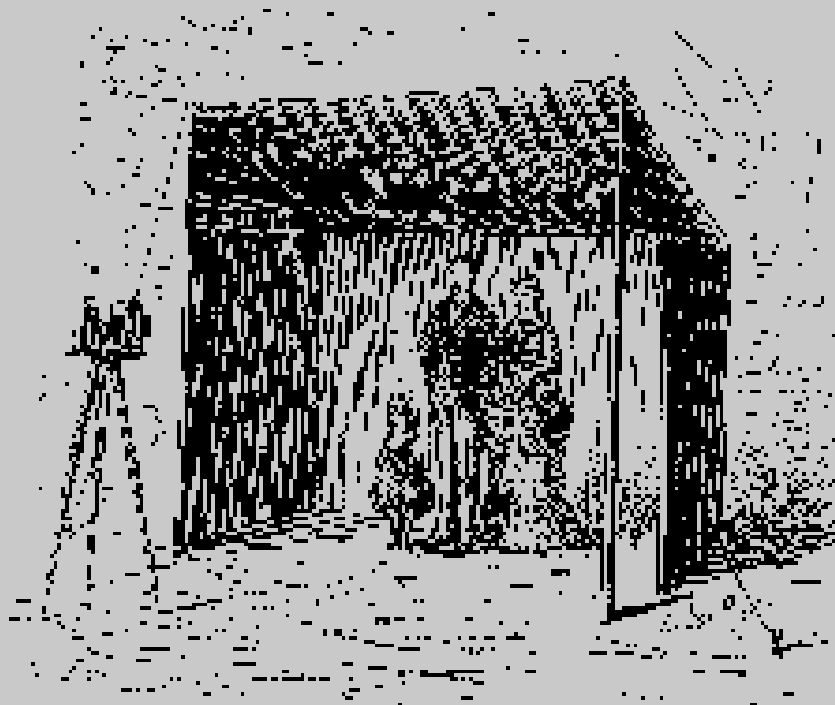


Manuel Espinosa Rendón
(atribuido)
ca. 1865.
Ambrotipo.
Col. Orlando Cámara

PÁGINA SIGUIENTE Y
ABAJO
Grabados reproducidos de
A. Liébert, *La Photographie
en Amérique*, París, 1878.
Col. particular

La proeza de realizar retratos al daguerrotipo consistía en lograr expresar —en ausencia del movimiento—, los atributos de los modelos, y en ese sentido superar tanto los obstáculos de la larga exposición —propia de los procesos del siglo XIX— como las limitaciones —inherentes a los materiales— para captar el espectro de colores y controlar la intensidad de la luz, que con acción argentina materializaba aquella fracción de tiempo del continuo temporal. Desde el reto para la tecnología fotográfica se orientó a reducir el tiempo de exposición y lograr paulatinamente fotografías en movimiento. Por tanto, el análisis del retrato decimonónico debe considerar los contextos de su elaboración, pues tanto la composición, artística y técnica, como los actores sociales captados en ese periodo son resultado de las condiciones para lograr la captura de tales imágenes. En consecuencia, el investigador de la imagen debe tener en cuenta los factores citados para no errar en su interpretación histórica.





Notas

- 1 Este artículo forma parte de los resultados preliminares de la investigación "Los Guerra. Tres generaciones del CA, Observatorio de Cultura Urbana", en colaboración con la Fototeca Pedro Guerra, Facultad de Ciencias Antropológicas - UADY.
- 2 *El Museo Yucateco, Periódico Científico y Literario*, Mérida, t. I, octubre de 1841, p.117.
- 3 José Antonio Rodríguez, "Los inicios de la fotografía en Yucatán 1841-1847", en *Fotozoom*, México, núm. 181, 1990, pp. 18-33.
- 4 *El Museo Yucateco ... op. cit.*, p. 160.
- 5 Publicado sin firma en *El Museo Yucateco ... op. cit.*, p. 68. En "Los inicios de la fotografía...", José Antonio Rodríguez propone (p. 23) como probable autor al poeta meridano Wenceslao Alpuche.
- 6 Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, 1989, pp.17-18.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Cabe mencionar que eran necesarios diversos aparatos para evitar que la persona se moviera, como sujetadores de cabeza, de espaldas, etcétera.
- 9 John Stephens, *Viajes a Yucatán*, Mérida, Dante, 1984, t.I, p.114.
- 10 Rosa Casanova y Olivier Debroise, *op.cit.* p. 34.
- 11 *Ibidem*.
- 12 *El Museo Yucateco ... op. cit.*, p. 160.
- 13 "Diario de Richard Carr (1818-1888), México: diciembre de 1845-noviembre de 1847", en *Alquimia*, núm. 6, México, SINAFO, INAH,1999, pp. 35-40.
- 14 Víctor Suárez Molina, *La evolución económica de Yucatán*, Mérida, UADY, 1977, p. 320.
- 15 En ese entonces Campeche pertenecía a Yucatán y por eso lo incluimos en el recuento.
- 16 *El Fénix*, Mérida, 25 de enero de 1849.
- 17 *El Siglo XIX. Periódico oficial del Estado de Yucatán*, Mérida, 13 de septiembre de 1850.
- 18 José Valdez Acosta, *A través de las centurias*, Mérida, Talleres Pluma y Lápiz, 1979, t.II, p. 489.
- 19 Luis Millet Cámara, "La imagen capturada: la fotografía en Yucatán (1841-1891)", en *INAJ Semilla de Maíz*, Mérida, abril-junio 1992, p. 16.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.



El retrato fotográfico en los inicios de la antropología física mexicana

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

La práctica de la antropología física en México se inició con la intervención francesa en el primer lustro de los años sesenta del siglo XIX, con los trabajos de la Comisión Científica Franco-Mexicana, donde en la sección de medicina se incluyó la antropología, entendida ésta como la referente a la antropología física y somatología. Los trabajos de investigación estuvieron encabezados por los doctores León Coindet y D. Jourdanet, quienes recolectaron información consistente en mediciones diversas de pobladores indígenas, mestizos y blancos del país, así como la colecta de esqueletos que fueron enviados a la Sociedad Antropológica de París.¹

PÁGINA ANTERIOR
William Dinwiddie
Serie de fotografías tomadas a pápagos de Sonora, en la expedición encabezada por William J. McGee, 1894.
Col. Familia Borrego Quijada

Así pues, el ejercicio de esta disciplina científica nace en México como un ciencia hecha por extranjeros y que, de manera vital para el desarrollo de la disciplina, va a marcar en su devenir una influencia de tres corrientes; las primeras dos de origen europeo, encabezada por los postulados franceses y en segundo lugar la representada por ideas italianas. La tercera y última corriente en llegar va a ser de origen estadounidense, pero de trascendencia tal que sus métodos y postulados marcan por varias décadas el ejercicio de la antropología física en México.

Por lo que toca al uso del retrato fotográfico como técnica auxiliar en el registro de los tipos morfológicos, Nicolás León —uno de los primeros en hacer antropología física e impartir cursos de formación de esta disciplina—, reconoce a Désiré Charnay como el primero en hacer este tipo de imágenes. En efecto, Charnay hizo una serie de retratos tipológicos de indios mixtecos y mayas en 1881,² después de que en la islas de Java, Malasia y Queensland —esta última en tierras continentales de Australia—, hizo sus primeros ensayos en este renglón con los pobladores indígenas de esas islas en los años de 1878 y 1879. Pese a estas fotografías, en ninguno de los trabajos publicados por Charnay, científicos o de divulgación, hay una referencia a trabajo antropofísico que de alguna manera justificara estas fotos, las cuales más bien tienen la cualidad de ser un registro de lo exótico con pretensión científica. Asimismo, Charnay tampoco hizo colecta de cráneos o huesos, como sí lo hizo Léon Diguët, y se puede decir que fue común en investigadores cuya especialidad no era precisamente esta disciplina, la cual representa una práctica más acabada del trabajo antropológico de la época en el marco de las corrientes francesa y estadounidense.

TIPOS DE CRIMINALES



FOTOGRAFIA DEL CUERPO E. DE E. N.

LÁMINA 2ª

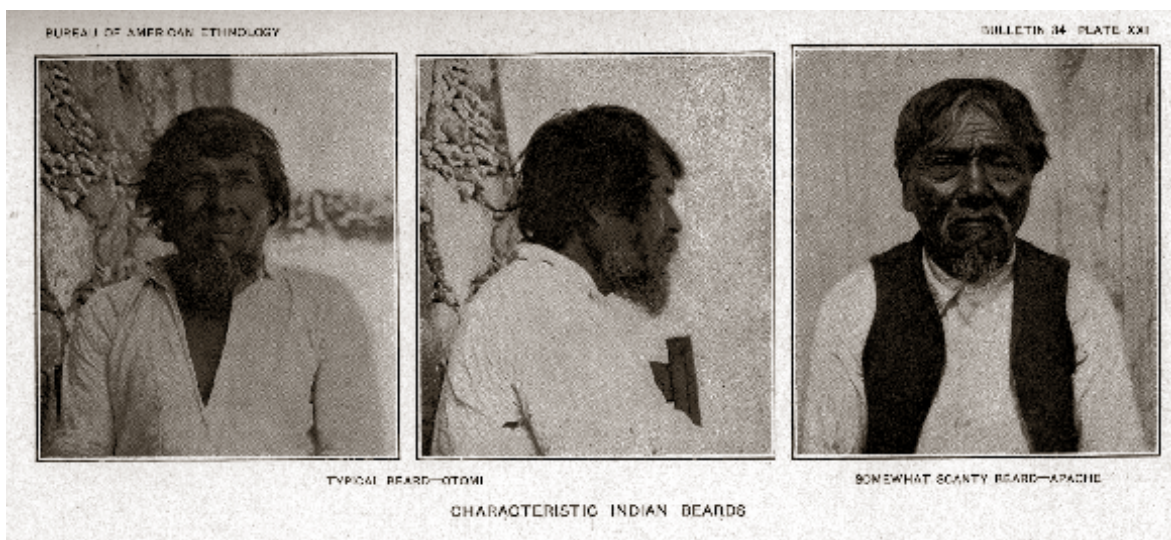
HOMICIDAS

En realidad es en la última década del siglo XIX cuando el retrato fotográfico se introduce en la práctica de la antropología física de una forma sistemática, tanto en el trabajo de extranjeros como en el de nacionales. Por lo que respecta a estos últimos, corresponde al doctor Francisco Martínez Baca y su asistente Manuel Vergara ser los primeros en dar forma a un gabinete de dicha especialidad en el interior de una cárcel en 1891, en este caso la recién inaugurada penitenciaría del Estado de Puebla, considerada en ese momento una institución penitenciaria modelo por sus diseño y métodos de trabajo. En ésta, el establecimiento del gabinete de antropología buscaba fundamentalmente caracterizar en términos morfológicos y somatológicos a los criminales para su identificación. En lo referente a los estudios craneométricos y de cerebroscopía se siguieron los métodos de Benedikt y Broca. Si embargo, en lo que se refiere a la interpretación de los datos, las ideas del italiano César Lombroso a cerca de los estigmas anatómicos fueron la guía, dando como resultado un tipo de análisis que ya para esta última década del siglo XIX estaba en desuso y era considerada equivocada y no científica.³ Martínez Baca dio a conocer su trabajo en una publicación en la que incluía cinco láminas que contenían mosaicos de veinte retratos de presos cada una. Al estar organizadas por delitos, las fotografías se constituyeron en el elemento de prueba visual de los estigmas anatómicos.⁴ El gabinete de antropología fue cerrado en 1902 por falta de apoyo administrativo.

En esta misma línea de la antropología criminal el doctor Ignacio Hernández Ortigoza —después de una muy larga lucha por lograr establecer un gabinete de antropología en la Cárcel General de la Ciudad de México, conocida como cárcel de Belén, desde 1890, y después de haber hecho estudios pertinentes en Estados Unidos—, logra en 1903 su cometido bajo el esquema de Alfonso Bertillon y a partir de los principios y metodología de las *Instructions signalétiques*. Este gabinete se conservó hasta 1914, para luego dejar de funcionar por razones administrativas. Cabe destacar que los principios de las *Instructions* no fueron aplicados de forma sistemática, como ocurrió de forma particular con la fotografía, ya que los retratos se hicieron al arbitrio del fotógrafo en turno, sin el uso de la silla fotográfica-métrica diseñada por Bertillon y Marcel Durand. Ésta era parecida a la empleada por los daguerrotipistas en lo concerniente a sujetar cabeza y cuerpo; anexo a la silla, un ciclorama cuadrículado servía de fondo y era ajustable al tamaño y volumen del individuo retratado, con la finalidad de poder realizar un estudio de proporciones.⁵

Por lo que se refiere a los extranjeros en la última década del XIX, éstos se concentraron en realizar mediciones y registros en el propio campo. Ya en varias publicaciones se ha hablado del trabajo de Frederick Starr, Léon Diguét y Carl Lumholtz, quienes realizaron distintas temporadas y en cada una de ellas —muy particularmente Starr, quien se especializó en antropología física— hicieron mediciones, tomaron fotografías y colectaron esqueletos completos y cráneos, además de obtener moldes.⁶ Diguét y Lumholtz no eran especialistas, por decirlo así, en antropología física, pero sus intereses y visión de la actividad científica los llevaron a coleccionar datos de esta disciplina para que luego otros investigadores pudieran hacer los estudios pertinentes, como fueron los casos de Ernest T. Hamy y Aleš Hrdlicka, quienes aprovecharon muy bien la información de campo y material coleccionado por estos dos investigadores.⁷

PÁGINA ANTERIOR
Francisco Martínez Baca
y Manuel Vergara
*Estudios de Antropología
Criminal. Memoria que
por disposición del supe-
rior gobierno del Estado
de Puebla presentan para
concurrir a la Exposición
Internacional de Chicago,*
Puebla, Imprenta, lito-
grafía y encuadernación
de Benjamín Lara, 1892



Aleš Hrdlička
*Physiological and Medical
 Observations Among the
 Indians of Southwestern United
 States and Northern Mexico*, en
*Bulletin the Bureau of American
 Ethnology*, núm. 34,
 Washington D.C.,
 Smithsonian Institution, 1908

También en la última década del siglo XIX el antropólogo William J. McGee realizó un extenso trabajo, tanto de etnografía como antropología física, entre los indígenas cucapás, pápagos y seris de los estados de Sonora y Baja California en 1894, 1895 y 1900, a instancia del Bureau of American Ethnology. Dicha investigación fue resultado de la pacificación de la región apache del suroeste de Estados Unidos en 1888, cuya circunstancia permitió la investigación sistemática de una extensa región que incluyó parte de México. McGee, por encomienda del Bureau, se concentró en la recopilación de información etnográfica, objetos de cultura material y obtención de mediciones antropofísicas y somatológicas de los nativos de la región, para lo cual se hizo acompañar en 1894 del fotógrafo William Dinwiddie, quien hiciera los retratos de pápagos y seris. Al siguiente año McGee regresa con los seris, esta vez a la isla Tiburón, donde no tiene nunca contacto físico con ellos y sólo pudo registrar, inventariar y fotografiar sus campamentos. Lo acompaña el fotógrafo De Lancey W. Gill, que en 1900 realizó el trabajo fotográfico con los cucapás acompañando nuevamente a McGee, quien de nueva cuenta, exploró una parte de la frontera México-Estados Unidos, como continuación de su trabajo anterior.⁸

En los meses que van de marzo a julio de 1898, y como parte de un gran proyecto que el Museo de Historia Natural de Nueva York emprende en el suroeste de Estados Unidos, llega por primera vez a México el que sería el más influyente antropólogo físico en Norteamérica, Aleš Hrdlička, acompañando Carl Lumholtz. En este viaje dicho investigador se inicia en el trabajo de campo con población originaria de América y teniendo un papel un tanto secundario, pues Lumholtz era el jefe de la expedición; no obstante, su gran capacidad de síntesis y observación y buena disposición para el trato humano lo pone a la cabeza en su materia y emprende una gran cantidad de mediciones físicas y morfológicas, apoyadas del retrato fotográfico entre tarahumaras, huicholes y tepecanos.



En 1902 Hrdlicka regresa a México y permanece todo un año haciendo trabajo de campo entre coras, huicholes, mayos, nahuas, opatas, otomíes, pápagos, pimas, purépechas, tepehuanes, tlahuicas y yaquis. Realiza una gran cantidad de mediciones y somatológicas de distinta índole, siempre acompañado del registro fotográfico de los tipos físicos pero también elaborando otras placas de las condiciones de vida y medios materiales.⁹ En esta larga estancia en el país trabaja con Nicolás León en la ciudad de México, al que capacita y forma respecto a la organización, catalogación y medios de exhibición del material osteológico habido en el Museo Nacional. Esta relación entre Hrdlicka y León tuvo para la historia de la antropología física mexicana un gran impacto, ya que además de mantenerse una estrecha comunicación entre ellos, León se convirtió en el especialista mexicano en esta disciplina a raíz de la suspensión de los gabinetes de antropología criminal en Puebla y eventualmente el de la cárcel de Belén de la Ciudad de México y otras instituciones de esta índole, cuyos proyectos fueron cancelados o sus labores carecieron de profesionalismo, naufragando por la improvisación.

Al hacerse cargo en todo lo referente a la antropología física en el museo, Nicolás León imparte clases, investiga y promueve estudios de este carácter junto con el trabajo etnográfico, empezando con ello a formar cuadros de investigadores como Carlos Macías y Alfonso Rodríguez Gil, que trabajaron con los nahuas de Tuxpan en el estado de Jalisco, estudio en el cual el registro fotográfico estuvo presente.¹⁰ Posteriormente, al establecerse e iniciar actividades la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas en 1911, Franz Boas dio cursos teóricos de antropometría. Entre tanto, Nicolás León seguía investigando y mantuvo sus actividades docentes en el museo, del que incluso fue su director en dos ocasiones. También hace trabajo de antropología física en otras dependencias, y durante los sucesos de la Revolución mexicana, colaboró con Servicio Médico Escolar de la Secretaría de Instrucción Pública, donde estableció el Servicio Antropométrico.

PÁGINAS 21 Y 22
William Dinwiddie
Serie de fotografías tomadas a los pápagos de Sonora, en la expedición encabezada por William J. McGee, 1894. Col. Familia Borrego Quijada



Debido a la inestabilidad política del momento logró hacer que dicho servicio se estableciera en el museo, para evitar en lo posible la interferencia de la burocracia cambiante y, generalmente, desconocedora de la materia. En el Servicio Antropométrico, además de realizar trabajos de medición y estudios somatológicos a cerca de 25 mil escolares de la Ciudad de México, realizó álbumes fotográficos para tener referencias visuales de los tipos físicos de éstos.¹¹ Junto con estas actividades el doctor León hizo una labor de rescate de los materiales coleccionados en las penitenciarías de Puebla y Belén, así como también de la correccional para mujeres menores de edad de Coyoacán y la de varones de Tlalpan, incluyendo las fichas y fotografías con las que formó álbumes de referencia y las puso al resguardo del museo.¹²

La labor de Nicolás León se mantuvo al término de la lucha armada para dar continuidad a la formación de nuevos investigadores, entre ellos Daniel Rubín de la Borbolla; simultáneamente a la lucha armada, Manuel Gamio —el más influyente antropólogo en México de esos años y en las siguientes tres décadas— dirige el proyecto integral del valle de Teotihuacan, donde Paul Siliceo Pauer, uno de los alumnos de Nicolás León —del que se distanció por diferencias personales—, se encargó de hacer todo lo referente a mediciones y elaboración de fotografías en varios pueblos del valle.

