

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre 2009 | año 13 | núm. 37



Historias fotográficas en Puebla



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre | año 13 | núm. 37

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar | Presidenta

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Afonso 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

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Rolando Fuentes Sánchez | Reprografía portada y Fototeca Antica

Arturo Lechuga, Edgar Jaramillo | Retoque digital de portada e interiores

Benigno Casas y Héctor Siever | Corrección

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debroise (+), Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial Alfonso de María y Campos, Benito Taibo, Juan Carlos Valdez, Rodolfo Palma Rojo, Héctor Toledano, Mayra Mendoza, José Antonio Rodríguez.

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, Insurgentes Sur, 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 61000, 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



Memorias visuales de Puebla

Editorial ... 4

Guillermo Robles Callejo. El fragmento de universo que dibujó con la luz

Jorge Carretero Madrid ... 8

Bartolomé Limón Carrillo, fotógrafo de la *Casa de la Niña Licha*

Lilia Martínez ... 21

Ismael Rodríguez Ávalos. En el Gabinete Artístico Fotográfico

Lilia Martínez ... 29

Un legado invaluable: la crónica de Mariano Tagle Calderón

Jorge Carretero Madrid ... 32

Juan Crisóstomo Méndez, objeto de estudio y de deseo

Lilia Martínez ... 43

Fototeca Juan C. Méndez. Notas para la reconstrucción de su historia

Myriam Y. Ramírez Alonso ... 50

Ismael Guerrero Bravo y Gilberto Aparicio Guerrero: dos fotógrafos, una memoria colectiva

Adriana Ramírez Salgado ... 69

Sistema Nacional de Fototecas

Mayra Mendoza Avilés ... 81

Soportes e imágenes

Juan Carlos Valdez Marín ... 84

Reseñas

Daniel Escorza Rodríguez ... 86

Claudia Negrete Álvarez ... 87

Memorias visuales de Puebla

José Antonio Rodríguez

Dar a conocer, o bien perfilar, las historias de la fotografía mexicana a partir de sus ciudades y regiones ha sido una labor que *Alquimia*, órgano de difusión del Sistema Nacional de Fototecas, ha llevado a cabo de manera permanente. Para tal tarea hemos comprendido que cada zona geográfica y cultural de nuestro país produjo una manera diferenciada de crear memoria a partir de las imágenes fotográficas. Además de que evidentemente cada región tuvo su propio desarrollo porque, para sólo poner dos ejemplos, no son lo mismo los inicios de la fotografía en Yucatán —en donde en 1841 se instaló el primer estudio de retratos conocido en México—, o Durango —en donde esto se dio dos años después—. De diversas maneras eso lo hemos abordado aquí, no sin advertir que mucho nos falta por investigar en nuestras historias fotográficas dadas a lo largo de nuestro territorio.

En ese sentido la revista *Alquimia* —y creemos que también junto al trabajo de todos sus colaboradores— ha buscado plantear los sentidos de las historias, no lineales ni dominantes, que establezcan la diversidad de la producción visual determinada por su contexto social y cultural. Por ello hemos abordado los sucesos dados en el noroeste del país, en Guanajuato o en San Luis Potosí, por sólo mencionar algunos. Hoy le toca el turno al estado de Puebla, una región, como el lector podrá constatar, enormemente rica y sorprendente en su producción fotográfica.

PÁGINA 1

Bartolomé Limón Carrillo
*Muchacha de
la Casa de la Niña Licha,*
ca. 1940,
Col. Fototeca Lorenzo Becerril,
A. C.

PÁGINA ANTERIOR

Juan Crisóstomo Méndez
Rosas, ca. 1935
Col. Fototeca Lorenzo Becerril
A. C.

PÁGINAS 6-7

Lorenzo Becerril
Sr. Enrique Teodoro Hirschmann
(en el balcón), ca. 1865
Col. Particular

PÁGINA SIGUIENTE

Lorenzo Becerril
Sin título, ca. 1870
Col. Particular

Por su ubicación —al ser una entrada natural a la Ciudad de México y un paso obligado hacia el puerto de Veracruz— se hace evidente que, desde los inicios de la producción fotográfica Puebla, se vio privilegiada al contar con notables profesionales pioneros que hoy son parte de nuestra historia; por sólo mencionar a algunos ahí estarían Manuel Rizo, Lorenzo Becerril o Eduardo Unda de cuyos reconocimientos se supo hasta en la Ciudad de México. Creemos que la historia de la fotografía en Puebla es tan amplia, compleja y decisiva como la de otras zonas en México —la de la capital de la República, digamos—; por ello decidimos abordarla desde autores específicos, o estudios de caso, o bien de sólo algunas microrregiones. Para lograr esto contamos con la ayuda de dos amigos en Puebla: Lilia Martínez, directora y profesora del Centro Integral de Fotografía, que resguarda la Fototeca Lorenzo Becerril, A.C., y Jorge Carretero Madrid, director de la Fototeca



Antica, A.C., ambos notables coleccionistas de los testimonios fotográficos generados en el estado. Ellos, además de su generosidad al mostrarnos cientos de imágenes, nos dieron a conocer una nómina apabullante de fotografías; un listado tan inabarcable de fotografías de los cuales aquí damos sólo cuenta de algunos. Su ayuda fue sustancial en este número por lo que les ofrecemos nuestro agradecimiento. Además por extender nuestro conocimiento sobre los fotografías que estudian. También recibimos apoyo de Myriam Y. Ramírez Alonso, subdirectora de la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez, de la Secretaría de Cultura de Puebla, quien da cuenta en este número de la formación de este acervo; así como de la joven historiadora Adriana Ramírez Salgado, quien nos da a conocer dos fotografías de la sierra de Puebla. Con sus contribuciones hemos podido delinear —nunca agotar, desde luego— la riqueza de una cultura visual sobre el estado. Agradecemos también a Edgar Jaramillo y a Nancy Ángel Escobar. Finalmente hay que señalar que *Alquimia* ha cumplido doce años de trabajo e iniciamos con este número el décimo tercer año de labores en la divulgación de nuestras historias fotográficas. Todo gracias a nuestros lectores.



7. Avenida de la...

CIUDAD DE LONDRES.

FERRETERIA.

ACENCIA DE LA COMPANIA
HAMBURGUESA-BREMESA
DE SEGUROS CONTRA INCENDIO.

DE VENTA
FARMACIA
SANTA MARÍA
PABLO SANCHEZ

EL CROQUIER.

FERRETERIA

MECERERIA





Guillermo Robles Callejo. El fragmento de universo que dibujó con la luz

Jorge Carretero Madrid

Hacia el año de 1920 Guillermo Robles Callejo, a decir de sus contemporáneos, era un hombre “amable y cordial”, propietario de la Imprenta del Sagrario, situada en la calle 2 Sur 308, una de las céntricas vías de Puebla de los Ángeles. Por aquel entonces descubrió que existía un moderno instrumento, específicamente una cámara fotográfica fabricada en Dresde, Alemania, la “Ica Polyscop”, que hacía posible la captura de las imágenes que contemplaban sus ojos, la captura misma de la luz y, más aún, el inigualable placer de preservarla, de admirarla nueva y repetidamente, de manera tridimensional, y de compartirla en casa con los suyos.

Desde ese día su vida ya no fue, nunca más, tan apacible. Las revelaciones se prodigaron. Para él fue prácticamente cotidiana la emoción de abrir esa máquina de precisión y de transformar unos negativos de nitrocelulosa en escenas positivas, estereoscópicas (mediante el uso de una prensa para inversión automática), en placas diapositivas de cristal de la Casa Ilford, que podían ser observadas, no sin asombro, en todos sus planos y dimensiones en los visores especiales, en las nuevas cajas ópticas y en el maravilloso “Le taxiphoto”, francés de Jules Richard, que pronto tuvo la oportunidad de adquirir y disfrutar.

Robles Callejo poseía un lúdico espíritu documentalista, de quien tiene la oportunidad de visitar sitios diversos, presenciar atractivos sucesos, con la extraordinaria ventaja de contar con un aparato cuasi mágico en las manos, el cual le permitía atrapar una gama amplia de imágenes, revelar posteriormente esa luz para con ella poder recordar, narrar tridimensionalmente, recordar y compartir cada escenario, cada paisaje, cada arquitectura, cada experiencia digna de ser retenida de manera perdurable. A partir de 1920,¹ y prácticamente durante toda la década, formó parte de un Club Fotográfico que por ese entonces fue conformado en Puebla, el cual desplegó una gran actividad y al reunir a un grupo de amantes de la fotografía, cerca de quince participantes permanentes,² fotógrafos aficionados, por





AMBAS PÁGINAS
Guillermo Robles Callejo
Andreas Pavley, integrante de
The Pavley-Oukrainsky Ballet,
ca. 1925,
Col. Fototeca Antica, A.C./
Jorge Carretero Madrid.

lo menos en sus inicios, cuyos archivos fotográficos no eran conocidos hasta la fecha, salvo el caso de Juan Crisóstomo Méndez y Guillermo Robles Callejo.