Sin duda, la Revolución mexicana impactó fuertemente las conciencias —a muchos niveles y en distintos sentidos— de representantes de medios culturales, científicos y políticos, lo que de una o de otra manera también hizo cambiar la percepción de la ciencia y su función social. En el caso de las ciencias antropológicas estos cambios se manifestaron en las ideas de la forma de nación; es decir, la actividad de esta disciplina y otras más tenían que ayudar a cambiar el país otorgando una identidad nacional operativa, donde los indígenas y la población rural en general debían integrarse y mejorar sus condiciones de vida. Antes de la Revolución el papel de la investigación hecha por extranjeros fue fundamental y hegemónico; pero después de ella sin pretender formar una ínsula, ya que siempre se estuvo pendiente de los nuevos postulados, se buscó que la investigación ayudara al conocimiento de la nación.

En la antropología física se estuvo pendiente de métodos y técnicas desarrollados en el extranjero para refinar los resultados. Así comenzaron a delinearse estudios que permitieran aislar caracteres y hablar de razas desde una óptica estrictamente biológica para establecer comparaciones con poblaciones de otras partes del mundo. La raza ya no era la suma de atavismos culturales y juicios de valor, sino hechos cuantificables y mesurables. Asimismo, el conocimiento somatológico se encauzó en el sentido de establecer políticas públicas para mejorar las condiciones de vida e higiene de distintos sectores de población, e influir para ayudar en su desarrollo intelectual y económico.

A partir de estas ideas, las excavaciones arqueológicas emprendidas entonces tuvieron entre su equipo de trabajo a personal capacitado en antropología física, el cual se hacía cargo de los restos óseos y la metodología adecuada para la determinación racial y morfológica. Así, por ejemplo, los trabajos de exploración en la selva lacandona realizados por Enrique Juan Palacios en 1926 tenían esta visión en cuanto al material óseo.¹³

Con las poblaciones vivas destaca la labor de Carlos Basauri, quien en dos trabajos, uno con los tarahumaras y otro con distintas etnias de Chiapas y Quintana Roo, realiza una notable investigación a propósito de los aspectos antropofísicos, y con un marcado énfasis en las condiciones de vida e higiene y su transformación. Si bien el trabajo de los tarahumaras no es muy extenso, el recurso visual es singular porque se combinan tipos físicos, condiciones de vida, vivienda, entorno natural y fiestas. El énfasis visual destaca además por mostrar los cambios operados entre los niños tarahumaras antes y después de la introducción de una escuela-albergue en Cusárare.¹⁴

El trabajo realizado en Chiapas, en 1928, fue parte de la John Gedinn's Gray Memorial Expedition de la Universidad de Tulane, encabezada por Franz Blom. Bausauri se hizo cargo de los aspectos referentes a la antropología física y etnografía, concentrando de manera particular su labor con los tojolabales, pero también hay notas generales sobre los tzeltales y unas cuantas líneas sobre los mayas de Quintana Roo. El retrato de los tipos físicos fue un recurso ampliamente usado junto con las medidas antropométricas, pero también, al igual que en su trabajo anterior, el registro fotográfico fue más amplio que el puro retrato.¹⁵

Al concluir la década de 1920 termina la etapa formativa de la antropología física en México y comienza un crecimiento más sistemático de esta disciplina, con nuevos practicantes y dando continuidad y fuerza a los principios surgidos con los cambios provocados con la Revolución mexicana.

Ante todo, el registro fotográfico en la antropología física fue y es un recurso técnico traducido como una práctica disciplinaria con uso restringido al apunte de contenido visual como referencia para los especialistas. El álbum de Starr, sin embargo, es en realidad un caso especial de difusión del material referente a la antropología física, válido, principalmente por el reconocimiento de la diversidad étnica. Por lo común fueron pocos los retratos difundidos en publicaciones especializadas, no obstante haber conformado verdaderos archivos. Su práctica limitada al trabajo de gabinete posterior al trabajo de campo fue la norma como lo demuestra la existencia de los materiales producidos por Aleš Hrdlicka, Nicolás León y otros, donde muy pocas fotografías o ninguna —el caso de León— se incluyeron en sus publicaciones.

El retrato en la antropología física no tiene un discurso paralelo más allá de la recopilación de los datos morfológicos. Su papel es complementario, un recurso visual a los datos numéricos y la apreciación fáctica. De hecho, su práctica es igual hoy a como lo fue antes, pero las imágenes por sí mismas no contribuyen mayormente a la información sin su complemento estadístico y el agregado de observaciones de aspectos específicos referentes al interés de la disciplina. Sólo hoy, y a partir de la idea de que la imagen es polisémica, otras ciencias y usos le han dado otro carácter y significación válida en nuevos campos.

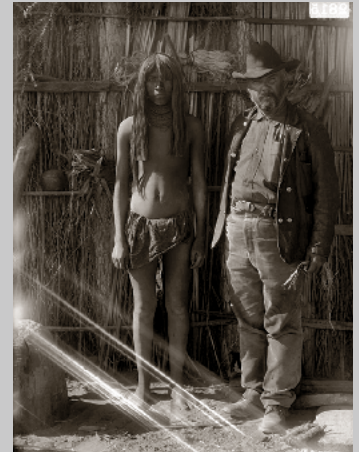
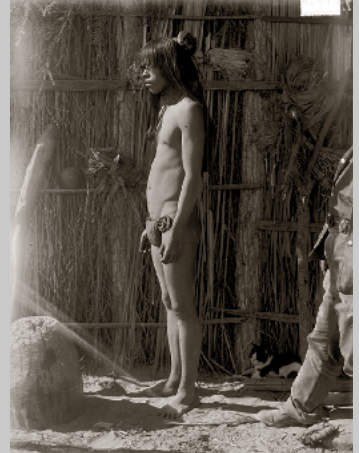
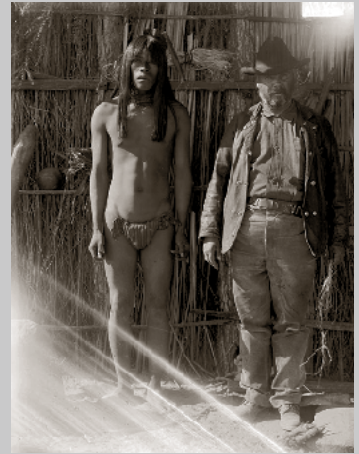
PÁGINA SIGUIENTE

Lancey W. Gill, *Cucapás del estado de Baja California y Sonora, en la parte sur de la confluencia del río Gila con el Colorado. Expedición encabezada por William J. McGee*, 1900.

El personaje que acompaña al indígena cucapá es el antropólogo William J. McGee. Col. Familia Borrego Quijada

Notas

- 1 Nicolás León "La antropología física y la antropometría en México. Notas históricas", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4ª época, t. 1, 1922, p. 100.
- 2 Museo Quai Branly, Colección Charnay: Indios Mayas.- 1998-13945, 1998-13949, 1998-13959, 1998-13960, 1998-13968, 1998-13970, 1998-13977, 1998-13979, 1998-13983 y 1998-13993. Indios Mixtecos.- 1998-13918, 1998-13919, 1998-13921, 1998-13925, 1998-13926, 1998-13927, 1998-13928, 1998-13931 y 1998-13933.
- 3 Frederick Starr, "Study of the Criminal in Mexico", en *The American Journal of Sociology*, vol. 3, núm. 1, julio 1897, pp. 13-17.
- 4 Francisco Martínez Baca y Manuel Vergara, *Estudios en Antropología Criminal. Memoria que por disposición del Superior Gobierno del Estado de Puebla presentan, para concurrir a la Exposición Internacional de Chicago*, Puebla, Imprenta Litografía y Encuadernación de Benjamín Lara, 1892.
- 5 Nicolás León, *op. cit.*, p. 108.
- 6 Por mencionar sólo las más recientes, ver: Alberto del Castillo Troncoso, "La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen", en Emma Cecilia García Krinsky (ed.), *Imaginario y fotografía en México. 1839-1970*, México, Lunberg, 2005, pp. 63-67; Ignacio Gutiérrez Rivalcaba, "Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación", en *Alquimia*, núm 5, enero-abril, 1999, pp. 17-25.
- 7 E.T. Hamy, "Contribution a L'anthropologie du Nayarit", en *Bulletin du Museum d'Histoire Naturelle*, t. III, núm. 6, 1897, pp. 190-193; y Aleš Hrdlicka "Description of an Ancient Anomalous Skeleton from Valley of Mexico", en *Bulletin American Museum Natural History*, vol. XII, art. V, 1899, pp. 75-92.
- 8 William J. McGee menciona que de los pápagos se tomaron cientos de fotografías antropofísicas, pero se conservan pocas. William J. McGee, "Expedition to Papagueria and Seriland: a Preliminary Note", en *American Anthropologist*, vol. 9, núm. 3, marzo 1896, p. 93. De los indios cucapás se conservan 41 fotografías; de los pápagos 158 y de los seris 46, éstas incluyen retratos, condiciones de vida y cultura material. Los negativos originales, cristales de 5 x 7 pulgadas, se conservan en la Colección Glass Negatives Indians del National Anthropological Archives, en Washington D.C.
- 9 En la Division of Physical Anthropology Photograph Collection del National Anthropological Archives se conservan 347 imágenes del trabajo fotográfico de Hrdlicka. En los *Papers* resguardados en la misma institución, y bajo el rubro *Journey to the Southwestern United State and Mexican Indians*, en las cajas 77, 81, 82, 84 y 85 se conserva un número no cuantificado de fotografías tomadas por el investigador, realizadas durante sus trabajos de campo de 1898, 1902 y 1910.
- 10 Carlos Macías y Alfonso Rodríguez Gil, "Estudio etnográfico de los actuales indios tuxpaneca del Estado de Jalisco", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 3ª época, t.II, núm. 1, México, junio 1910, pp. 196-219.
- 11 Javier Romero, "El doctor Nicolás León ante los nuevos antropólogos", en *Anales de Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 6ª época, t. XII, núm. 41, México, 1959, p. 58.
- 12 En los acervos del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, de la ciudad de Oaxaca, se conserva el *Álbum del viaje efectuado entre los indios popolocas de los estados de Puebla y Oaxaca en el invierno del año de 1904*, realizado por el doctor Nicolás León, con varios retratos de tipos físicos.
- 13 Enrique Juan Palacios, *En los confines de la selva lacandona*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928, p. 16.
- 14 Carlos Basauri, *Monografía de los tarahumaras*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929. (Carlos Basauri llevó a cabo la investigación en 1925).
- 15 Carlos Basauri, *Tojolabales, tzeltales y mayas. Breves apuntes sobre antropología, etnografía y lingüística*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.





Eugenio Espino Barros, retratista

Xavier Moyssén L.

I

Según lo relata Plinio el Viejo (23-79 d.C.), el origen del dibujo se remonta al momento en que una joven corintia, hija del alfarero Butades de Sición, traza sobre una tablilla de barro el perfil que proyecta la sombra de su amante dormido; la joven habría sido motivada, según la leyenda, por el deseo de conservar un recuerdo, lo más vivido posible, para cuando estuviera ausente el novio.

PÁGINA ANTERIOR
Eugenio Espino Barros
Rafael y Enrique Espino Barros
Robles, ca. 1927,
Tampico, Tamaulipas.
Col. Fototeca del Centro
Nacional de las Artes,
Monterrey.
Fondo Eugenio Espino Barros

No se requiere de mucha imaginación para darnos cuenta de la similitud que guarda el procedimiento que describe el historiador romano con el que sigue la propia fotografía, como tampoco la necesitamos para advertir que desde entonces la idea del retrato queda asociada a las de memoria e identidad. De hecho, es este último aspecto el que, a la par de lo que sabemos gracias a Plinio el Viejo, da origen, ya en el imperio romano, al retrato al surgir la necesidad de dar a conocer la efigie del emperador. Práctica que rápidamente se extendió por todo el imperio y entre sus clases sociales, como demuestran los extraordinarios retratos de Al Fayum (I-III d.C.)

Casi contemporáneos suyos son, en América, los llamados “huaco-retratos” vasijas antropomórficas de un verismo que asusta y que provienen de la cultura de los moches del antiguo Perú (entre 100 y 800 d.C.). Fuera de este caso, difícilmente encontraremos otros intentos por lograr el retrato naturalista, así hasta llegar al periodo virreinal en donde éste se ceñirá a los moldes que Europa fue desarrollando, pues al recuerdo y la identidad se le fueron sumando las variables ideológicas relativas al prestigio, la clase social, religión y profesión.

Mas si el retrato ha servido para la difusión, la exaltación, la deformación, el recuerdo y la promoción, ha sido también, y desde muy temprano, un negocio; y si la pintura, el dibujo, el grabado e incluso la escultura, a través de los bustos, pudieron hacer de él su medio de supervivencia, con mucha más razón la fotografía, que desde el siglo XIX lo convertirá en pujante empresa comercial; incluso, como sabemos, ésta fue una de las primeras aplicaciones prácticas que se le encontraron al nuevo invento. Ahí está para probarlo Eugène Disdiéri por supuesto, pero también nuestros Rodolfo Jacobi, Juan María Balbontin, Francisco Doistua, los célebres hermanos Vallete, o los Lagrange en el caso de Monterrey.

De entonces a la fecha, trátase de conocidos retratistas como Thomas Ruff, Diana Lui, Rogelio Cuéllar en México, o Juan Rodrigo Llaguno en Nuevo León, o del simple y anónimo aficionado que lo mismo retrata velorios que quinceañeras, todos continúan indagando sobre la fisonomía, el carácter, la personalidad de quienes les rodean, fijando su identidad y preservando su recuerdo a través de una tarea que no tiene fin.

II

Francisco Eugenio Espino Barros y Rebouche nació en la ciudad de Puebla, un 10 de octubre de 1883 y muere —después de una larga, venturosa y prolífica vida en Monterrey, N.L.— el 15 de agosto de 1978, a la edad de 94 años¹. Su trabajo como fotógrafo empezó desde muy joven, y aunque destacó particularmente en la fotografía industrial y comercial también llevó a cabo trabajos de corte publicitario, editó el famoso álbum *México en el Centenario de su Independencia* (1910), inventó, desarrolló y produjo la no menos famosa cámara NOBA, hizo fotografía de paisaje y fue un retratista destacado. Por las características de sus retratos, y el espacio que ocupan junto al resto de su producción, por lo general no son prioritarios al momento de hacer un balance de los méritos o aciertos del fotógrafo, de ahí que sean desconocidos o pasen desapercibidos.² El objeto de estas líneas es insistir en esta otra faceta del trabajo de Eugenio Espino Barros (en adelante EEB) y aportar algunos elementos para su valoración.

III

A la edad de 18 años, y después de un breve pero intenso primer contacto con la fotografía,³ el entonces joven EEB se trasladó a la Ciudad de México en busca —quién no en esa época— de mejores horizontes. Encontraría en la antigua estación del ferrocarril de Buenavista su primer empleo formal. Siendo inquieto por naturaleza, insta a su hermano José, con quien vivía, a construir lo que a la postre fue su primera cámara fotográfica “profesional”, con ella se dedica los fines de semana a fotografiar, a retratar, a los empleados de la estación y sus familias. Según él mismo relata, en poco tiempo ya estaba ganando más dinero por esta actividad que por su empleo en ferrocarriles, razón por la que, obviamente, lo abandona para dedicarse de lleno al oficio, que sin duda podemos calificar, de retratista.

Identificamos pues, a través de este primer pasaje, a EEB iniciándose en la fotografía como eso, como retratista, lo que no es de extrañar; en primer lugar por ser un negocio que, de entrada, tal como se ve, se le presentó bonanzoso y, en seguida, porque en ese momento, y por un buen tiempo, se considerará sinónimo de fotógrafo profesional al retratista, en tanto las instantáneas, paisajes y sociales quedarán reservadas a los aficionados (salvo el caso destacado de los fotorreporteros).

Así pues, entre 1902 y 1908 EEB retrató familias, grupos escolares, personajes individuales, niños y parejas entre las clases acomodadas de la capital. A falta de un estudio fijo ofreció sus servicios a domicilio, lo que seguramente, a pesar de lo duro y difícil que debió haber sido esto, le aseguró una demanda permanente y constante.







Eugenio Espino Barros
Doctor Alarcón, ca. 1926
Tampico, Tamaulipas.
Col. Fototeca del Centro
Nacional de las Artes, Monterrey.
Fondo Eugenio Espino Barros

Nuevas motivaciones llevarán a EEB a embarcarse hacia Estados Unidos, concretamente con destino a la ciudad de Nueva York. Allá permanecerá de mayo de 1911 al año siguiente trabajando, según apunta en su autobiografía, en un estudio ubicado en la Quinta Avenida, propiedad de un fotógrafo judío; las habilidades que ahí debió perfeccionar y que lo mantuvieron ocupado ese año fueron las de preparar las fórmulas para emulsionar placas de vidrio y el retoque de negativos, recurso este último que pondría en práctica a lo largo de toda su carrera.

Para junio de 1912 lo encontramos de nuevo en la Ciudad de México, ahora incorporado al estudio de Martín Ortiz, que, como sabemos, fue uno de los más grandes y prestigiosos del momento. Con Ortiz, no cabe duda, debió concluir su formación como retratista, al grado de reunir la suficiente confianza como para independizarse a los pocos meses de haber llegado y montar su propia galería de retratos. Esto debió suceder aproximadamente entre 1913 -14 y 1917, lo cual significa que en la Ciudad de México actuó como retratista cuando menos durante tres años; si los sumamos al trabajo que desarrolló como su primer empleo “profesional” dentro de la fotografía, resulta que para 1917 contaba ya con un mínimo de entre 9 y 10 años como fotógrafo retratista.

Siendo al parecer un hombre con múltiples intereses y necesidades concretas, EEB decide abandonar la capital del país en 1917 para trasladarse, seguramente atraído por la bonanza petrolera, a la ciudad de Tampico, Tamaulipas. Según se asienta en su biografía, en esta ciudad instaló una “elegante galería fotográfica” que, como era de esperarse, en poco tiempo logró tener entre sus clientes a lo más granado de la sociedad tampiqueña, incrementando así su prestigio como retratista.

Hay que mencionar que es también en este período cuando empieza a trabajar la fotografía de corte industrial al atender la variada demanda de las compañías petroleras, así como los requerimientos de las autoridades del puerto. También de esta época proceden sus fotografías urbanas y paisajes (aclaremos que estos géneros ya habían sido practicados por Espino Barros, incluso en el álbum del centenario incluyó algunos de ellos).

Incógnitas son las razones por las que después de 12 exitosos años EEB decide cambiar de residencia una vez más.⁴

En julio de 1929 toma rumbo hacia la ciudad de Tuxpan, Veracruz, lleva entre su menaje pesadas cajas de madera que contienen todos sus instrumentos fotográficos, no sólo cámaras, lámparas y tripiés, sino todo lo necesario para el trabajo en el laboratorio y, lo más sorprendente de todo, un tragaluz completo, desarmado con todos sus juegos de cortinas y reflectores; es claro que tiene en mente abrir un estudio de fotografía una vez que encuentre acomodo en esta otra ciudad; por supuesto, un estudio de retratos.

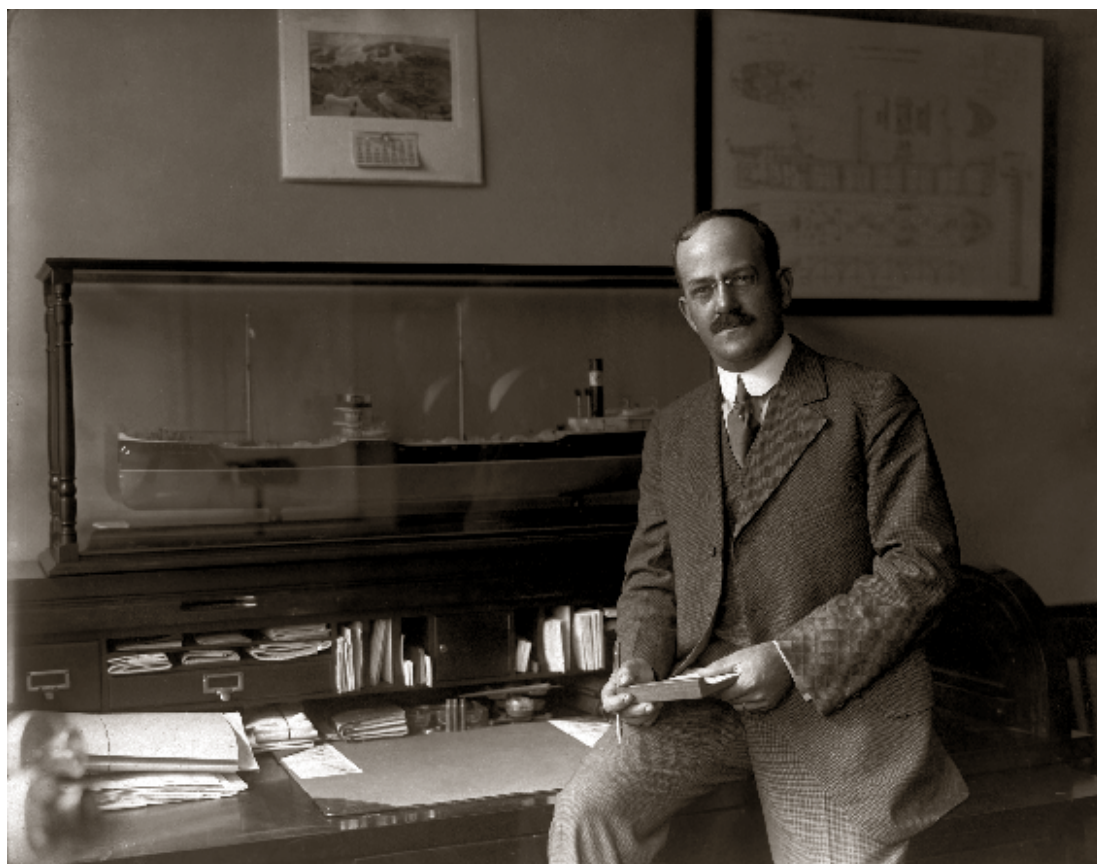
Por desgracia, la aventura veracruzana sólo dura un año. La falta de sofisticación de la ciudad, su desarrollo económico e incluso su higiene pública, aunado a la permanente amenaza de las lluvias torrenciales, lo empujan de nuevo a buscar otros horizontes, mismos que se encuentran —para él y su familia—, en Monterrey, Nuevo León, a donde llegan a mediados de 1930.

A partir de este momento, y por extraño que parezca, la práctica del retrato fotográfico pasará a ocupar un tercer o cuarto puesto entre sus actividades y servicios como fotógrafo profesional (excepción hecha de los retratos de grupo y, fundamentalmente, los de su familia, que veremos a continuación). Más de dos décadas dedicadas al retrato ceden su puesto a otros motivos y encargos, los siguientes 48 años de su vida serán dedicados, quizá sin esta intención, a la exaltación de Monterrey y sus alderredores.

IV

Con base en lo que se ha dicho podemos dividir la trayectoria de EEB en dos grandes periodos: el previo a su llegada a Monterrey y el que siguió a este momento, que fue a mediados de 1930. La primera parte la dedicó fundamentalmente a su trabajo como retratista, mientras en la segunda será más bien el trabajo industrial y comercial el que ocupe su atención.⁵ Podemos suponer que al decidir cambiar su residencia de Tampico a Monterrey —el momento clave en su trayectoria— se pudieron haber concretado otras modificaciones que venía trabajando sobre la concepción de su quehacer y las funciones y usos de la fotografía (el lapso de un año que pasó en Tuxpan habría servido sólo para confirmar lo acertado y necesario que era llevar a cabo tales modificaciones).

Tenemos pues, a un hombre, un fotógrafo, montado entre dos momentos de la historia y dos concepciones de la fotografía. Ha sido educado, formado, dentro de la más estricta tradición del retrato, ésa es la labor del fotógrafo profesional; mas sabe que los tiempos están cambiando, que el México de 1930 casi nada tiene que ver ya con el de un decenio antes, por no decir con aquel que se pierde en el tiempo antes “de la bola”; este otro país —que ahora le apuesta a la industria y al comercio, al fomento del mercado interno, que se enfrenta a los vaivenes de la economía mundial—, requiere otro tipo de imágenes, otros registros, otra clase de testimonios, y EEB le apuesta a lo que alcanza a ver de futuro. Es en este sentido que lo hemos calificado como un fotógrafo moderno, en tanto que, como otros, arriesgando su familia y prestigio, se lanza junto al país en esta nueva empresa.



Ahora bien, dentro de la actividad retratística de EEB se pueden delimitar distintos segmentos. Por ejemplo, podemos hablar de dos diferentes clases de trabajo que llevó a cabo hasta antes de su arribo a Monterrey: los retratos que podríamos llamar “de encargo” y los más “libres”. Habría una tercera categoría, el retrato familiar que llevó a cabo tanto en Tampico como en Monterrey, en tanto sus hijos crecieron hasta ser adolescentes; aquí sí, a partir de ese momento, el retrato no vuelve a parecer en su producción (con excepción, como se dice líneas arriba, del retrato de grupo que realizó principalmente para la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey).

Eugenio Espino Barros
Sin título, ca. 1925,
Tampico, Tamaulipas.
Col. Fototeca del Centro
Nacional de las Artes, Monterrey.
Fondo Eugenio Espino Barros

Como ejemplo del primer grupo podemos citar *Sin título* (ca. 1925, fechada en Tampico, Tamaulipas). No hay nada en esta fotografía que no hable de corrección (nunca fue más cierto que fotografiado y fotógrafo se determinan mutuamente y la personalidad de ambos queda fijada en el producto final): el equilibrio de los elementos, el empleo de la luz y su reflejo, la composición que da paso no sólo a la robusta presencia del personaje, sino a la mesa de trabajo desde la cual ha de tomar importantes decisiones respecto a la industria naviera, que se ve reforzada con la pose del retratado ligeramente inclinado hacia su derecha, para guiar la mirada hacia la otra parte del salón donde se encuentran, su indumentaria y demás elementos de utilería. El retrato es tan perfecto que resulta casi inhumano, frío y con una distancia entre el naviero, el fotógrafo y el espectador que además de experimentarse psicológica e ideológicamente, fácilmente se extiende a la lejanía física.



Eugenio Espino Barros
Sin título, ca. 1928
Tampico, Tamaulipas

PÁGINA SIGUIENTE
Eugenio Espino Barros
Eugenio Espino Robles,
ca. 1930, Tuxpan, Veracruz.
Col. Fototeca del Centro
Nacional de las Artes,
Monterrey,
Fondo Eugenio Espino Barros

Los que hemos denominado “retratos libres” son, por ejemplo, el centrado en el medio torso, el rostro y los brazos de una joven violinista. Decimos que son más libres porque hay en ellos un cierto dejo de romanticismo que permite compartir al espectador el entornado de los ojos de la ejecutante, la línea que define su rostro a partir de las ondas de su cabello, su respiración contenida, la tensión de sus brazos y manos al pulsar cuerdas y arco; la misma composición permite elucubrar sobre el amante al que le dedica las notas que arranca de su instrumento. Esto es, todo en esta otra imagen apunta en sentido contrario a la anterior; ésta es más cálida, más subjetiva, más retrato y no sólo simple, dura y objetiva descripción como en la imagen anterior.

Cercano a este grupo se encuentran las fotografías familiares. Si trazáramos una línea continua en la que un extremo representa el mayor grado de control y objetividad, y el punto opuesto el máximo de libertad y subjetivismo, es aquí donde habría que ubicar a este tercer grupo. Pongamos de ejemplo la fotografía que lleva por título *Eugenio Espino Robles* (1930, Tuxpan, Veracruz) esto es, la fotografía del cuarto de sus hijos varones. Obviamente, lo primero que sorprende es el desnudo infantil en un momento en que el tema ni es común ni aceptado consensualmente: si acaso son temas que se reservan para la intimidad, para los espacios privados. La composición en vertical permite el despliegue de cuerpo completo, y si bien la pose que asume el infante recuerda la estatuaria griega, el detalle del cabello y, sobre todo, los frutos que penden de la parte superior, obligan a pensar en otras referencias. Podríamos decir que estos retratos están muy cerca de los que Edward Weston dedicó a su hijo Neil en 1925. Asimismo,



los primeros retratos de Weston, los previos a su estancia en México (el fotógrafo llega a nuestro país en 1923), son en cierto sentido semejantes a los de EEB, sobre todo los que hemos destinado al segundo grupo; por tanto, no sería descabellado que estos desnudos fueran igualmente parecidos. No obstante la apariencia o cercanía formal, creemos que difícilmente EEB hubiera conocido la obra de Weston en ese momento, por ello las coincidencias se deben a otras razones.

Tan cerca como la obra de Weston en esta fotografía estaría también —y quizás con mayor probabilidad— la pintura impresionista, por ejemplo la de Mary Cassatt o, mejor aún, su contraparte inglesa de fin de siglo, la pintura prerrafaelista. Si nos fijamos bien, toda la composición, que es enteramente ornamental, está cargada de un profundo simbolismo religioso que tiene que ver con la pureza, el contacto con la naturaleza, y el recibimiento de los dones de Dios que deben agradecerse.

Si dicha influencia es notoria en esta fotografía, más evidente nos parece en la que se titula *Rafael y Enrique Espino Robles*, la fotografía de su primogénito y segundo hijo varón. Por supuesto que se trata de una fotografía controlada, posada, pero entre la obtención del resplandor del fondo, las muchas tomas que debió haber hecho EEB hasta aceptar ésta —los cambios de iluminación, el cansancio y hartazgo de los niños por no moverse, por intentar una y otra vez complacer a su padre, por recordar la postura que debían tomar, a qué poner atención— se escapa todo registro objetivo de los niños y se convierte en un mensaje cifrado sobre la niñez, el futuro y el valor de la educación.

V

Tratándose de un fotógrafo como EEB es muy difícil trazar una genealogía estética o artística, principalmente por no contar con documentación alguna que permita siquiera intentarlo, y porque —a decir de sus biógrafos—, poco o nada hablaba de la fotografía en los términos que nosotros hubiéramos querido lo hiciera. Lo que se diga en ese sentido no es, en consecuencia, más que una serie de suposiciones que surgen del análisis, la crítica, la investigación y estudio de su obra y trayectoria.

Ya hemos dicho que a pesar de poder dividir su quehacer en dos grandes grupos, antes y después de Monterrey, ello no quiere decir que lo hecho en uno carezca de consecuencias en el otro. Lo mismo debemos decir ahora respecto a la clasificación de sus retratos y su obra posterior. En otras palabras, sus fotografías industriales y comerciales no son ajenas a lo que ya había puesto en práctica en sus retratos.

Creemos que lo anterior puede apreciarse con facilidad al comparar —por ejemplo— las características que aparecen en sus retratos de encargo, con las fotografías que tomó de comedores industriales, oficinas corporativas o la recepción de instituciones bancarias, e incluso con algunas de sus imágenes arquitectónicas. Es decir, hay en todas estas fotografías un cierto despego físico y psicológico de lo que se está fotografiando, o mejor dicho, de lo que simplemente se está registrando, y para que este registro sea perfecto —léase apegado a la realidad— debe estar realizado cuidando todos los pormenores que exige el empleo de un medio como la fotografía.



Por tanto, podemos decir que estos ejemplos, y los grupos de los que proceden, responden a una concepción rigurosa y ortodoxa de lo que es, o mejor dicho, de lo que fue la fotografía: un instrumento con el que se registra la realidad con distintos fines. Nada de extrañar siendo su profesión y sustento de su familia; pero tampoco por su formación, al haberse hecho prácticamente solo o haber aprendido de otros formados como él. Es de esperar, en consecuencia, que entendiera que su superación y supervivencia dependieran de cuán estricto fuera en su quehacer cotidiano.

Eugenio Espino Barros
Esther Robles de Espino Barros con sus hijos, Rafael, Enrique, José y Eugenio Espino Barrios Robles, ca. 1926, Tampico, Tamaulipas. Col. Fototeca del Centro Nacional de las Artes, Monterrey. Fondo Eugenio Espino Barros

Quisiera suponer que lo pictórico en sus retratos más libres y en los familiares, ya que ésta es su principal característica, lo cultivó aún cuando sólo fuera para él mismo, o estuviera destinado —como ya se apuntó— a su consumo doméstico y familiar, a partir de lo que vio y apreció en su estancia en Nueva York, y más concretamente en la Galería 291 de Alfred Stieglitz.

Al trabajar para un fotógrafo que tenía su estudio, en la Quinta Avenida, esto es, al ser su vecino, estando interesado en el medio, y teniendo ya cierta fama la galería, no suena descabellado que ahí hubiera entrado en contacto con los trabajos de Stieglitz, Steichen, Corburn, White y demás integrantes del círculo de la Photo-Secession, que en ese momento precisamente propugnaban, por una fotografía pictórica, esto es, más libre, creativa y subjetiva, en pocas palabras por una fotografía artística.

Quisiera pensar que así fue, e incluso me gustaría imaginarlo presentándole a Stieglitz y compañía su invento de máquina impresora, echando pestes contra la Kodak por haberlo rechazado; pero no, por desgracia carecemos de evidencia documental que nos permita confirmar algo de esto. Tenemos, claro está, sus fotografías, pero antes de poner a volar la imaginación hay otra explicación, quizá no tan glamorosa, pero sí más plausible y apegada a los hechos consignados a lo largo de estas líneas.

En el libro de Carlos A. Córdova sobre Agustín Jiménez,⁶ fotógrafo con el que EEB guarda semejanza formal en los trabajos industriales que ambos llevaron a cabo, su autor observa que todos los valores de la vanguardia puestos al servicio de las imágenes más conocidas de Jiménez —aquellas por las que ha ganado el valor que hoy día se le reconoce en la historia de la fotografía de nuestro país—, desaparecen en sus retratos para dar paso al pictorialismo, es decir a un momento previo de la vanguardia; en otras palabras, los retratos de Agustín Jiménez son pictorialistas, tanto o más que los de EEB⁷ aquí descritos.

Hasta hace unos cuantos años el tener dos o tres estilos dentro de una práctica artística se consideraba uno de los pecados más gordos que productor alguno pudiera cometer. Sin embargo, no estoy muy seguro de la vigencia universal de esta condena; pienso, por decir algo, en un Diego Rivera pintando escenas surrealistas para Breton, o en un Rufino Tamayo dibujando vasijas prehispánicas. Incluso al ser la fotografía un nuevo medio, que apenas empezaba a ser considerado por unos pocos como un elemento más del mundo de las artes, resulta lógico que nuestros fotógrafos experimentaran con éste y aquél estilo en busca de una definición.

Pero al margen de cualquiera de tales aspectos, creemos que más bien conviene subrayar el hecho de la temporalidad vivida por EEB y los cambios que en ella experimentaron tanto el artista como la sociedad mexicana, y el país en su conjunto. Nos parece que la división que hemos hecho de su trayectoria, la producción de retratos y su clasificación, una de entre muchas otras posibles, responde más que nada a esos cambios que vivió junto al país; antes que ir en pos de un estilo, de un género, de una tendencia, sus respuestas —sus fotografías— estuvieron dictadas por la necesidad de adaptarse rápidamente a un medio que, al estarse también transformando, demandaba ahora este tipo de imágenes, mañana éstas otras, y pasado las apenas imaginadas.

Ciertamente, los retratos de EEB también son producto de una época, pero se trató de un tiempo que él mismo fue dejando atrás.



Notas

- ¹ Para estos y otros datos biográficos, así como para un análisis más completo de la trayectoria y la obra de este fotógrafo u otros aspectos que aparezcan aquí citados, véase Xavier Moyssén (ed.), *Eugenio Espino Barros, fotógrafo moderno*, editado por el CONARTE, Monterrey, 2006.
- ² Situación que es necesario aclarar ya que se viene revirtiendo desde que Roberto Ortiz Giacomán lo revaluara al incluirlo en la trascendente exposición *Monterrey en 400 fotografías* (1996) e iniciara la gestoría que llevó a que, en 2006, los descendientes de Espino Barros donaran a la Fototeca de Nuevo León alrededor de 3 000 negativos y positivos, así como cámaras y demás instrumentos. Labor que concluyó, igualmente, con la magna exposición de la que fue objeto y la edición del libro ya mencionado.
- ³ Véase al respecto José Antonio Rodríguez, “1900 y el americano”, en Xavier Moyssén (ed.), *op. cit.*
- ⁴ Es obvio que entre los motivos que pudieron hacerlo tomar esta decisión se encuentran los de tipo económico, y que para ese momento ya empezaban a aparecer otros polos de desarrollo quizás más atractivos. Una familia creciente, y posiblemente hasta el hartazgo por la fotografía de retrato cerrarían el cuadro que nos permitiera explicar esta conducta.
- ⁵ Cuando se hacen observaciones como éstas debe entenderse que son relativas. Por supuesto EEB siguió practicando por un tiempo el retrato en Monterrey, no podría haber sido de otra manera si de eso es lo que había vivido previamente. Ciertamente lo fue dejando por atender otros intereses, pero estos cambios nunca son definitivos ni de un momento para otro; si aquí lo proponemos de esta manera es para enfatizar los cambios con fines de análisis.
- ⁶ Carlos A. Córdova. *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. México, Editorial RM, 2005
- ⁷ De aquí se podría desprender la discusión de si el pictorialismo resultara ser la más vanguardista de las vanguardias. Como no es este el espacio para hacerlo, lo dejamos para mejor ocasión.







El retrato decimonónico. Esbozo de un balance a fin de siglo

Claudia Negrete

Para Pablo Bañuelos

Desde aquel domingo de enero de 1840, en que la imagen de la Catedral Metropolitana había quedado capturada en plata,¹ no tardó en aparecer uno de los usos comerciales predominantes del nuevo invento: el retrato. Los tiempos del predominio del daguerrotipo y el ambrotipo (1840-1860) habían sido testigos de la necesidad de imágenes para consumo privado de la sociedad mexicana; el primer gran auge de la fotografía en México se había dado en tiempos del imperio de Maximiliano; el segundo fue mayor: la sociedad del orden y el progreso multiplicó esta necesidad a través de una mayor oferta y de la aparición de las publicaciones ilustradas, que expandieron el uso del retrato de estudio al ámbito de lo público. Quizá algunos números tomados de directorios comerciales de aquellos tiempos, de ninguna manera contundentes, puedan ayudar a esbozar un panorama. En plena República Restaurada encontramos en el directorio de A. Poustoly² a quince fotógrafos de estudio registrados, mientras a fines del Porfiriato encontramos sesenta.³

Hacia 1910 la American Photo Supply utilizaba el siguiente argumento comercial en su propaganda: “La fotografía es un arte al alcance de todas las fortunas e inteligencias; forma parte de una educación moderna y esmerada. Ha sido la base de envidiables reputaciones y fortunas. La fotografía enseña a apreciar lo bello y lo grandioso de la naturaleza. Es tan fácil de aprenderse que un niño de corta edad puede hacer magníficos retratos”.⁴ En efecto, el retrato de estudio había constituido un campo profesional sólido y varias trayectorias eran memorables. El esbozo comienza con dos pares de trazos fuertes; cuatro compañías, que resultan fundamentales, persistieron en la práctica fotográfica a todo lo largo de la segunda mitad del siglo: la representada por Lorenzo Becerril (de Puebla), Antiocho (a veces llamado también Antonio) Cruces (Ciudad de México), Octaviano de la Mora (de Guadalajara) y Valletto hermanos (Ciudad de México).