La mayoría de ellos fueron cautivados por la fotografía de formato estereoscópico, que constituyó el gran divertimento de salón hacia principios del siglo. El dominio en el manejo de la cámara, la repetida y probada experiencia de la exposición y el encuadre, la práctica cotidiana del revelado y la impresión, el manejo y la experimentación permanente de químicos y placas, el intercambio de conocimientos, experiencias y consejos, así como el natural espíritu de competencia y superación que generan esta clase de grupos, confirió a algunos de ellos maestría en los resultados fotográficos: hasta donde sabemos, tal es el caso de Juan Crisóstomo Méndez y Robles Callejo. Hacían sus encuadres con gran profundidad de campo, aguardando la luz precisa, siempre provistos de tripié, integrando una amplia gama de planos para la ostensible y sorprendente manifestación de la tridimensionalidad. Cada satisfacción generaba renovadas motivaciones. Al punto de que algunos de ellos, más adelante, accedieron a la comercialización de sus conocimientos; lo que probablemente la propia sociedad les demandaba.

En la Imprenta del Sagrario, Robles Callejo anunciaba hacia 1927 la “Venta y canje” de un “Gran surtido de vistas estereoscópicas en cristal, 45 x 107, de la capital y otros estados”. Y en tarjetas publicitarias comentaba su “Especialidad en asuntos coloniales y toda clase de acontecimientos de interés general”. Hemos documentado que también se dedicaba a la producción de imágenes de temática religiosa: “Postales de tamaño común, de tamaño doble, Fotobotones, y ampliaciones 10 x 15 cm. [...] porque quiero —le escribía en su solicitud comercial el párroco—, que todo devoto lleve la milagrosa imagen de nuestro Padre Jesús.”

Con entusiasmo inagotable, Robles Callejo creó un imaginario de gran riqueza en Puebla y en ciudades y poblaciones circunvecinas: paisajes, cielos y crepúsculos, arquitectura civil y religiosa, haciendas, estaciones ferrocarrileras, caminos,





Guillermo Robles Callejo
Mujer águila, ca. 1924,
Col. Fototeca Antica, A.C./
Jorge Carretero Madrid.

ríos, montes y volcanes, y también la vida cotidiana, así como algunos sucesos de esta región de la provincia mexicana. Tuvo una particular fascinación por el espectáculo público: documenta la llegada; un paro general; fiestas de la tauromaquia; la presentación de Rodolfo Gaona; la ascensión del *hombre mosca* a la cima de la Catedral; el arribo esperado del sorprendente y mágico “Gran Circo Beas Modelo”³ (con su infalsificable capacidad para provocar el asombro y que llegó a contar con el apoyo económico de Francisco Villa);⁴ jaripeos; un importante congreso eucarístico; compañías de espectáculos teatrales, tales como la compañía Pavley,⁵ Aznar y Berutti,⁶ una compañía de enanos; juegos atléticos; encuentros de boxeo; maniobras militares; el asalto al tren de Xalapa, etcétera.

También fue un viajero incansable. Recorrió buena parte del territorio poblano, y nos legó vastos registros de lugares como Tezontla, Coyopotlán, Atlixco, Chiautla, Teziutlán, Panzacola, Amozoc, Tepeaca, Acatzingo, San Martín Texmelucan, Cholula, San Francisco Acatepec, Tehuacán, Coxcatlán, Huejotzingo, Santa María Coscomatepec, Metepec, Tenayucan, etcétera. Asimismo, llevó a cabo una diversidad de viajes a lugares como Oaxaca, Tlaxcala, Tizatlán, Xicoténcatl, Atlhuetzía, Xico, Xalapa, Tepoztlán, Pachuca, El Chico, San Juan Teotihuacan, Cuernavaca, León, Uruapan, Acámbaro, Janitzio, Pátzcuaro, Querétaro, Taxco, Acapulco, Nautla. En



la Ciudad de México fotografió la Catedral, El Zócalo, la villa de Guadalupe, la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Relaciones Exteriores, el Castillo de Chapultepec, el Museo Nacional, el Ayuntamiento, el edificio de Comunicaciones, la colonia Roma, los viveros de Coyoacán, Tlalpan, Xochimilco, arquitectura religiosa, casas coloniales y edificios porfirianos.