El poblano Lorenzo Becerril parece haber iniciado sus labores como retratista hacia finales de 1850. Su trabajo dentro de este género destacó en los años sesenta con una gran cantidad de piezas muy bien realizadas, según los cánones de la época (iluminación homogénea, utilización de *atrezzo* y telones, pose dirigida), para darle

PÁGINAS 40-41
Martín Ortiz
Affectueux souvenir, 1924
Col. particular

PÁGINA ANTERIOR
Octaviano de la Mora
Retrato de Josefina Gallardo
ca. 1870
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 452168



Sello de Lorenzo Becerril,
ca. 1870
Col. particular

PÁGINA SIGUIENTE
Lorenzo Becerril
Sin título, ca. 1880
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 451941

menor énfasis que a su labor en exteriores en las décadas siguientes. En 1894 *El Mundo Ilustrado* publicó un reportaje sobre el General Díaz, ilustrado con retratos fechados en 1858 y 1862 acreditados a Becerril,⁵ así que podría pensarse en la primera fecha como el inicio de su trayectoria. Su estudio estuvo ubicado en la calle de Mesones 3.⁶ Fue también fotógrafo de exteriores, entre 1883 y 1888 editó *El Álbum Mexicano*, del que se han identificado vistas de la Ciudad de México y los estados de México, Hidalgo y Oaxaca.⁷ Así que cuando surgieron las revistas ilustradas con fotografía en los años noventa, el mundo exterior no le fue ajeno, como a la mayoría de los profesionales que habían pasado del espacio del estudio retratístico al paisaje urbano. Trabajó por muchos años para *El Mundo Ilustrado*, publicación a la que proporcionó no sólo retratos, sino también imágenes de su ciudad natal. Sus obras fueron premiadas en la Exposición Colombina celebrada en Chicago en 1893.⁸ A principios del siglo XX su trabajo empieza a aparecer cada vez menos en las páginas de *El Mundo Ilustrado*.

En la capital, *El Fotógrafo Mexicano*, publicación editada por la American Photo Supply, se refiere a Antíoco Cruces como “una autoridad en el arte de su profesión, pudiéndosele considerar como el decano de los fotógrafos metropolitanos”.⁹ Se había iniciado en el oficio como retratista de estudio con un compañero de la Academia de San Carlos, Luis Campa. La firma comercial conformada por ambos tuvo mucho éxito durante los años comprendidos entre 1862 y 1877.¹⁰ Cuando la asociación concluyó, al parecer, el fotógrafo tuvo un pequeño *impasse*, ya que hacia 1878 Manuel de Buen Abad anunciaba su estudio fotográfico ubicado “en la antigua casa de Cruces y Campa.”¹¹ Antíoco continuó su trayectoria en 1879, ya como Cruces y Compañía; dirigió el taller de fotografía del Ministerio de Guerra, ocupó el puesto de fotógrafo de la cárcel de la ciudad y colaboró como reportero gráfico en *El Mundo Ilustrado*.¹² El caso de este fotógrafo resulta interesante en



términos de los cambios en la praxis profesional hacia finales del siglo, y específicamente en relación con el retrato resulta un caso de excepción, ya que debía empuñar su cámara hacia sectores sociales muy disímiles y con intenciones contrapuestas. En uno debía prevalecer la construcción complaciente del retrato burgués, y en el otro la voluntad de registro de los rasgos distintivos de los reos de la ciudad.

En Guadalajara, Jalisco, el atequicense¹³ Octaviano de la Mora estableció un estudio en 1865.¹⁴ Desde temprana edad se había dedicado al aprendizaje de la fotografía con la anuencia y ayuda de su padre, hasta que abrió su primer estudio en el número 36 de la calle de San Agustín.¹⁵ Hacia los años setenta su local comercial se ubicaba en el segundo piso de Portal de Matamoros 9. Como todos los fotógrafos de la época, viajó para actualizarse en las cuestiones del oficio a los epicentros generadores de los modelos de representación: Europa y Estados Unidos. Aumentar sus conocimientos era el objetivo de don Octaviano, pero se encontró con que se necesitaba algo más que técnica para hacer un buen retrato:

Al llegar a Viena, una de mis primeras preocupaciones fue buscar al mejor fotógrafo de la ciudad. Después de obtener ese dato, pasé a casa del Sr. Lukard, con la intención de comprarle sus fórmulas y procedimientos. El Sr. Lukard me recibió con mucha amabilidad y desde luego puso a mi disposición su taller, haciendo sus trabajos delante de mí y sin ocultar absolutamente ningún secreto de sus procedimientos. Después de notar todas las manipulaciones empleadas por él en sus trabajos, le ofrecí comprar sus fórmulas, con el fin de poder hacer, según era mi concepto en aquel tiempo, retratos iguales a los de la alta categoría que él hacía. Al escuchar mi proposición, (la que causó mucha sorpresa, pues hasta entonces llegó a comprender mi propósito) me dio a comprender, que no consistía en el hacer buenos retratos en tener buenas y muchas fórmulas, sino en el gusto estético e inteligencia del individuo. Convencido de la verdad de las indicaciones del Sr. Lukard, volví a mi patria triste, sin haber obtenido lo que había buscado, pues no podía comprar el gusto estético y la inteligencia.¹⁶

Gusto estético e inteligencia, determinados por las normas visuales de la época, que seguramente adquirió más pronto de lo que esperaba, ya que para 1878 ganó su primer premio internacional, la medalla de plata, en la Exposición de París.

Hacia 1890 decidió trasladar su razón social a la capital del país.¹⁷ Don Octaviano de la Mora abrió su estudio en grande: nada menos que en la calle más elegante de la ciudad, donde se ubicaban los talleres más lujosos, en San Francisco y Plateros (hoy Madero). En el número 4 de la 2ª calle de San Francisco se estableció con dos de sus hijos (Octavio y Egberto) como sus aprendices y ayudantes, en un negocio donde era menester una cierta división del trabajo, y más todavía de un par de manos. Hacia finales del siglo don Octaviano comenzó a perder la vista.¹⁸ La firma comercial cerró sus puertas en 1906,¹⁹ seguramente por el deseo del fotógrafo de pasar sus últimos tiempos en su tierra natal.



O. DE LA MORA
PORTAL MATAMOROS N.º 9
GUADALAJARA.



FOTOGRAFO
CONTRA-ESQUINA DE LA
UNIVERSIDAD.



IZQUIERDA
Lorenzo Becerril
Sin título, ca. 1880
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 451945

DERECHA
Cruces y Compañía
Ignacio Mariscal
ca. 1899
Col. SINAFO-FN-INAH
núm. de inv. 454865

PÁGINA SIGUIENTE
Anuncio de Cruces y Campa
en Adalberto de Cardona,
De México a Nueva York,
San Francisco, Imprenta de H.
S. Crocker y Cia., 1890
Col. particular



Don Octaviano extendió sus labores fotográficas más allá del retrato: como Antio-
co Cruces, Lorenzo Becerril, Felipe y Manuel Torres, entre otros, salió a la calle a
registrar eventos; fue fotógrafo de la gran publicación de la época, *El Mundo Ilus-*
trado, donde hizo de reportero gráfico y colaboró en varias secciones. Sus retratos
femeninos formaban parte de la sección “Galería de Bellezas Mexicanas”, al igual
que los de personajes populares como “Una vendedora de gorditas”²⁰ de la sec-
ción “Costumbres mexicanas”. La óptica costumbrista suavizaba una sociedad de
contrastes y así se percibía en las imágenes.

La trayectoria de la firma comercial Vallete Hermanos, conformada por Julio, Gui-
llermo y Ricardo, inició en 1865 y continuó hacia las postrimerías del Porfiriato. Se
trata de una de las compañías fotográficas de mayor éxito, con un público cuyo
deseo de verse representado como las élites europeas se veía hecho realidad en
el espacio del estudio. El caso de los hermanos Vallete es excepcional, ya que res-
pondieron muy poco a las nuevas necesidades de imagen planteadas al final del
siglo XIX y los cambios que esto significaba en la praxis de los fotógrafos, como en
los casos mencionados anteriormente. Esto se debe a que los ingresos propor-
cionados por su práctica retratística eran suficientes para mantenerlos dentro de los
confines de su estudio y dentro de un género que les brindó, no sólo el sustento,
sino un buen nivel de vida a lo largo de casi cincuenta años.²¹

GALERIA FOTOGRAFICA

—DE—

—ANTONIO CRUZES, S.^o
MEXICO.

Este gran establecimiento que se halla situado frente á la Plaza de Armas, entre las calles Primera de Plateros y Cinco de Mayo, es el principal de todos los de su clase en la Capital.

Procedimientos Instantaneos.

SE HACEN NICERATOS GRANDES Y PEQUEÑOS, SEGUN LOS ÚLTIMOS AVANCES DEL ARTE. VISTAS DE LA CIUDAD, DE CASAS Y JARDINES, ETC.

—Y

* Se Garantiza Completa Satisfaccion. *

Posee este antiguo y acreditado establecimiento fotográfico, la más extensa y rica colección en toda la República de negativos que representan una gran diversidad de tipos y costumbres nacionales, pudiendo atender cualquier pedido de la manera más satisfactoria y sin demoras.

Deben todas Vistas de la PATRONESIA DE CRUZES ser de Acordo á N.º 2000 Otro Impen.



IZQUIERDA
Octaviano de la Mora
Sin título, ca. 1867
 Col. SINAFO-FN-INAH
 núm. de inv. 452154

DERECHA
Cruces y compañía
Jesús Acevedo y Argumosa,
ca. 1892
 Col. SINAFO-FN-INAH
 núm. de inv. 453487

PÁGINA SIGUIENTE
Valleto y Cia.
Porfirio Díaz y su Estado
mayor, ca. 1905
 Col. SINAFO-FN-INAH
 núm. de inv. 34510

El retrato había probado ser uno de los géneros fotográficos mejor remunerados en una sociedad con una necesidad creciente de su propia efigie. En el interior de la república saltan una multiplicidad de nombres: Emilio G. Lobato y Méndez Hermanos en la capital de San Luis Potosí; Desiderio y Alfonso Lagrange en Monterrey; Nuevo León, Vicente Contreras y Romualdo García en la ciudad de Guanajuato; Francisco Palencia en Colima; Ramón Ramos en la capital de Oaxaca; Alfredo Laurent en Guaymas; Juan Vasallo en Córdoba, por mencionar sólo algunos y evitar un larguísimo listado. Aquellos sesenta nombres consignados en el *Directorio General de la Ciudad de México y el Distrito Federal de 1911* serían incrementados por una extensa enumeración de firmas provenientes de los estados. No sólo los fotógrafos nacionales engrosaban la filas de los retratistas, también estaban quienes habían venido de muy lejos a establecerse en el país, como el sueco Emilio Lange, quien se estableció en la Ciudad de México hacia principios de los años noventa del siglo XIX para perpetuar los códigos retratísticos decimonónicos en las modernidades de la siguiente centuria. Estas historias, que hasta ahora han resultado evanescentes, están aún por construirse para la memoria. El segundo gran auge de la fotografía en México, desarrollado durante el periodo histórico del Porfiriato, había tenido al retrato fotográfico como punta de lanza de un universo icónico, cuyas dimensiones no por intuidas permanecen menos desdibujadas.



Notas

- 1 "El domingo 26 se ha hecho en esta capital el primer experimento del daguerrotipo, en unos cuantos minutos quedó la catedral perfectamente copiada", *El Cosmopolita*, México, 29 de enero de 1840.
- 2 A. Poustoly, *Directorio de México, 1874-1875*, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1874.
- 3 *Directorio General de la Cd. de México y del Distrito Federal 1911-1912*, México, Müller Hermanos, 1911.
- 4 *La semana ilustrada*, México, 28 de enero de 1910.
- 5 *El Mundo Ilustrado*, México, 14 de octubre de 1894.
- 6 Respaldo fotográfico de un original de los años sesenta de la Colección Pérez Salazar. Fototeca de la Biblioteca de Antropología. A esta dirección también corresponden algunos ejemplares de Unda y Becerril.
- 7 Dato proporcionado por Georgina Rodríguez.
- 8 *El Monitor Republicano*, México, 6 de octubre de 1893, p. 1.
- 9 *El Fotógrafo Mexicano*, núm. 12, México, junio de 1901, p. 231.
- 10 Véase Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita, fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, (Colección Alquimia).
- 11 *El Monitor Republicano*, México, 5 de noviembre de 1878.
- 12 Véase "Los restos de nuestros libertadores", en *El Mundo Ilustrado*, México, 4 de septiembre de 1895. Éste es uno de los primeros reportajes ilustrados con imagen fotográfica en el que participaron Antíoco Cruces y Manuel Torres.
- 13 *El Fotógrafo Mexicano*, núm. 2, México, agosto de 1899, pp. 43-44, establece 1842 como año de su nacimiento en la Hacienda de Atequiza, aunque en "Octaviano de la Mora, atequicense destacado en México y en el extranjero", <http://es.wikipedia.org/wiki/Atequiza>, se ubica su fecha de nacimiento el 24 de junio de 1841.
- 14 *Idem*.
- 15 Dirección inserta en soporte de un ejemplar fechado entre 1865 y 1867 del SINAFO, núm. de inventario 452154.
- 16 *El Fotógrafo Mexicano*, núm. 2, México, agosto de 1899, pp. 43-44.
- 17 *Idem*.
- 18 Carta dirigida a Porfirio Díaz de Octaviano de la Mora publicada en *Teresa Matabuena, Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfirato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 23
- 19 "Nuestro material fotográfico. Contingente de los principales talleres de la Capital", en *El Mundo Ilustrado*, México, 1 de enero de 1907.
- 20 *El Mundo Ilustrado*, México, 9 de diciembre de 1894.
- 21 Véase Claudia Negrete, *Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, IIE-UNAM, 2006.



La foto-escultura: el retrato más mexicano

Pamela Scheinman

El domingo 7 de septiembre de 1984 descubrí un lote de portarretratos en La Lagunilla. Eran puros bustos de cedro rojo. Habían recortado la cara y los brazos de una ampliación fotográfica que pegaron y colorearon como la piel. También con la talla en relieve asemejaron la ropa y adornos miniaturizados. Una novia todavía mostraba su velo de tule trapajoso, mientras que dos niñas tímidas apenas pudieron sonreír en sus vestidos fruncidos. Captaron toda mi atención por su calidad surrealista y rara. En ese mismo instante me transformé en coleccionista e investigadora de la foto-escultura.

PÁGINA ANTERIOR
*Foto-escultura de caballero
con marco victoria.*
Col. Pamela Scheinman

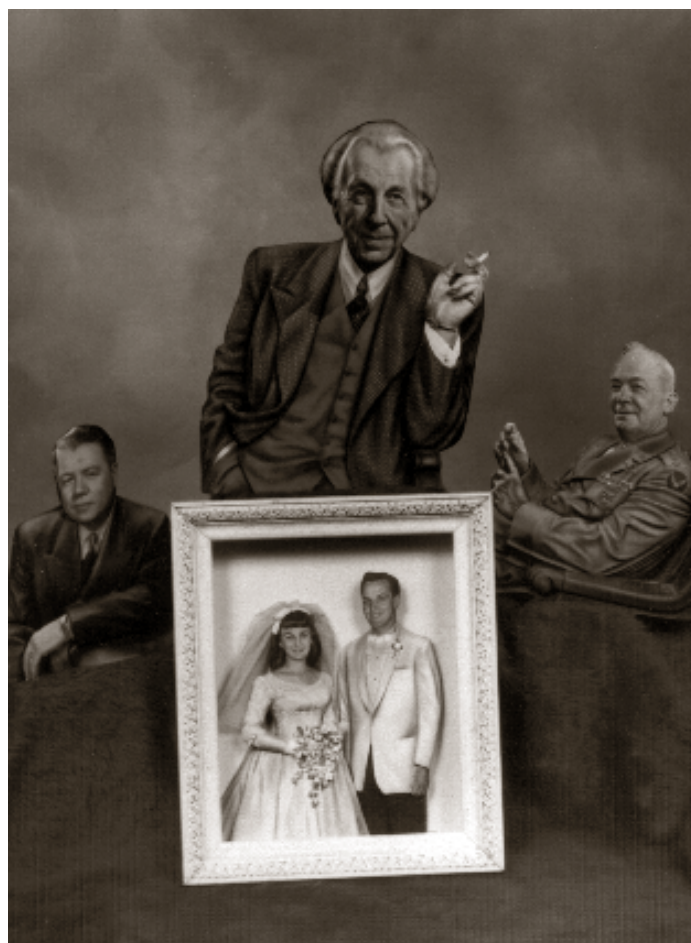
Nadie sabe, por cierto, quién inventó la foto-escultura. La mayoría de artesanos nombran a Rafael Coria, pero algunos dicen que él era nada más vendedor o que otra persona fue el inventor. Los primeros ejemplos parecieron muy sencillos. Unos trazos de la gurbia, nada más para definir el collar, la camisa o la solapa del saco. La ropa se pintaba con óleo. Los marcos ovalados eran tallados de la misma tabla gruesa, dejando un espacio vacío alrededor de la cabeza y los hombros, conocido como “la luz adecuada.” La foto-escultura se estrenó como novedad más o menos contemporánea de las ampliaciones redondas o “medallones.”

La técnica de iluminar los “lienzos” montados con engrudo (un pegamento elaborado con harina cocida en agua) sobre una tela y bastidores, llegó a México desde España y Estados Unidos a finales del siglo XIX. Primero borraron los defectos de la ampliación fotográfica con cianuro y dieron un tono de sepia más vivo y natural. De preferencia usaban Kodak Solar T, un papel delgado y absorbente. Luego aplicaban colores de diversos tipos: crayón, pastel y/o acuarela; el aerógrafo facilitaba mucho a matizar y sombrear. Cada retocador mezclaba celosamente sus tonos básicos para la tez blanca, apiñonada o morena. No deseaban que los clientes salieran como camotes.

Un retocador siempre hacía mancuerna con un dibujante. Trabajaban en equipo, uno tras otro. El dibujante delineaba las pestañas, el cabello, etcétera y metía las luces en los ojos. La misma gente se dedicaba a retocar la foto-escultura, pero necesitaba una mano muy ligera y sutil para lograr una buena semblanza. No todos eran capaces.



IZQUIERDA
Foto-escultura de Marcos Pérez Jiménez, presidente de Venezuela. ca. 1958
Col. Pamela Scheinman



DERECHA
Muestras del vendedor norteamericano Jerome Goldberg que incluyen a: Barry Goldwater, senador de Arizona y candidato republicano para presidente de los E.E.U.U.; arquitecto Frank Lloyd Wright y general Douglas MacArthur, ca. 1960.
Col. Pamela Scheinman

Entre los del oficio siempre discutían cuál era más importante: el retoque o la talla. Aunque la disputa corresponde a la del huevo y la gallina, es obvio que en el caso de la foto-escultura cualquier fotografía —que sea plegada, manchada o rota— servirá. A veces tuvieron que adivinar los rasgos o inventar la ropa. Echaban la culpa a los vendedores cuando el cliente rechazaba un retrato, por haber sugerido una cambiar el peinado o vestir a un campesino con traje y corbata.

Los artesanos empezaron a trabajar con las fotos que el vendedor ambulante llevaba, andando de casa en casa. Él trataba de conseguir dos fotos, una para el rostro y otra para la ropa, pero a veces el cliente le daba una sola foto de su querida abuelita o papá ya difunto. Mandaban hacer pruebas en blanco y negro en papel de doble peso y las pegaban sobre la madera con cola, después de tallar la silueta en madera.

El arte consiste en darle una vida similar a la escena de la película *El Mago de Oz*, cuando cambia de repente desde el blanco y negro de Kansas hasta los zapatos rojos sobre el camino dorado. Pero el secreto de la foto-escultura, que le distingue de su compañero el lienzo, o de la ampliación retocada, es el volúmen y movimiento dado por la talla sobre la madera. Estrictamente se califica como *collage* o ensamble, un conjunto integrado por la foto, la pintura, el dibujo y el relieve.



¿Cómo identificamos a los autores? El problema es complicado porque no solían firmar sus obras. De vez en cuando la casa amplificadora ponía su etiqueta, pero cuando la foto-escultura se comercializó y sacaron grandes cantidades de pedidos, a veces un vendedor tenía que repartir su trabajo entre varios artesanos y las obras no salían igual. Además, para lograr una producción aun más rápida deieron especializarse. El busto pasaba de despacho a despacho —entre el laboratorio, el retocador, el dibujante, el tallador, el ropista y el montador. Eran muchas manos, sin contar a los ayudantes y el cortador de vidrio biselado, quien clavaba tachuelas al frente y detrás para proteger el busto.

Foto-escultura de pareja vasca con marco sevillano.
Col. Pamela Scheinman

No se puede confiar en el estilo de la fotografía porque mandaron hacer foto-esculturas hasta cincuenta años después, pero el uso de material sí sirve. Durante las décadas de 1930 y 1940 la foto-escultura evolucionó: hicieron los bustos aparte para facilitar la talla y adoptaron medidas estándar, para adaptarlas a cualquier marco que deseara el comprador, mientras los modelos de marcos seguían cambiando para dar antojo al cliente y propiciar la competencia. La pintura de *gouache* no brillaba como óleo y era más parecida a la tela. Según los artesanos, la baja calidad de los papeles fotográficos y la pintura en ocasiones deterioraba las obras. A la par de la urgencia de sacar pedidos a tiempo se luchaba con el reto de superarse.



Una de las mejores foto-esculturas que poseo es de formato grande para colocarse en la pared. Sin duda fue un pedido especial, probablemente un retrato conmemorativo. Muestra un hombre maduro, de cuerpo entero, sentado en una silla. Procedía de la colonia Santa María la Ribera, junto con dos piezas adicionales: un busto en marco ovalado del mismo señor y un busto grande de su esposa o hermana sobre un fondo de madera. Los marcos rectangulares decorados con hojas recuerdan a los muebles voluminosos tallados en el mismo estilo. Se ve la finura de la talla en la textura de la tela, hecha con un clave martillado sobre la superficie. El traje inglés con chaleco y reloj de bolsillo indica una persona adinerada.

El intento de reproducir en volumen una foto del estudio con su telón ambiental es notable. La figura en relieve está pegada sobre un fondo pintado. Siempre fue difícil lograr la perspectiva, especialmente con los zapatos (o sombreros) tallados, pero aquí hasta los contornos de la silla hacen una ilusión convincente. Lleva la etiqueta "Foto-escultura y pintura. Patente No. 28515. 17 de julio 1928. Juan Olivares, Querétaro, Qto". Es la fecha más temprana que tenemos registrada. El vendedor Enrique Aguilar (nacido en Querétaro en 1911) me dijo que Olivares se trasladó a Guadalajara y que él le conoció ahí en 1936. Creía que Olivares fue el creador de la foto-escultura.

Hoy en día las nuevas tecnologías digitales casi han acabado con los retocadores de fotografías que trabajaban a mano atrás de la Catedral Metropolitana. Bruno Eslava Molina, el último tallador en la Ciudad de México se retiró del Centro Histórico en 1987. A la edad de 82 dice sentirse como un dinosaurio. La foto-escultura prácticamente ha desaparecido.

El afán reciente para adquirir foto-esculturas por parte de museos y coleccionistas particulares reivindica su valor no solamente como un registro histórico y social, sino como un objeto de arte decorativo. La talla en relieve y el marco con sus vidrios al frente y atrás transformaron completamente la foto plana en blanco y negro. De la tecnología importada hicieron una forma de arte única en el mundo fotográfico.

Mientras la definición del arte popular mexicano tradicionalmente encuadra un artesano indígena y rural, la foto-escultura producida en la Ciudad de México (luego en otras ciudades de la República y hasta por artesanos mexicanos contratados en Colombia) merece reconocimiento. Se hizo muy mexicano por la excelencia de su colorido, dibujo, talla y decoración; una verdadera artesanía, muy viva y fiel a la realidad.

O más bien un ejemplo de hiperrealismo. En muchos casos la clientela permitió las modificaciones adecuadas para conformarla con los valores culturales de belleza, dignidad y devoción. Durante el auge de la foto-escultura el país se modernizó y la población del Distrito Federal aumentó de modo considerable. Todavía un lujo, la foto-escultura quedaba al alcance de un público vasto por ser vendida en abonos, y entonces se volvió un objeto de estatus.

Colocado sobre una mesita, un ropero o una repisa, el retrato en relieve representa una presencia fuerte, substituyendo al ser querido. Parece un monumento doméstico o un santo casero. La novedad se convierte en un objeto con significado cultural, capaz de rebasar a la muerte o al menos ablandar su dolor. El difunto "vive" entre su familia y así lo recuerdan contando a sus hijos la historia de quiénes son.

PÁGINA ANTERIOR
*Foto-escultura
de hombre sentado.*
Etiqueta: Juan Olivares,
Querétaro, Qto., ca.1930.
Col. Pamela Scheinman



Retratos escolares

Deborah Dorotinsky

I

Cuando Gregory Batchen escribe sobre los orígenes de la fotografía en el siglo XIX, descubre que una de las pasiones de Nièpce estaba invertida en lograr plasmar la naturaleza en todo su perfecto y maravilloso detalle. Era tal la efusión del inventor, nos dice Batchen, que no dudó en declarar en una carta a un amigo que “ardía en deseos” por lograr que sus experimentos con las sales de plata resultaran fructíferos¹.

Fotógrafo no identificado
*Clases en la Escuela
Revolución, 1944.*
Col. Archivo Histórico
de la Secretaría de
Educación Pública

A mi me viene bien esta pasión que se consume en el deseo por lograr una imagen fidedigna, ya que las fotografías escolares sobre las que voy a hablar aquí tienen que ver con un sistema de pasiones entrecruzadas puesto en marcha en el México posrevolucionario, sobre todo a partir de las dinámicas generadas al interior de las escuelas públicas a partir de los proyectos educativos del cardenismo. Las historiadoras de la educación Elsie Rockwell, Susana Quintanilla, Mary Kay Vaughan y Ruth Mercado han escrito bastante y de manera especializada sobre el desarrollo de la escuela socialista en el periodo presidencial del general Cárdenas. Por ello remitiré al lector a sus obras, retomando aquí solamente algunos conceptos clave que nos servirán para hacer otra cosa, fundamentalmente tratar de pensar en la fotografía de retrato escolar como sistema de construcción de “lo escolar” donde se entretujan diversas figuras como los niños, los maestros, las ceremonias cívicas, las exposiciones escolares, los informes oficiales y los edificios escolares, así como las maneras en que esto contribuye al muy variado imaginario sobre la escuela en nuestro país.

El retrato, en tanto objeto material, es un artefacto que ha tenido desde la antigüedad clásica un lugar social privilegiado, en parte por los vínculos que tuvo con las prácticas rituales de veneración a los antepasados. Como máscara mortuoria fue reverenciado y paseó junto a sus descendientes en las procesiones funerarias, manteniendo su lugar como parte del sistema de relaciones genealógicas. En tanto representación escultórica de los gobernantes romanos, fue un medio excelente de propaganda y sirvió para diseminar la imagen del gobernante a través de todo el imperio, un símbolo del poder del imperio con el que podían identificarse los ciudadanos y al que debían temer los pueblos conquistados. El Renacimiento recuperó muchas de las funciones sociales del retrato, además de que durante este periodo de inicio de la modernidad se reintegró a la práctica pictórica la capacidad técnica de representación mimética del modelo. Para la alta burguesía



Fotógrafo no identificado
El Jicalpextle,
baile del festival de clausura
de cursos, 1939
Col. Archivo Histórico
de la Secretaría de
Educación Pública

florentina, por ejemplo, representó un medio de confirmación y afirmación de su nuevo estatus social, a la vez que sirvió también como conducto para consolidar una nueva imagen del poder. Es en el Renacimiento que se reafirmaron dos tendencias muy claras no sólo en la práctica retratística sino en la lectura de retratos: *el paradigma fisonomista* y *la propuesta ortopsíquica* cuyas intenciones fueron en principio positivas; es decir, que sirvieran para ofrecer al espectador una imagen tanto del carácter, rasgos emocionales interiores, profesión y, sobre todo, estatus social del retratado, para convertirlo, en suma, en un modelo a seguir.² Aunque hablaré de retratos concretos, quiero plantear que, como práctica, la factura de retratos es un sistema que involucra no solamente al modelo y al fotógrafo, sino a los espectadores, quienes de cierta forma, como observadores ideales, también forman parte, desde un inicio, del sistema del retrato y la pose.³

No trataremos aquí las elegantes fotografías de algún retratista renombrado, sino esos otros objetos fotográficos olvidados y no historiados por nuestra especialidad, las imágenes vernáculas testimoniales de eventos de la vida cotidiana. Estas fotografías escolares son parte de los objetos de estudio del proyecto *Arte y educación* al que me sumé como co-responsable por invitación del doctor Renato González Mello en 2004, junto con un grupo de alumnos de la licenciatura en historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.⁴ Durante más de dos años nos dedicamos a revisar y fotografiar una parte del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP) —del que han salido ya una exposición colectiva *Utopía/No Utopía*, en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, de diciembre de 2005 a febrero de 2006, y cuatro tesis de licenciatura, con cuatro más en camino—; ⁵ este trabajo se suma a los esfuerzos por pensar en los materiales encontrados en el archivo.

El último trimestre del año escolar de 1939, en la escuela “José Enrique Rodó” se preparaban para impulsar una campaña educativa a favor del Censo de 1940. Al final del ciclo escolar las actividades realizadas se presentaron a modo de Exposición de Propaganda Censal en la que participaron todos los grupos escolares. Posiblemente la directora y algunos profesores pensaron que la mejor manera de dar cuenta de esas labores era enviara al jefe del Departamento de Enseñanza Primaria y Normal, junto con el informe, algunas imágenes que testimoniaran lo bien que estaban cumpliendo el proyecto educativo trazado por las autoridades de la SEP, y el proyecto de nación propuesto por el gobierno del general Cárdenas. Del fotógrafo no sabemos nada, salvo que donó ocho de sus fotografías para integrar el expediente que Amelia Célis de Tognola, directora de la Escuela M-I-13-139 “José Enrique Rodó” mandó a la SEP.⁶ Entre las fotografías enviadas al jefe del Departamento de Enseñanza Primaria y Normal, Profesor Jorge Casahonda, destacan sobre todo los interiores de las aulas de clase con los trabajos expuestos con motivo del censo, aunque sobresale el retrato de un grupo de niñas luciendo los trajes del bailable “El Jicalpextle” (*sic*). Se trata de un retrato de grupo jerarquizado por estaturas, ya que podemos observar que las niñas más altas han sido colocadas en ambos extremos, con la más pequeña al centro. Todas son conscientes de estar posando para una fotografía, no sólo por que sonríen a la cámara (con esa sonrisa pícara que los niños usan para encarar a quienes los observan), sino por la manera en que acomodan sus brazos para desplegar sus jícaras y blusas bordadas: las de la derecha con los brazos hacia la izquierda y las cuatro del otro lado a la inversa, sugiriendo un ritmo elíptico calculado para la fotografía. Al fondo, cierra la imagen una pared blanca por la que sube una enredadera sinuosa, que acentúa la sensación lúdica de la imagen. El tamaño de estas fotografías (12.5 x 17.5 cm) implica que se trata de imágenes pequeñas, creadas para ser vistas en la palma de la mano, a poca distancia, o dentro de un álbum de fotos, igualmente desde una cierta proximidad física. La del bailable es la única de las ocho fotografías en que aparecen los niños, por ello resulta reveladora sobre la imagen que trata de dar la directora del plantel: niñas contentas, aseadas, bien peinadas y graciosas, rodeadas —dentro de la secuencia fotográfica enviada a la SEP— por todos los objetos elaborados en la escuela, mostrados dentro de las aulas, para hacer propaganda del Censo de 1940 entre los padres, que seguramente serían el público cautivo del evento. Este trabajo de tres meses, desglosado en el programa que la directora envió a la SEP y que se encuentra dentro del expediente, nos permite apreciar una de las maneras en que la escuela cumplía las funciones de retomar los proyectos del gobierno para *forjar patria*, y cómo los canalizaba para hacerlos llegar a niños de todos los grados y a los padres de familia. La serie unida al reporte se convierte en un artefacto de propaganda del hacer de la escuela, retomando las premisas de “las vidas ejemplares” o *exempla*.

En los inicios de nuestro trabajo en el AHSEP, no teníamos muy claro para qué podían servirle a la Secretaría tales expedientes ilustrados, hasta empezar a ver que algunas fotografías aparecían publicadas en la revista *El maestro rural*, órgano de difusión de la SEP para las escuelas rurales y misiones culturales desde el 1 de marzo de 1932.⁷



La madera de las selvas opulentas y aromosas de Chiapas encuentra empleo excelente en este Salón tan sencillo como elegante de la Escuela Cacabostán, Chis., realizando el tipo feliz de la escuela que invita al juego del aprendizaje en el ambiente más sano de la naturaleza.

CONSTRUCCIONES ESCOLARES

242

El Maestro y alumnos de la Escuela Cacabostán, en la hacienda de Santa Rita, estado de Chiapas. Bajo la canoa expone un buen maestro, lleno sin embargo de impetus juveniles y revolucionarios, la educación infantil muestra su satisfacción, materia prima de una enseñanza que fructificará en beneficios sociales.



Las fotografías, tanto en los expedientes como las publicadas, nos dejan entrever una serie de relaciones en la manera de “hacer escuela” que corren por una vía de doble sentido (de la SEP a la escuela y viceversa). Si lo pensamos gráficamente, podríamos ver que en el edificio escolar, como eje, contenedor o espacio de agencia, se articulan tanto las relaciones sociales como otros espacios escolares: los maestros, los niños, los padres de familia, la comunidad en las zonas rurales, las bardas de la escuela, los talleres, la parcela escolar y por supuesto el patio de juegos. Por ejemplo, en el caso de esta plana de la revista *El maestro rural* de enero de 1935, aunque el sentido del encabezado orienta la lectura hacia los edificios escolares, percibimos claramente que la escuela sin sus niños y sus maestros es un concepto vacío. Al frente de ambos edificios escolares en el estado de Chiapas se encuentran el profesor y los alumnos. En los textos que acompañan estas imágenes se destaca la importancia de un edificio sencillo y elegante, localizado en medio del ambiente natural y que invita a los niños al juego y al aprendizaje mismo dentro de la naturaleza, principio importante del proyecto educativo que retomaba las ideas pedagógicas de John Dewey. Estos retratos de grupo afirman un juego de construcción de identidades en los que el edificio y el grupo desplegado conforman una unidad de sentido: “comunidad escolar”. En tanto constructo, debemos ver muy de cerca qué ocurre con estas conformaciones representadas fotográficamente ya que en ocasiones la fotografía sólo fomenta la ficción de una comunidad, pues como advierten Susana Quintanilla y Mary Kay Vaughan, en el ambiente escolar se ponen en juego diversos intereses y poderes y se constituyen, por ende, *diversas* comunidades.⁸

Quizá uno de los retratos más emblemáticos del proyecto educativo del cardenismo fue la imagen de la maestra con sus pupilos, figura que artistas como Diego Rivera y Fermín Revueltas pintaron, dibujaron o grabaron para los muros, folletos, libros y carteles de la SEP. En la contraportada de la revista *El maestro rural*, conmemorativo del Día del Maestro y publicado el 1 de junio de 1935, podemos apreciar un retrato muy digno de este ideal educativo. Al centro, frente a una alta pared de concreto se encuentran la maestra y dos niños mirando fuera de cuadro hacia la derecha, por lo cual parecen mirar más allá del observador, al horizonte lejano del futuro. A pesar del efecto real de la fotografía, lo que observamos es una alegoría de la educación protectora y guía de la infancia. Una mujer madura que protege con el gesto de sus brazos a los dos niños que se colocan a sus costados como si ella fuera una Virgen de la Misericordia. El niño a su izquierda viste un limpio overol que lo identifica como hijo de un obrero, mientras la niña del lado derecho va toda de blanco. En definitiva este retrato alegórico es netamente urbano, tomando en cuenta el vestido de los tres personajes, así como el muro de concreto que sirve como fondo a la imagen. Es curioso que en una revista de carácter rural como esta en las portadas, se privilegiara en ocasiones la imaginería de carácter urbano. Las razones para esto son múltiples, desde la accesibilidad de los espacios urbanos para los fotógrafos de la SEP, la intención de des-ruralizar el campo y promover la proletarianización del campesinado, hasta la utilización de la revista como órgano de difusión incluso en las escuelas urbanas. Completa el sentido de la imagen encuadrada por la leyenda “El día del maestro” el ícono de la hoz y el martillo, refrendando así el carácter socialista de la educación pública durante el cardenismo.⁹

PÁGINA ANTERIOR
Fotógrafo no identificado
El maestro rural,
enero 1935.
Col. Archivo Histórico
de la Secretaría de
Educación Pública

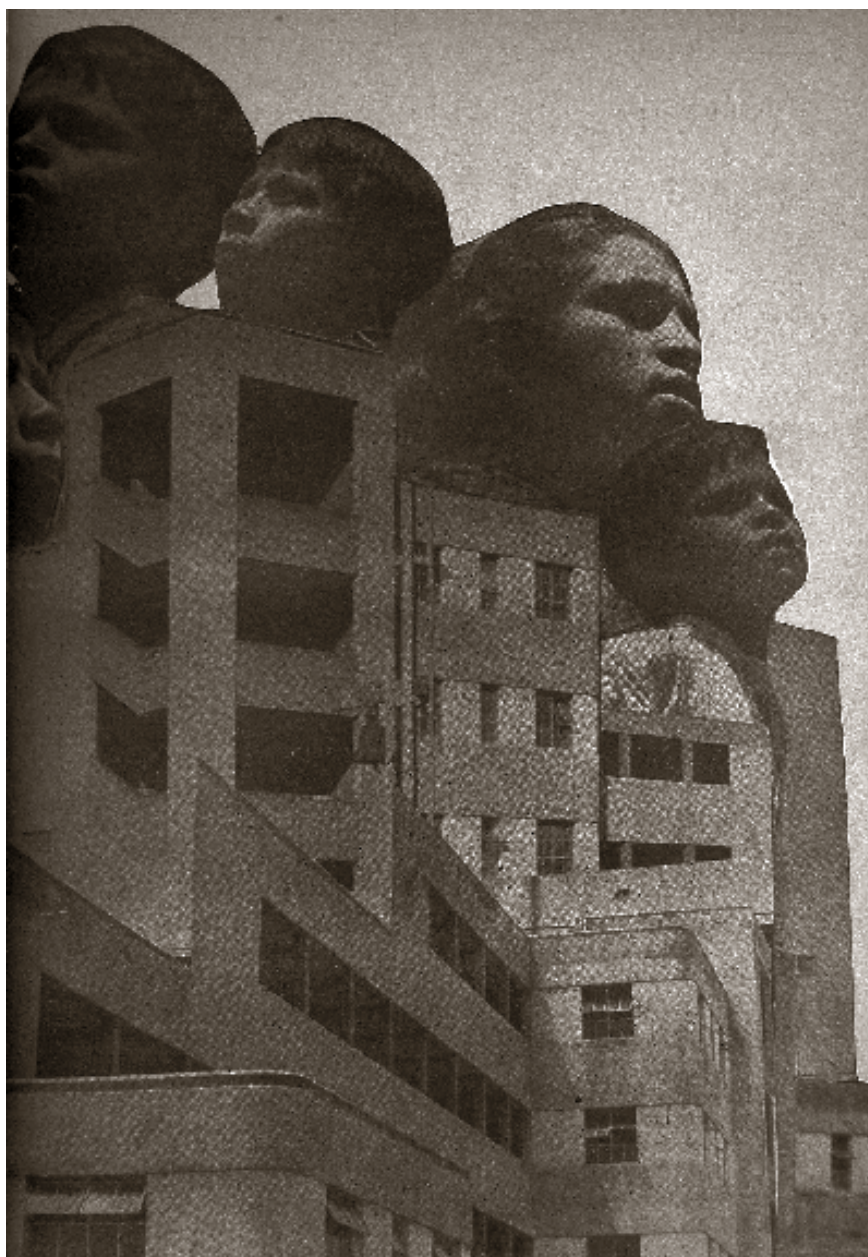


Fotógrafo no identificado
 Portada y contraportada
El maestro rural,
 1 de junio de 1935