Guillermo Robles Callejo
Mujer florero, ca. 1924,
Col. Fototeca Antica, A.C./
Jorge Carretero Madrid.

Del 8 al 12 de diciembre de 1925 participó en una excursión a la cima del Iztaccíhuatl, evento del cual escribió y publicó una breve crónica, y del que hizo 275 tomas fotográficas, dejándonos un registro de los nombres de cada uno de los parajes por los que atravesaron, y expresando su concepción de la fotografía como base para documentar el recuerdo, para superar el olvido creado por distancias temporales. El "tío Guille", como le decían a Robles Callejo, relata:

Esta gruta se llama de Tiarco; es de enorme altura y está cubierta de nieve y estalactitas de hielo; el efecto es grandioso y casi no siento el cansancio, de admirar la grandeza de Dios al formar aquellos conjuntos de gran belleza. Todos me dicen que saque fotografías de estos lugares, que sólo en los cuentos los pintan semejantes, y al decirles que ya no tengo películas, Don Domingo, que conoce mi afición, me cede su cámara, detalle que nunca olvidaré.



Robles.



Aun cuando llevamos sacadas muchas fotografías de grandes precipicios, aquí se nos figuran insignificantes; el intrépido D. Jesús, llega a sentarse en la orilla de aquella altura y no pocos compañeros se desmayan al presenciar semejante audacia del célebre "alpinista de Perote"; yo tranquilamente lo retrato, para que quede algún recuerdo de esta hazaña.⁷

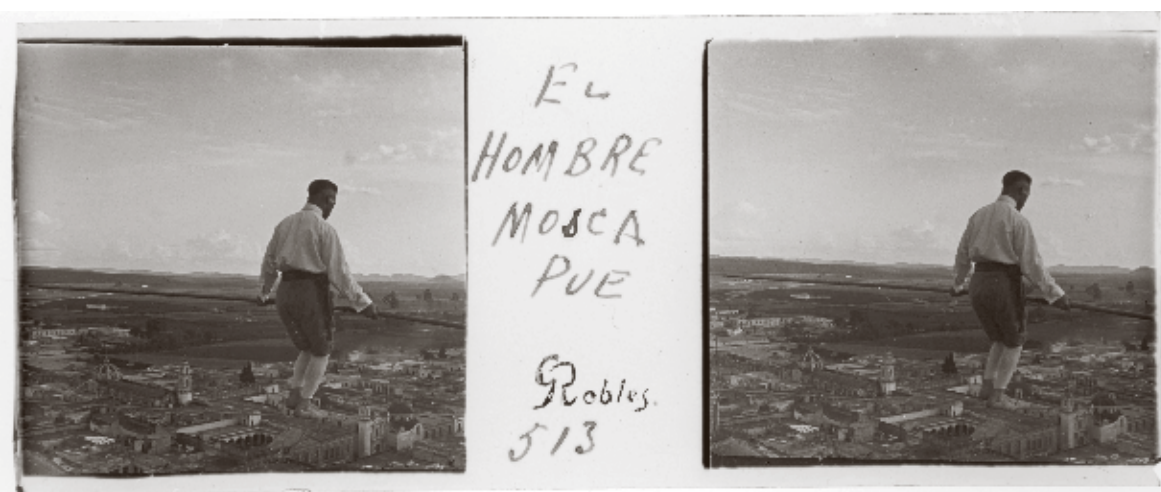
*Bailarina de
la Compañía Aznar y Berutti.
ca. 1925
Col. Fototeca Antica, A.C./
Jorge Carretero Madrid.*

Especial mención merece uno de los registros fotográficos que logro realizar, probablemente uno de los primeros, —en su género—, en la historia de la fotografía de nuestro país: en marzo de 1925, a bordo de un aeroplano biplaza piloteado por Joe Ben, estadounidense que viajaba por estas tierras, obtuve un registro fotográfico conformado por 25 nítidas imágenes de Puebla; un sorprendente conjunto visual y documental de una ciudad cuya fisonomía, desde los aires, antes de la existencia del tinaco, era una de las más hermosas de Latinoamérica; un registro donde es posible leer e identificar cada palacio, cada mansión, cada vía del Centro Histórico.