PÁGINA SIGUIENTE
 Fotógrafo no identificado
El maestro rural,
 septiembre, 1936.
 Col. Archivo Histórico
 de la Secretaría de
 Educación Pública

Otro ejemplo emblemático de la figura del profesor es este retrato aparecido en la portada de la misma revista. Se trata del retrato de un joven profesor, perfectamente caracterizado como tal por el *atrezzo* de la fotografía. He aquí un ejemplo de la resignificación del retrato honorífico en la pintura, aplicado para ensalzar la figura del magisterio. El profesor luce un impecable traje de tres piezas, con un blanco pañuelo saliendo de su bolsillo en el pecho, un par de discretos anteojos redondos y el pelo perfectamente engominado hacia atrás. Con el índice de su mano derecha, en un gesto retórico, el profesor toca el globo terráqueo que se encuentra en la esquina de su escritorio. Se trata de un retrato en el mejor sentido, ya que a pesar de las fallas compositivas nos ofrece valiosa información sobre la parafernalia escolar. Los objetos en la imagen forman parte de lo que historiadores de la educación como Ian Grosvenor y Martin Lawn han codificado como parte de la *cultura material* de la escuela.¹⁰ Los libros, globos terráneos, escritorios, lápices, grandes compases de madera para trazar sobre el pizarrón, las bancas de los alumnos, los cuadernos, todos estos objetos son herramientas y artefactos de la educación que requieren de ciertas técnicas para su uso, y que al ser manipulados producen cierta organización y redes de relaciones entre los alumnos y profesores en el aula. A diferencia de las primeras fotografías, estas dos últimas muestran un claro esfuerzo de propaganda por parte de la Secretaría. El espacio en que se ha escenificado o puesto en cuadro a este profesor resulta contradictorio con el campo semántico de la página donde está inserto, por lo que contradice muchas de las imágenes mentales que la misma SEP construyó sobre el maestro rural. El lugar en que se ha montado este retrato parece una biblioteca o quizá el patio de un edificio que poco tiene que ver con las construcciones de tipo rural. Lo que más desconcierta es la arquitectura neoclásica (las dos grandes columnas blancas). Como los grandes hombres de Estado, los científicos y los literatos, el retrato de este profesor está armado a partir de fragmentos de mobiliario, vestimenta y gestualidad corporal, aunque el espacio tan abierto y el fondo fuera de foco complican la lectura correcta de la imagen. ¿Dónde quedó la modesta aula de clase con su pizarrón? ¿Dónde la imagen del maestro misionero ataviado con sencillez?

Su promoción de las labores exitosas de las escuelas modernas la SEP dedicó un número completo de la revista al Centro Escolar Revolución (inaugurado 20 de noviembre 1934). Este complejo urbano ocupó el predio donde se encontraba la antigua cárcel de Belén, demolida para dar cabida al centro escolar en la esquina de Arcos de Belén y Niños Héroe. El proyecto estuvo a cargo de Antonio Muñoz, quien retomó varias de las propuestas de arquitectura funcionalista de Le



Corbusier, animando así el ideario que en ese entonces mantenía la Secretaría respecto a la higiene, la salud, la circulación del aire, la luz y el bienestar de las clases trabajadoras como profilaxis para lograr una sociedad más apta, sobre todo porque el centro albergaba un cuerpo estudiantil procedente de las clases sociales "más desposeídas". En el número de *El maestro rural* dedicado a este centro escolar, el retrato juega un papel central combinado con la fotografía de arquitectura (se refuerza así el planteamiento visual de la ecuación niños + edificio = escuela). Se trata del fotomontaje de la portada de *El maestro rural* de septiembre de 1936. Contra un fondo amarillo de los masivos y geométricos cuerpos de los edificios escolares salen los rostros de cuatro niños. Dos miran hacia la derecha, dos hacia la izquierda. Sus miradas están dirigidas a algún punto fuera del encuadre, más allá de nuestro rostro, a la lejanía del porvenir. La escuela aparece aquí como el cuerpo de la infancia: sólido, estable, firme y sano.



ESTA PÁGINA
Y LA SIGUIENTE
Fotógrafo no identificado
*Clases en la Escuela
Revolución, 1944.*
Col. Archivo Histórico
de la Secretaría de
Educación Pública

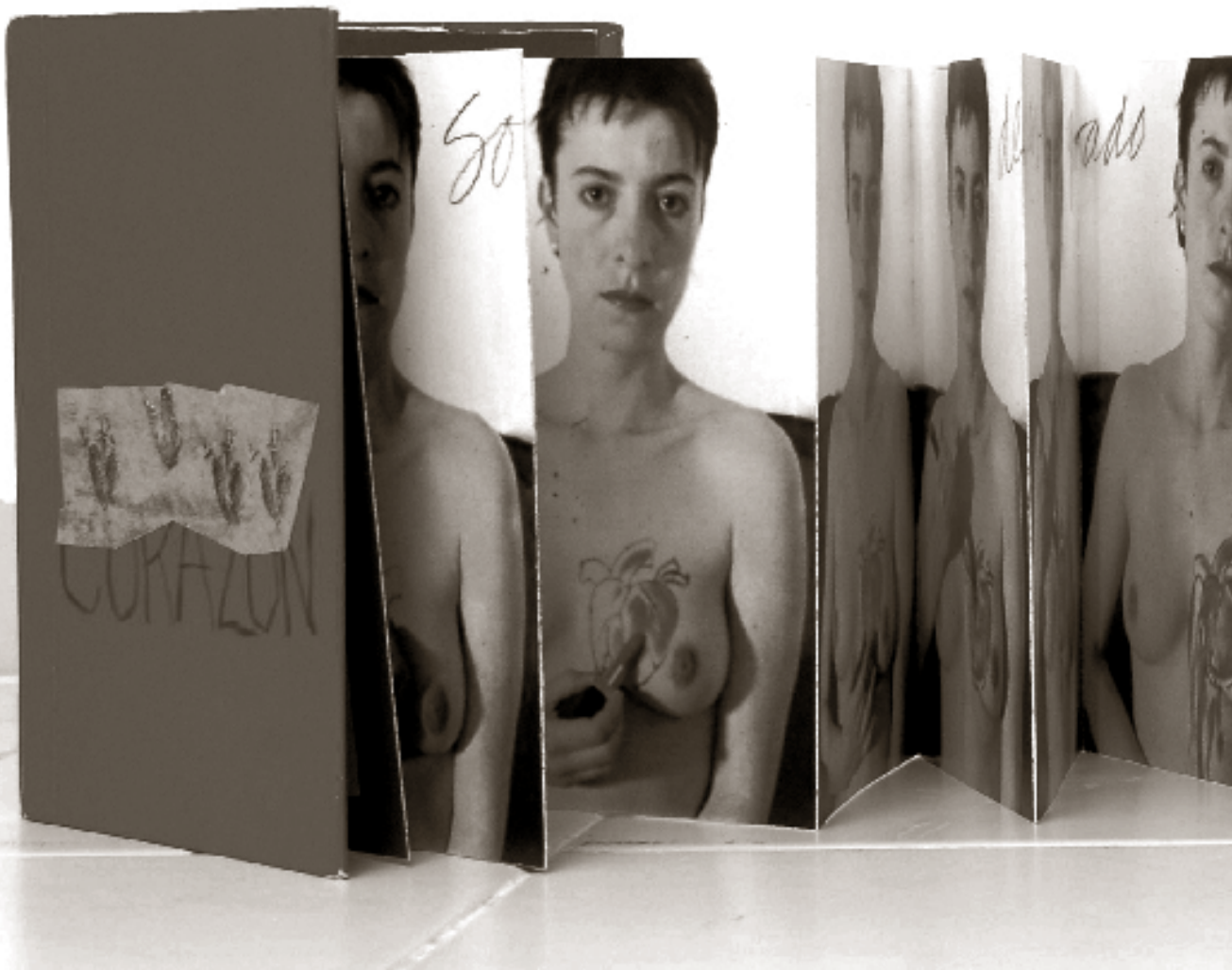
Finalmente, un conjunto de fotografías registradas como la “Escuela Revolución” nos revelan la manera en que se socializaba a las niñas en algunas labores clásicas de género. En esta serie de retratos de grupo —imágenes que a mi gusto casi dejan de ser retratos para convertirse en recuentos costumbristas— podemos ver a las niñas mientras se les instruye en repostería, costura con máquina, corte y confección, bordado y planchado, modales en la mesa, y servicio y enfermería. Pero la instrucción no se refiere únicamente a la especificidad de género, sino también a la transmisión de conocimientos valiosos para el ingreso a través del juego, y de la integración de las niñas en los campos de trabajo de las mujeres adultas. Destacan sobre todo la limpieza impecable de los espacios y la prolijidad del vestido y peinado de las alumnas, productos ambos, posiblemente, de la presencia testimonial de la cámara fotográfica.¹¹

La variedad de retratos ligados a la historia de la educación en México nos permiten apreciar ciertas constantes que recorren los temas de educación en las décadas de 1930 y 1940, como la higiene, el cuidado personal y la promoción del trabajo a través del juego. Las estrategias visuales, como pudimos observar, son múltiples y van desde la fotografía documental más de a pie hasta la composición de fotomontajes y puestas en página vanguardistas. Esta multiplicidad de imágenes es equiparable a la diversidad de estrategias y procesos desarrollados en la construcción de “lo escolar” en estas dos décadas, y remiten a procesos particulares y casuísticos más que a formulas unívocas y estables impuestas desde la SEP. Lo que es más, la propia Secretaría promovió esta multiplicidad y variedad a través de órganos de difusión como *El maestro rural* al reproducir la diversidad recogida en el registro fotográfico.



Notas

- 1 Geoffrey Batchen, *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- 2 Allan Sekula, "The Body and the Archive" en *October* núm. 39, 1987, pp. 3-64; Harry Berger Jr., "Fictions of the Pose: Facing the Gaze in Early Modern Portraiture", en *Representations*, núm. 46, primavera 1994, p.p. 87-119.
- 3 Si es posible pensar en la existencia de lectores ideales para quienes piensan y escriben sus textos, podría extrapolarse este deseo al acto fotográfico y sugerir que en la dinámica del retrato, se ponen en juego los deseos tanto del fotógrafo como del retratado por ser vistos de cierto modo a través de la imagen que están gestando. Esto es particularmente pertinente para la fotografía escolar, que siempre supone una audiencia de padres y autoridades escolares.
- 4 Este proyecto tiene financiamiento de la Universidad Nacional Autónoma de México a través del PAPIIT IN-403906.
- 5 Taller 32, *Utopía/No Utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*, catálogo de la exposición, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, 2005. Ariadna Patiño Guadarrama, "Julio Castellanos y la enseñanza visual. Los murales en la Escuela Héroes de Churubusco en Coyoacán (1932-1933)", tesina en Historia, México, F.F.y L- UNAM, 2007; Natalia de la Rosa, "Máximo Pacheco y la Escuela Domingo Faustino Sarmiento (1927)", tesina en Historia, México, F.F.y L- UNAM, 2007; Ernesto Leyva Galindo, "Contradicciones de la modernidad, Miguel Salas Anzures y su crítica de arte", tesina en Historia, México, F.F.y L- UNAM, 2007; Daniel Vargas Parra, "Crítica de la razón sexual. Eugenesia y viricultura en el pensamiento posrevolucionario en México", tesina en Filosofía, México, F.F.y L- UNAM, 2007. Están en camino las tesis de Magdalena Andrade, Diana Bringas y Amapola Sánchez Suárez del Real.
- 6 Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, expediente II/093.3 (II-21"139")/I, Escuela Primaria núm. 139, 29 folios, año de 1939. Departamento de Enseñanza Primaria y Normal.
- 7 Sobre *El maestro rural* véase Guillermo Palacios, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México, CIDE, 1999; sobre el fotomontaje en esa revista, Abraham Navarro García, "Fragmentos de una revolución en rojo. Fotomontajes en portadas de *El maestro rural* (1935-1936)", México, *Alquimia* núm. 26, año 9, enero-abril 2006.
- 8 Susana Quintanilla y Mary Kay Vaughan, *Escuela y sociedad en el periodo cardenista*, México, FCE, 1997, pág. 15.
- 9 El Congreso de la Unión aprobó en diciembre de 1934 la propuesta del Partido Nacional Revolucionario (PNR) de modificar el artículo tercero constitucional. En esta modificación se estableció el carácter socialista de la educación que impartiría el Estado, y que ésta debía combatir el fanatismo inculcando un concepto racional que permitiera a los niños aprehender el mundo social y el natural, con lo que se originó la reforma educativa de mayor controversia del siglo XX en nuestro país.
- 10 Martin Lawn e Ian Grosvenor (eds.), *Materialities of Schooling. Design, technology, objects, routines.*, Oxford, Reino Unido, Symposium Books, 2005, págs. 7-9.
- 11 "Varios aspectos de clases de la Esc. Revolución", actividades escolares de la Esc. Revolución, años 13 /marzo/1944, negativos, Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, caja 1943-1944, sobre 20, actividades relacionadas con la enfermería, la cocina, costura, festivales.



Representación y autorrepresentación.
Ocho estampas en torno a varias
piezas y dos décadas

Laura González Flores



Si bien la Bienal de Fotografía de 1986 representó mi ingreso oficial al mundo de la fotografía mexicana, para ese tiempo llevaba años de realizar infructuosos intentos por integrar la fotografía a un discurso plástico. Desarrollando el desnudo masculino desde un punto de vista atípico, el de una mujer, las cianotipias de gran formato que merecieron el premio de producción de ese año se distinguían por el trazo pictórico de la solución fotosensible sobre el papel de algodón. Además, lucían un trabajo conspicuo de *china collé*, fotomontaje, dibujo y teñido del papel: en resumidas cuentas, más que fotografías, eran imágenes híbridas. La manipulación plástica de la foto la justificaba yo, en el ensayo que presenté como tesis de licenciatura en Artes Visuales, en los siguientes términos:

Laura González
Son de mi corazón
(versión libro)
Fotocopias laser sobre
papel algodón, 1989

Tanto la capacidad de mimesis y documentación como la de identificación del espectador con la realidad contenida en la imagen hacen del desnudo fotográfico una manifestación delicada. ¿Cómo utilizar esa fuerza de reproducción de la realidad (un cuerpo desnudo), sin que la misma documentación domine a la creación o sugestión? ¿Cómo proponer esta idea de "estar desnudo" sin que la inmediatez de la forma de la imagen opaque la sutileza de la misma?

La primera respuesta que me di acerca de este punto aún antes de empezar la investigación fue la de utilizar un medio cuya práctica dominaba sobre el nuevo medio: pinté sobre la foto¹.



II

PÁGINAS 70, 71, 74, 75 Y 76
Laura González,
Eugenia Vargas
y Nereida García Ferraz
De la serie: *Las labores*
de Afrodita y Atenea
3 libros en fotocopias laser
sobre papel algodón, 1989

En realidad era materialmente imposible hacer *fotografía* en la ENAP, donde había estudiado la licenciatura de 1980 a 1984 cada vez que alguien abría la puerta de un laboratorio, que en aquella época llevaba poco tiempo operando, las impresiones fotográficas se velaban total o parcialmente, obteniéndose un resultado que, en broma, denominábamos “artístico”. Aplicado como despectivo, ese mismo adjetivo de “artístico” era utilizado en aquellos años por los fotógrafos *fotógrafos* para referirse a los colegas que “contaminaban” la propuesta documental con una intención artística. La falsa analogía de aquella época exponía cómo a un mayor énfasis en lo estético, resultaba un menor compromiso social.

En el entorno de la fotografía documental, asociada en México al Consejo Mexicano de Fotografía y a los coloquios latinoamericanos de 1978 y 1981, lo artístico se asociaba, adicionalmente, a lo gringo o lo “burgués”. De ahí que al exhibir, en la Casa de la Fotografía, sede del Consejo los resultados de la beca de producción en 1987, al año siguiente de la Bienal, mis cianotipias de la serie *El sueño que no hablará* contrastaran violentamente con el enfoque social-documental de los otros trabajos merecedores del mismo apoyo: la serie *Ceremonias y danzantes* de Yolanda Andrade, el reportaje *La hija de los danzantes* de Marco Antonio Cruz y la serie *Neza guendanabani ne guendaguti* de Heriberto Rodríguez Camacho. Los cuerpos desnudos de hombre movidos y fragmentados que flotaban en espacios semi-abstractos de baños y recámaras chocaban, tanto en fondo como en forma, con los gritones ceuistas atrapados eternamente en las instantáneas de Rodríguez. Mientras José Angel García Moreno describía los primeros asociados a una “poética de velos y membranas”, los segundos eran retratados por Alfonso Morales a partir de la imaginería revolucionaria de la época: “Levantán la V de la victoria, la sostienen para beneficio de la noticia de la mañana, la que nos informa sobre la respiración conjunta de la chamarra con estoperoles que pide solución, la camiseta blanca que pide congreso, la mano que regala una moneda, el bote que chorrea pintura...”²



La pintura aporta, en cambio, la manualidad. También es un medio que hace consciente a la fotografía de las características de su lenguaje. Si la fotografía nos parece decir que la imagen es real, verdadera, la pintura sobre la foto nos remite a la falsa credibilidad de ésta [...] Cualquier elemento del código pictórico que irrumpa dentro de la imagen fotográfica nos hace conscientes de que lo que estamos viendo no es más que una máscara de la realidad. La textura del brochazo, la sensación de presencia de una marca de gis, lápiz o acuarela sobre la superficie fotográfica se burlan de la supuesta relación analógica entre la imagen y la realidad.³

III

Escritas entre 1985 y 1986, las anteriores reflexiones sintetizaban una serie de experiencias previas en la experimentación con la pintura y la fotografía. Curiosamente, la mejor opción que tuve para aprender fotografía fue la que me ofreció un taller de grabado, el del Centro de Investigación y Experimentación Plástica del INBA (CIEP), entonces coordinado por Carlos García Estrada. Fue ahí donde conocí a Carlos Jurado en 1983. A pesar de que el curso al que yo asistía por las tardes oficialmente trataba sobre los “Nuevos procedimientos técnicos del grabado en metal”, lo que realmente intentábamos hacer los dos únicos alumnos del curso —Marco Vargas, colega de la ENAP, y yo— era encontrar alguna técnica de fotograbado que funcionara. En las mañanas probábamos con litografía en el taller de la ENAP y en las tardes en el CIEP.

Ante los sonados fracasos de nuestros primeros experimentos, García Estrada llamó a Carlos Jurado. Gracias a él, Vargas y yo pudimos realizar la enorme fotoserigrafía que el taller presentaría en una exposición colectiva del CIEP en el Carrillo Gil en 1984. Para resolver esa impresión gigante tuvimos que construir una ampliadora de cartón que serviría para producir un negativo-positivo de un metro por dos. Basada en “Los caprichos de la guerra” de Goya, la imagen ostentaba los puntos característicos de la pantalla fotomecánica, sólo que ampliados hasta

medir tres centímetros cada uno. Además de esta impresión serigráfica monumental, aprendimos de Jurado la técnica para hacer separaciones de color mediante filtros caseros hechos con película ortocromática teñida con colorantes vegetales.

IV

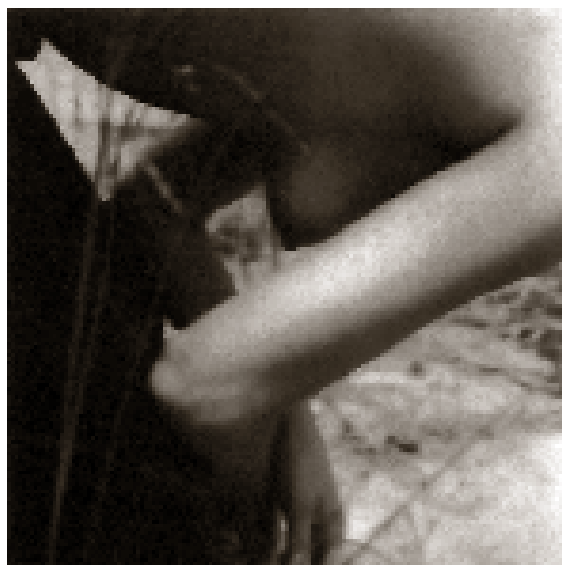
Con la fotografía “pura”, la de cámara reflex y película de rollo, me topé a raíz de un incidente en la clase de teoría del arte que ese mismo año impartía Melquiades Herrera en la ENAP. Como efecto de una demostración de Melquiades de una *acción* de arte conceptual en la que surgía un “momento plástico” —que consistía en el simple hecho de rasgar una hoja de papel y dejar caer sus trozos libremente en el aire—, los alumnos soltamos a reír. Furioso ante nuestra indiferencia ante el concepto como arte, Melquiades nos castigó cambiando el trabajo final por otro que debíamos entregar en tres días: o un cómic de treinta cuadros o una serie de al menos 12 fotos. Haciendo gala de una ingenuidad tan soberbia como ignorante, decidí resolver el problema de la manera más fácil y compré un rollo de color de 12 cuadros (más uno de pión que Kodak regalaba). En Copilco el Bajo, barrio por el que tomaba un atajo en mi camino diario a la ENAP, hice las trece tomas de vistas de paredes descascaradas y las mandé revelar e imprimir en un laboratorio de una hora. No salieron bien, sino muy bien: perfectas, como dicta la suerte del principiante. Monté las pequeñas impresiones de 4x5 pulgadas en cartulinas, arme una caja rígida para contenerlas a modo de libro-objeto, y entregué la tarea en la fecha prevista. Tres años después, en junio de 1986, Melquiades se presentó en la inauguración de la Bienal, en la galería del Auditorio Nacional, para felicitarme por mi premio: “Con esas fotos que me entregaste, siempre pensé que acabarías como fotógrafa.” Acertó, pero también se equivocó: mis imágenes no fueron fotos *fotos* hasta los noventa, además de que acabé escribiendo textos. Años después de la clase de momentos plásticos de Melquiades, sigo aplicando sus lecciones teóricas.

V

A la serie de cianotipias desarrolladas entre 1984 y 1986 las acompañaba un texto que sirvió como tesis de licenciatura y complementó su presentación en el examen de grado. Si bien ese texto tenía como título *La cianotipia: un proceso fotográfico alternativo en la plástica*,⁴ una primera parte de éste, “La fotografía como imagen”, discutía cuestiones teóricas e históricas relacionadas con la función artística del medio. En esencia, esas reflexiones en torno a la especificidad de los géneros técnicos, a la mezcla de ellos, y a su colapso como categorías funcionales en la posmodernidad, sirvieron como eje estructural de un ensayo que presentaría diez años más tarde como tesis doctoral, y que después, sería editado como libro. En el lapso entre ambos textos —y por razones circunstanciales asociadas a mi trabajo docente y de museos en Chicago y Barcelona— mi actividad profesional abandonó la producción plástica y se acercó a la escritura.

A mi transformación personal acompañó la del mundo del arte: mientras mis primeros profesores de arte de los años setenta —Robin Bond, Toby Joysmith, Lothar Kestenbaum, Víctor Cuevas de la Mora, Juan Manuel de la Rosa— se





esforzaban por inculcar en mí las bases técnicas y académicas de la pintura, la escultura y el grabado, ahora yo me ocupo de enseñar a mis alumnos de artes visuales e historia del arte los principios teóricos que sustentan la producción artística contemporánea. La diferencia en lo que se valora como fundamental en cada momento es significativa: mientras a principios de los años ochenta la fotografía se consideraba simplemente como un género técnico asociado a la comunicación social (y, por ende, a lo *anti-artístico*), hoy nadie pone en duda el papel sustancial de la fotografía en el arte posmoderno.

Es justamente esa consideración de la fotografía como un medio *fuera de lo artístico* la que inspira su uso extendido en formas no convencionales entre los artistas de vanguardia de la época.⁵ Mientras muchos de ellos, como Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet o Adolfo Patiño se topaban con la necesidad tácita o explícita de justificar el uso experimental y artístico de la foto, hoy son los artistas “puros” (es decir, los pintores, escultores o grabadores que utilizan un solo medio técnico) quienes precisan defender su propuesta estética. En todo caso, queda claro que no sólo es la parte técnica de la obra, sino también su contenido o tema, lo que permite asimilarla a un paradigma axiológico moderno o posmoderno.

VI

Una segunda parte del texto que acompañaba las cianotipias, “El desnudo como imagen”, buscaba fundamentar la parte temática. Dada la ubicuidad de propuestas formalistas esquemáticas de desnudos académicos o “artísticos” entre los fotógrafos de la época, me parecía importante marcar una diferencia en la concepción y el uso del cuerpo desnudo en la imagen. Básicamente, ésta radicaba en el alejamiento de la formalidad ideal del desnudo, así como en un acercamiento al cuerpo real mediante la experiencia real y subjetiva.



Mi acercamiento al medio fotográfico me ha hecho cuestionar la manera en que siempre he construido mis imágenes. Ha confrontado el trabajo plástico con la realidad. Al comenzar a fotografiar desnudo me pareció evidente la posición irrisoria y antinatural de la mayor parte de los modelos de desnudo y la manera en que mi trabajo anterior se inscribía en las convenciones aprendidas del mismo y se acercaba a toda tradición pictórica al controlar, retocar y eliminar los detalles de la realidad. Vuelvo a pensar en el ejemplo que da Susan Sontag sobre los desnudos de Edward Weston en relación a, por ejemplo, su “pimiento”: el pimiento está humanizado mientras que los desnudos están objetivizados.⁶

En mi caso, el encuentro con la fotografía supuso tomar conciencia tanto de las convenciones del dibujo y la anatomía como de la condición masculina y objetivante del espectador del cuerpo desnudo, introyectada y repetida de modo inconsciente en mi trabajo anterior. El reto, pues, era grande: romper con los esquemas del “desnudo” (básicamente, los que se referían al cuerpo femenino como espectáculo) para proponer imágenes de cuerpos que patentemente “estuvieran desnudos”.

Con el fin de alejarme de una mirada objetivante elegí seguir varias estrategias. La primera, elegir cuerpos masculinos menos comunes entre los desnudos de aquella época.⁷ Sólo después del primer año de trabajo, comencé a integrar también desnudos femeninos y de bebés. La segunda estrategia era exagerar la calidad móvil del cuerpo en algún sentido: o bien utilizaba velocidades de obturación muy rápidas para producir imágenes instantáneas (lo contrario de las imágenes posadas), o bien empleaba velocidades muy bajas para sugerir un movimiento continuo a través de una forma borrosa. Mediante estas estrategias intentaba romper las convenciones de la “pose” de desnudo y resaltar la cualidad de los cuerpos de estar vivos y en continuo movimiento. Una tercera y muy importante estrategia era el uso de fondos reales, como habitaciones o baños, que se referían a situaciones cotidianas. Además, hacía uso de puntos de vista forzados (picados y contra-picados) para insinuar el movimiento del espectador:



Intenté cambiar el punto de vista y girar la cámara en la misma manera en que ve un ojo que continuamente cambia de posición, de altura, de ángulo, en el mismo espacio que la persona retratada. La cámara es el equivalente de la persona que vive y ve, por lo que la imagen se vuelve más personal y subjetiva.⁸

Ciertamente, el resultado fue calificado de subjetivo porque contrastaba “por su temática y afán experimental” con el resto de las obras de la Bienal de 1986, una muestra en la que dominaban “los trabajos en blanco y negro, así como los fotorreportajes con preponderancia de las temáticas sobre los problemas de la vida urbana”.⁹ En ese contexto, los trabajos con enfoque estético e inclinaciones subjetivas tendían a percibirse como obras banales, socialmente reprochables: pesaban sobre ellos los dos mitos que, según Alejandro Castellanos, dominaban la fotografía mexicana de entonces: el de la ideología social (el nacionalismo mexicano) y el de la ideología estética (el realismo fotográfico).¹⁰ No obstante, hubo quien sí destacó el vínculo en las obras entre el uso alternativo de la técnica fotográfica y la temática del desnudo:

El tratamiento del desnudo por parte de González es, al mismo tiempo, casto y perverso, violento y velado, nunca impersonal. Hay aquí un sentimiento de víctima del pasado, un toque de romanticismo, que vuelve apropiado el uso de una técnica del siglo XIX... Entre lo real y lo simbólico, la fotografía y la pintura, esta artista reabre un área descuidada que ya está abriéndose posibilidades fuera de México. Esperaremos a ver qué experimentos hace esta artista en el futuro con otras químicas misteriosas como la goma bicromatada y el óleo y bromóleo.¹¹

VII

Continuar experimentando con técnicas alternativas fue una de las razones que me impulsó a elegir el programa de maestría de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, y a Fred Endsley, especialista en técnicas antiguas, como tutor. Mi estancia en la escuela, de 1988 a 1991, fue bastante accidentada: mis intereses y mi carácter no compaginaron con los de Endsley, quien me bloqueó el derecho de entrada al cuarto oscuro de la maestría. Paradójicamente, este castigo fue mi bendición: al no poder usar el laboratorio, decidí comprarme una antigua cámara SX70 y “ampliar” las pequeñas copias en una de las primeras fotocopiadoras a color, que alquilaba por horas en el *showroom* de Cannon, en el famoso edificio Hancock de Chicago. Era uno de los primeros equipos de impresión digital, que permitía hacer fotocopias de diapositivas mediante un pequeño proyector e imprimir en papel fino de algodón. Así nacieron las series de impresión láser, que presentaba como series narrativas o en formato de libro objeto.

¿Y la autorrepresentación? También ese aspecto se dio en Chicago, fundamentalmente como respuesta a las críticas de mis tutoras feministas como Rita de Witt, Joyce Neimanas y Eunice Lipton: sólo mediante una postura explícita por parte del(la) fotógrafo(a), de la inevitable relación de poder y deseo implícitas en su mirada fotográfica, se puede deconstruir la objetivización del sujeto fotografiado, sea cual fuere su sexo. Trabajar conmigo misma como modelo implicaba enfrentar el reto de escapar a las convenciones de representación de la mirada

masculina, y que introyectadas inconscientemente por una mujer también suponían vencer las tendencias propias narcisistas y/o exhibicionistas. Mi solución, como es evidente en *Son del corazón* (1989), fue retar al espectador sosteniendo —simbólicamente— su mirada, así como multiplicar la imagen para proponer una lectura narrativa y/o discursiva de la serie.

Un giro interesante al trabajo de representación y autorrepresentación que realicé en esa época fue el trabajo compartido con fotógrafas como Eugenia Vargas Daniels y Nereida García Ferraz. Si bien con Eugenia ya había organizado un curso sobre fotografía del cuerpo (masculino y femenino) en la Casa de la Fotografía del Consejo Mexicano en 1987, fue hasta un viaje de la fotógrafa chilena a Chicago en 1989 cuando trabajamos juntas.

VIII

Con la fotógrafa y artista cubana Nereida García Ferraz, organizamos una sesión de trabajo en las dunas de Iowa. Cada una de nosotras era, al mismo tiempo, fotógrafa y modelo de las otras. El resultado: más de 150 fotografías Polaroid SX70 en que tres cuerpos de mujeres semi-desnudas se mueven, juegan y gozan, a veces solas, a veces juntas, en un paisaje de dunas. En algunas fotos los cuerpos, las ropas y las actitudes sugieren el gesto bélico de las Amazonas; en otras, se conectan con un espíritu más frágil, femenino y lúdico. Editadas en tres series contenidas en libros-objeto, las imágenes conforman pequeñas narraciones que pueden ser leídas en sentido horizontal o vertical cuando los libros se despliegan longitudinalmente y se colocan uno sobre el otro. Con el nombre de *Las labores de Afrodita y Atenea* las autoras intentamos sugerir una doble vertiente de la feminidad: una más convencional, dependiente y pasiva, asociada a la belleza (Afrodita), y otra ágil, beligerante y autónoma, asociada al mundo de la acción (Atenea). Como obra de grupo y de mujeres, *Las labores de Afrodita y Atenea* no sólo busca explorar una visualidad propia de la sexualidad femenina, sino cuestionar la validez de la artísticidad definida a través del sello individual del autor masculino.

Una pequeña serie que surgió accidentalmente mientras descansábamos de la sesión anterior conjuga el gozo del cuerpo y la comida: *Dejeuner sur l'herbe* (1989) es una especie de versión femenina, a tres cámaras —y con tres modelos— de la escena propuesta por Manet: tres mujeres tomando el sol y comiendo en un *picnic* improvisado. Recuerdo de una amistad y de un juego lúdico entre fotógrafas, esa obra también es un testimonio de una época entre-tiempos, una modernidad sensible, experimental y feminista aunada a una discursividad primordial y poco estructurada, presagio de una posmodernidad que en México empezaba a perfilarse como tal.



Notas

- 1 Laura González Flores, *La cianotipia. Un proceso fotográfico alternativo en la plástica* (tesis de licenciatura), México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1986, p. 70.
- 2 José Angel García Moreno, "Laura González y la poética como constancia fotográfica" y Alfonso Morales, "La mesa, la calle y el baño", hoja-catálogo de la exposición *Becas de producción. Sección Bienal de Fotografía 1986. Salón Nacional de Artes Plásticas X Aniversario*, Consejo Mexicano de Fotografía, agosto de 1987, pp. 2 – 3.
- 3 González, *op. cit.*, p. 73.
- 4 González, *ibid.*
- 5 A este respecto, véase la excelente investigación de Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroyse, *et al*, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*, México, UNAM -Turner, 2007.
- 6 González, *op. cit.*, p. 71.
- 7 Poco tiempo faltaría para que, en razón de la defensa de los derechos de los homosexuales, se popularizara también una estética *gay* que también proyectara una mirada deseante y objetivizante en el cuerpo masculino.
- 8 González, *op. cit.*, p. 77.
- 9 María Concepción Sánchez, "Bienal de fotografía 1986", *Uno más Uno*, 28 de julio de 1986.
- 10 Alejandro Castellanos, " Du mythe de l'unité à la diversité imaginaire. Photographie mexicaine contemporaine", *Le Mois de la Photo à Montréal*, Montréal, Vox Populi, 1991, p. 136.
- 11 Lorna Scott, "Mexicans Display Prize-Winning Photos", en *The Mexico City News*, 8 de septiembre, 1987, pp. 15–17.





SINAFO

Edward Montañez Pérez

Fototeca Pedro Guerra

En 1877 y contando con 20 años de edad el joven Pedro Guerra Jordán decide aventurarse en el mundo de la fotografía. En Mérida desde la llegada de este invento al país ya habían incursionado fotógrafos principalmente extranjeros y algunos se establecieron abriendo locales para que la sociedad meridana y yucateca pudiera retratarse. Uno de éstos —la fotografía del Sr. Huerta— se encontraba en venta y llegando a un acuerdo con Guerra le enseñará los principios de este arte que rápidamente aprenderá quedando al frente del negocio y llamándose en lo sucesivo Fotografía Artística Guerra.

En poco tiempo sería el estudio de mayor prestigio en la península, manteniendo la belleza y calidad en su trabajo por muchos años mediante la constante modernización de sus instalaciones y equipos, pues se mantenía informado de las innovaciones de la técnica fotográfica a través de revistas europeas y norteamericanas.

Guerra Jordán supo transmitir no sólo sus conocimientos sino también su amor por la profesión a su hijo Pedro Guerra Aguilar quien llevaría las riendas del estudio a partir de 1917 al fallecer su padre.

Guerra Aguilar le imprimió una gran vitalidad al negocio incrementando los servicios que brindaba, ofreciendo todas las técnicas de impresión, formatos hasta “tamaño natural” y fototramado para sistema *offset*, trabajo de enmarcado así como imprenta; colaborando con él Salvador Badía del cual se tiene una colección con el tema de zonas arqueológicas.

PÁGINA ANTERIOR

Julio Galindo

De la serie:

Danzón número 5, 2007

Col. del autor

Pedro Guerra

Hacienda Henequenera

Chenche de las Torres,

ca. 1915



Pedro Guerra Aguilar estuvo detrás de la cámara por más de 42 años y mantuvo la calidad y el prestigio de su padre, su reconocimiento fue nacional e internacional.

A través de todos esos años la familia tenía la conciencia de que sus imágenes formaban un legado histórico por lo cual conservaron sus negativos que hoy conforman el acervo de la fototeca.

La Fototeca Pedro Guerra de la UADY.

En el año de 1970 la Universidad Autónoma de Yucatán adquiere parte del acervo de imágenes generado y conservado por la familia Guerra que en total produjo más de 500 mil negativos.

Esta primera parte de la colección (en su mayoría negativos en soporte de vidrio, colodión húmedo y placa secas) es depositada en la biblioteca central universitaria y posteriormente, en el año de 1975, trasladada a la Facultad de Antropología. En 1987 se adquiere la segunda parte del acervo: nitrato de celulosa, diacetatos de celulosa, triacetatos, así como las modernas películas de poliéster y de color. Los formatos son de lo más variado, desde 16 x 20" hasta los de 35 mm.

Hoy día la Fototeca Pedro Guerra cuenta con una bóveda a 17° C. y una humedad relativa de 30% los 365 días del año a pesar de encontrarse en un clima tropical, monitoreado con datalogers del Instituto de la Permanencia de la Imagen.

El 80% de las imágenes en soporte de vidrio (colodión húmedo y placas secas) se encuentran estabilizadas, en cajas negras de polipropileno y sobres con ph neutro; de éstos un 60% se han digitalizados. De los negativos de nitrato de celulosa el 70% ya está digitalizado y 65% congelados en empaques especiales deteniendo el deterioro inherente a este tipo de soporte, disminuyendo de esta forma el riesgo de autocombustión.

Las piezas en película de seguridad son mayoría en número y son las que tienen un menor avance, encontrándose un 30%, estabilizadas y 10% digitalizadas. Por lo tanto el trabajo para con estas piezas nos ocupara algún tiempo más.

De acuerdo con la misión de la fototeca que es resguardar, preservar y conservar el material fotográfico de Yucatán, su campo de acción se ha extendido, recibándose en su bóveda una colección del Sindicato de Ferrocarriles, una colección de imágenes históricas del municipio de Valladolid y los negativos del estudio Espinosa Alcalá. Nos encontramos actualmente en pláticas para recibir la colección de imágenes de la descendencia coreana en Yucatán y el archivo de uno de los fotógrafos más importantes de Yucatán, Raúl Cámara Zavala.



ARRIBA
Raúl Cámara Zavala
El Castillo, Chichen Itzá
Arqueólogo E. Willard, ca. 1930.

ABAJO
Pedro Guerra
Manifestacion en apoyo a
Madero y Pino Suárez
ca. 1911

Soluciones prácticas y de bajo costo para montaje de fotografía contemporánea

Una buena fotografía o una excelente impresión pueden verse mermaidas por montajes poco afortunados o incluso inadecuados. Podemos afirmar que la buena presentación de una pieza fotográfica no es directamente proporcional a los recursos económicos empleados.

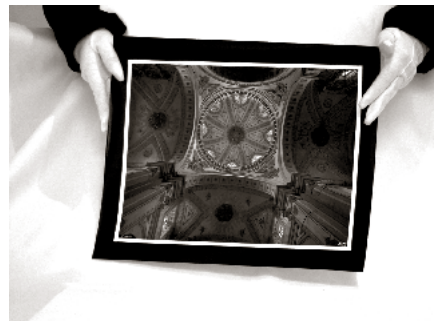
Hemos apreciado en el ámbito fotográfico tantos montajes decorosos que por su limpieza y sobriedad hacen resaltar a la fotografía, pero también otros donde los artilugios son el objeto de atención del espectador.

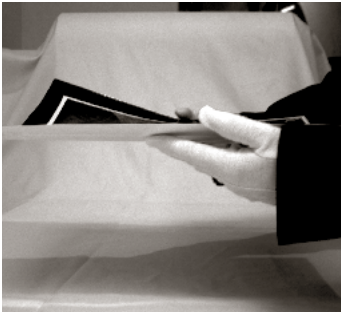
Es importante no sólo para museos, galerías y espacios de exhibición conocer soluciones prácticas de montaje, sino también para los propios autores y curadores; es ideal que éstos se involucren en el montaje de la exhibición para que el discurso que se ofrece al público se lea de la mejor manera. Por lo que es importante conocer los siguientes conceptos:

La colección: es un conjunto de piezas que se han agrupado bajo un mismo autor, tema, secuencia o discurso ofrecido por el curador.

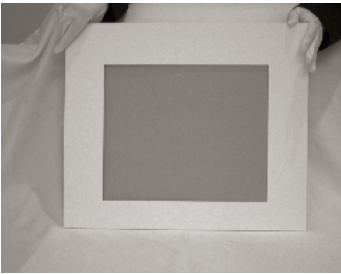
El curador: es la persona facultada para seleccionar las imágenes que integran la colección bajo un discurso visual, que generalmente se encuentra por escrito en la cédula de sala. El autor puede ser su propio curador aunque lo recomendable es que alguien más cumpla esta tarea.

El cedulario: es la información correspondiente a la colección y que es de utilidad para entenderla. **a)** La cédula de sala es un texto sobre la exposición y por ello se recomienda colocarlo al inicio del recorrido. Este texto cumple una función didáctica más no de justificación del autor o de la muestra; se trata de un texto que da pautas al espectador para acercarse a la obra y por eso mismo no debe ser mayor a una cuartilla. Con las opciones de ploteo, puede conseguirse que el escrito sea ampliado en papel bond a una tinta y al tamaño que se requiera. Una opción económica para darle rigidez es montarlo sobre un soporte llamado *foamboard* y adherirlo con cinta doble cara al muro o mampara. **b)** La cédula de pieza es un texto muy breve que indica el título de la pieza, nombre del autor, lugar donde fue tomada y el año, además de la técnica empleada. Un formato apropiado es de 10 x 6 cm. Es importante seleccionar una tipografía plana (arial o helvética) de 12 puntos que sea de fácil lectura, sin logotipos o diseños en marca de agua que se convierten en meros distractores.

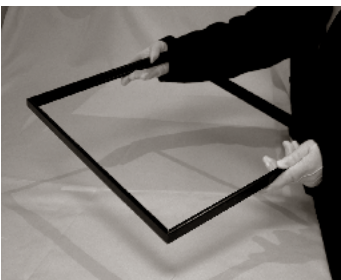




a) fotografía



b) marialuisa



c) marco

Se recomienda montar estas cédulas también sobre un soporte *foamboard* del mismo tamaño y con cinta doble cara adherirlas al muro o mampara, ubicándolas en la parte inferior derecha de cada pieza, dejando 4 centímetros a partir del marco.

Pieza fotográfica: es cada una de las obras que integran una colección. Cada pieza se compone de impresión fotográfica (o fotografía), *marialuisa*-respaldo y algunas veces también marco.

a) La fotografía: a-1) Sustrato: es donde está la imagen.

a-2) Soporte: es el (papel, vidrio, tela, etc.) donde se encuentra fija la imagen.

Manipulación de fotografías (sin montar). Se debe manipular el material fotográfico únicamente con guantes de algodón evitando cualquier contacto con el sustrato (superficie donde se observa la imagen) y la aparición de huellas digitales indelebles.

Para manejar el material, éste se debe asir con los dedos índice y pulgar de cada mano (empleando guantes de algodón) manteniendo el plano inclinado o vertical cada fotografía. Se debe evitar que se curve alguna parte de la fotografía que ocasionaría dobladuras visibles que son irreversibles.

No se recomienda: marcar las fotografías con lápiz, menos aún con bolígrafos o tintas indelebles • emplear cualquier tipo de adhesivo en las fotografías • perforar las fotografías con alfileres, clips, grapas, chinchas, clavos o cualquier otro instrumento punzante.

b) La marialuisa: es el recuadro o ventana elaborado con cartulina cuya función primaria es proteger a las fotografías y también sirve para exhibirlas. Cada *marialuisa* lleva un respaldo secundario también de cartulina, elaborado al mismo tamaño. La calidad de la cartulina está determinada por el porcentaje de algodón que contenga. En el caso de exhibiciones temporales, la cartulina columbiana es una buena opción para las *marialuisas*, empleando como respaldo o soporte secundario un pliego de corsican.

Para hacer el corte de la ventana en cartulinas de dos o más capas (por ejemplo columbiana o museo) lo ideal es emplear un *cutter* o cortador de 45° que permitirá realizar un corte diagonal en la cartulina que evitará la formación de sombra sobre la imagen.

Es importante mencionar que la fotografía no deberá adherirse directamente a la *marialuisa*, esto se resuelve fijándola mediante esquineros de polipropileno comerciales o de papel bond hechos en casa, que pueden adherirse con cinta de lino o en su defecto, con cinta mágica al respaldo de la *marialuisa*. La medida de la *marialuisa* varía según el formato de la impresión y el discurso de la muestra. Medidas estándar que se emplean comúnmente:

impresión 8 x 10" *marialuisa* 40 x 50 cm

impresión 11 x 14" *marialuisa* 50 x 60 cm

impresión 16 x 20" *marialuisa* 60 x 70 cm

c) El marco: es la moldura metálica o madera que protege a la impresión fotográfica y *marialuisa*. Cada marco tiene 4 partes: frente, respaldo, vidrio y muelles (4 por cada pieza).

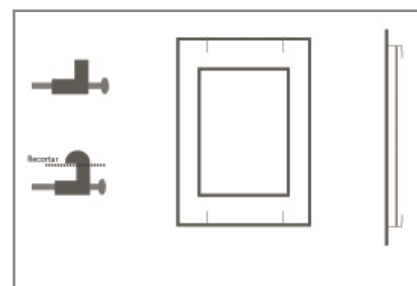
Es recomendable en trayectos largos, trasladar las piezas debidamente empaquetadas por pares recubiertas con plástico burbuja, cuidando de colocar un pliego de papel bond entre ellas para evitar el roce de los marcos. También se aconseja colocar cinta adhesiva masking tape (no usar cinta canela, flejadora o diurex) sobre cada vidrio en forma de cruz (sin llegar al marco), para proteger a la fotografía de un posible impacto del vidrio durante el traslado. Este debe retirarse por los extremos y en caso de quedar residuos, deberá limpiar cuidadosamente el cristal con una estopa impregnada sólo con unas gotas de alcohol o bencina, cuidando que no escurra hacia el marco o menos aún a la *marialuisa* o la fotografía.



Montaje en sitio de exhibición. Lo ideal es mostrar las piezas enmarcadas, pero si no se cuenta con ello, se puede exhibir la pieza con *marialuisa* colocada sobre el muro o mampara, protegida únicamente con un vidrio o acrílico a la medida de la pieza. No se recomienda la exhibición sin alguno de estos materiales de seguridad que evitan el contacto directo con la imagen que genera huellas digitales, manchas o abrasión además del deterioro del papel de montaje.



Montaje con alfileres. Para fijar la pieza con el vidrio o acrílico a la mampara, se pueden colocar dos alfileres de cabeza ancha soportando la parte baja de la pieza en plano horizontal. Con ayuda de unas pinzas se debe cortar la cabeza e introducir la mitad de cada alfiler dentro de la mampara de madera y doblarlo en "L" para que pueda sostener la pieza con el vidrio o acrílico. A continuación se debe colocar la pieza con su vidrio o acrílico sobre los alfileres en "L". Repita el mismo procedimiento colocando con cuidado dos alfileres, sosteniendo la pieza por la parte superior y doblándolos en "L" hacia el vidrio.



Montaje con grapas de cable telefónico. Se realiza de la misma manera que con alfileres pero usando las grapas de metal y plástico que se usan para el cableado telefónico. Se debe recortar la parte superior como se muestra en el diagrama.

Montaje con clips sujeta-documentos chico ($\frac{3}{4}$ " , 19 mm. *binder clips*). En un pliego de cartulina se debe cortar un rectángulo del mismo tamaño del respaldo de cada *marialuisa*, misma que servirá para proteger la pieza del contacto con la pared. Si el clima es muy húmedo en la sala de exhibición, es recomendable colocar detrás del cartoncillo o cartulina un rectángulo del mismo tamaño hecho de papel aluminio que estaría en contacto con la pared. a) Colocar sobre una mesa limpia un rectángulo de cartoncillo o cartulina (antes el rectángulo de aluminio si es necesario). b) Colocar encima la pieza (foto con *marialuisa*) con la fotografía de cara hacia usted. c) Colocar encima el vidrio o acrílico del mismo tamaño previamente limpio. (No colocar el vidrio mojado o húmedo sobre la imagen o *marialuisa*). d) Colocar un par de sujeta-documentos por el extremo superior, prensando el rectángulo de cartoncillo o cartulina, la *marialuisa* (que resguarda la fotografía) y el vidrio. Se repite la operación en el extremo inferior. e) Cuando la pieza haya quedado bien asegurada se podrán retirar los ganchos metálicos de los sujeta documentos inferiores y retirar sólo uno de los superiores (el más cercano al cartoncillo). f) Colocar cada pieza sobre la mampara o pared colocando sobre ésta y previamente, dos clavos, pijas, tornillos o cualquier aditamento similar con que cuente.

RESEÑAS

Arturo Lechuga

Varios autores

Eugenio Espino Barros.

Fotógrafo moderno.

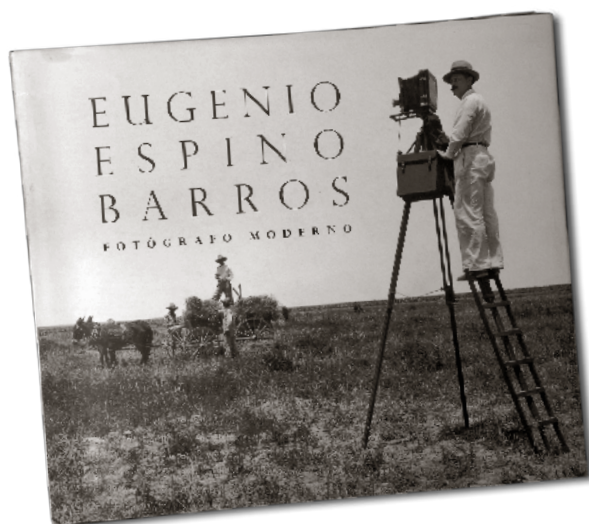
Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León-CONARTE-FOTOTECA, 2007

El continuo rescate que en los últimos años se ha dado del imaginario visual de nuestro país ha generado trabajos que, a más de presentar, describir e interpretar la obra de un fotógrafo determinado, son en sí mismas verdaderas muestras de arte. Tal es caso del presente libro: *Eugenio Espino Barros. Fotógrafo moderno.*

Avencidado en la ciudad de Monterrey a partir de los años treinta, Eugenio Espino Barros supo plasmar en sus imágenes el proceso de cambio y modernización que vivió México a partir de 1910. En sus imágenes, depuradas en su técnica, se puede percibir la transformación acelerada de un México que convirtió sus espacios apacibles y nada bulliciosos, en aceleradas urbes industriales.

La presente obra forma parte de un inmenso esfuerzo que llevó a cabo la Fototeca del Centro de las Artes del CONARTE y que está constituida por tres grandes rubros: la formación de acervo Eugenio Espino Barros, resguardado por la Fototeca del CONARTE, la exhibición de una muestra de sus imágenes y la publicación del presente volumen. De esta manera se integran a un tiempo conservación y difusión—elementos esenciales para la preservación de la memoria visual— de la obra de este importante fotógrafo mexicano.

El libro a su vez, está dividido en tres partes: una primera está constituida por una serie de nueve ensayos en la que sus autores nos llevan a realizar un recorrido por



la obra de Espino Barros. De la pluma de José Antonio Rodríguez exploramos los primeros años de la producción fotográfica del autor, la publicación del álbum *México en el Centenario de su Independencia*, sus facetas costumbristas y pictorialistas y el proceso de cambio en el paisaje urbano, fruto del progreso que arrancó en México al término de la Revolución, de la cual fue testigo y que él describe como “la mayor característica de Eugenio Espino Barros”.

De la pluma de Xavier Moysén L. sabemos de los años en que, avencidado en la ciudad de Monterrey, Espino Barros vivió la transformación de la misma, de su paisaje urbano y de la creación de un elemento icónico en la tradición regiomontana: la Fundidora.

Mención especial merece el apartado biográfico, atinadamente escrito en forma de relato familiar e íntimo por Enrique Espino Barros Robles, nieto de don Eugenio. En ella, a más de sus datos personales y profesionales, podemos adentrarnos en la personalidad del fotógrafo, sus vivencias personales, así como en su evolución profesional.

Una última parte lo constituye una sección técnica, escrita por Roberto Ortiz Giacomán, en la que se describen los distintos procesos utilizados por don Eugenio, así como las innovaciones técnicas por él implementadas.

La presente obra llegará a convertirse en un referente esencial para el estudio de la fotografía mexicana, revalorando a uno de los muchos fotógrafos mexicanos que aún faltan por estudiar.

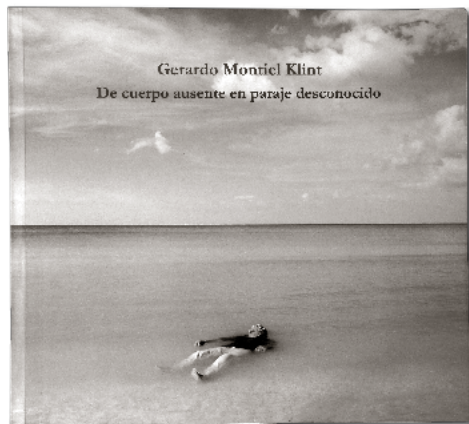
Gerardo Montiel Klint

De cuerpo ausente en paraje desconocido,
España, Ayuntamiento de Cartagena, 2007

Gerardo Montiel es un constructor de imágenes que en ocasiones llevan al espectador hasta el desconcierto. Imágenes en donde pareciera que una parte de la historia de lo que se ve se encuentra ausente, que algo ha sucedido antes y que eso –sea lo que sea que ha ocurrido– se le ha escamoteado al lector que sólo asiste a ver el final. Finales terribles, trágicos, oscuros, incomprensibles.

Porque ¿qué hace ese cuerpo de hombre ahogado y de rostro deforme en medio de un mar de tranquilidad?; ¿qué hace una mujer de mano lacerada, desfalleciente, acaso muerta, en medio de acogedora pero sombría y solitaria biblioteca?; ¿quién fue esa otra a quien han dejado tirada en medio de solitario bosque? (“Decúbito lateral derecho”, 2003); ¿qué está sucediendo con esa mujer metida en una bañera sanguinolenta con un signo rojo en los mosaicos (el tres) y una navaja ensangrentada al lado?; ¿qué ha pasado con esa rubia de hermosa espalda quien apacible permanece en una elegante habitación con su hombro lastimosamente herido por algo? (“For the love of a good woman”, 2003); ¿qué cuerpo han encontrado esas dos adolescentes detrás de la hierba? (“Día de pinta”, 2005); ¿Qué hace ese hombre ciego metido en un mar de cactus? (“La inminente caída del ciego”, 2005); o ¿qué vivió esa hermosa joven con las ropas desgarradas en medio de la nada boscosa? (Imagen que da título a la publicación), todos aparecidos en lo que viene a ser hasta hoy su último libro: *De cuerpo ausente en paraje desconocido*.

Montiel es un creador que elabora sus muy personales códigos de representación, sustancialmente insertando una incógnita desde la puesta en escena que sólo él la tiene resuelta. Y en mucho desde el suceso que de entrada se establece como algo ambiguo, indescifrable, en donde pareciera que el espectador se ha encontrado de manera sorpresiva con la escena (esas imágenes sombreadas en su derredor remiten al modo de ver del ser humano: con desenfoques en la periferia de la visibilidad) para descubrirse de improviso viendo a una serie de mujeres muertas o lastimadas. O asistiendo a un sitio en donde no fue invitado. No por nada hay muchos tonos de soledad y de vacío en su puesta en imagen (la sombría paleta de colores de Montiel, que parte de Rembrandt a los prerrafaelistas, contribuye en todo a ello). De hecho hay una persistencia por la desolación absoluta: todo aquí son seres solitarios, abandonados, temerosos, en la incertidumbre o en la indefensión. Y no hay concesión ni cuando le ofrece algunas pistas a los espectadores (de algún modo en algunas de sus paráfrasis de antiguas pinturas, digamos la “Ophelia” de John Everett Millais, o fotografías clásicas como “Obrero en huelga



asesinado” de Álvarez Bravo), porque ahí también hay abandonos. Imágenes choque pobladas de sombras (de todo tipo, hasta la zozobra del espíritu) en donde ni la luminosidad atenúa su dimensión trágica. Escenas meticulosamente elaboradas que parecieran salir de los temores del propio fotógrafo para terminar siendo compartidos, obligadamente, por los espectadores.

No es raro en todo ello que Gerardo Montiel Klint no le tema a la autorreferencialidad como una forma de revelación codificada de su yo interno. Como muy escasos creadores (varones) en México (no más de cinco fotógrafos que han dirigido su cámara hacia sí), Montiel se muestra, se exhibe, a veces creando metáforas (él durmiendo sobre una piel de leopardo en medio del desierto en “Extinción nativa”, 2002) o elaborando circunstancia anómalas pero de nueva cuenta insertando la incógnita: ¿qué hace ese hombre ataviado de una bata de casa, gorro y calcetines que se mira en un espejo de agua en la inmensidad desértica? Si ésta es otra paráfrasis de un Narciso urbano trasladado al más inhóspito de los universos, también es una exhibición de la fragilidad, de los despojos de lo demencial. Entonces, he aquí puros seres tránsfugas de lo sombrío y de la pesadumbre.



Foto Mantel, ca. 1930. Col. particular

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