Guillermo Robles Callejo nació en Tehuacán, estado de Puebla, en 1891. El 30 de mayo de 1921 se casó con Dolores Robles Moscoso, con quien tuvo tres hijos; murió tempranamente en la capital en 1934, a los 43 años. Desde entonces sus vistas estereoscópicas no recibieron más la luz. Su archivo personal, amorosa y meticulosamente organizado, compuesto por 8 mil positivos en vidrio y 8 mil negativos en nitrocelulosa, permaneció "pleno de luz y de vida" en la oscuridad y el silencio, de alguna manera aguardando más inevitablemente expuesto al deterioro, a la degradación, a la pérdida paulatina de las emulsiones, de las imágenes por tanto tiempo retenidas. Hasta que un buen día, la tarea de la cotidiana búsqueda emprendida desde hace unos años por la Fototeca Antica, fructificó en el hallazgo, apasionante sin duda, de la obra de Robles Callejo. Se narra a continuación la historia.

El encuentro fortuito con fotografías de alto valor histórico, documental y artístico es una posibilidad que hace apasionante la permanente actividad de búsqueda y rescate de antiguas imágenes: es una formidable recompensa. Cierta día me llamó





Guillermo Robles Callejo
Hombre mosca
en la Catedral de Puebla
ca. 1923
Col. Fototeca Antica, A.C./
Jorge Carretero Madrid.

una persona que sabía de mi extraña afición de adquirir imágenes fotográficas diversas, incluso retratos de personas ya fallecidas y que no eran parte de mi familia. Se trataba de una señorita descendiente del autor, quien me informó de la existencia de un archivo, y que tenía entendido que se trataba de originales del que fuera fotógrafo de Porfirio Díaz. Y me preguntó si tendría yo algún interés en adquirir este conjunto. Ante mi positiva respuesta, que intenté fuera lo más cauta y sobria posible, me dijo que tendría que hacer una cita con la propietaria de esas imágenes: la viuda de uno de los nietos. Que llamara la siguiente semana para concertarla. Conté los días. Después de seis meses y cincuenta llamadas la oportunidad me fue concedida. Acudí, interesado y nervioso, y me enfrenté sorprendido con el archivo de Guillermo Robles Callejo: en una esquina del cuarto de trebejos de la casa, sobre el piso y adosadas a los muros, se encontraban cuatro gabinetes de madera con doble puerta de vidrios; en su interior, en diez entrepaños, 50 magazines de baquelita, cada uno con veinticinco positivos estereoscópicos en placas de vidrio, formato 45 x 107 mm; un total de cinco mil imágenes en los cuatro gabinetes. *Magazines* diseñados para admirar las imágenes en los magníficos "Le Taxi-Photo", creado por Jules Richard. Parecía que eso era todo.

No era poca cosa para mis intereses e ilusiones. Tratamos el delicado asunto de la compensación de carácter económico que aceptarían a cambio del archivo. Hubo además sorpresas y noticias: unas buenas y otra mala. Uno de los gabinetes había sufrido un proceso extremo de degradación; la madera se desintegraba en las manos, y lo más grave, al examinar los positivos era imposible identificar su temática; la emulsión se había deslavado, como por una larga y persistente lluvia; las imágenes se habían perdido; poco más o menos 800 de las 1 250 ahí resguardadas. Por fortuna, este daño ocurrió sólo en uno de los gabinetes. Estoy seguro de que el conjunto no hubiera sobrevivido un año más en aquellas condiciones de encierro y humedad.



Esa fue la mala noticia. Cuento las buenas: buscando cuidadosamente los acuerdos y la conciliación de intereses, pregunté si no habría más pertenencias de carácter fotográfico. Con gentileza me permitieron ayudarles a buscar, a hurgar, en aquel cuarto repleto de recuerdos, de olvidos, de objetos que se hicieron viejos e inservibles. Y ahí estaban, de alguna extraña manera, esperando. Robles Callejo nos deparó un regalo extraordinario como resultado de su previsión, de su aprecio por las imágenes, por sus recuerdos, por la memoria indeleble que construyó día a día con su amor hacia la fotografía y nuestras tierras: en cuatro cajas de cartón, colocadas sobre un armario, cerradas y selladas, secas, impecables, ausentes incluso de polvo, dieciséis grandes y gruesas libretas negras rotuladas, numeradas y ordenadas. Se trataba de su personal “archivo de negativos”, en letras doradas en cada portada, así como el número de la serie y el consecutivo número de imágenes resguardadas. En la parte inferior, también grabado: G. Robles.

Guillermo Robles Callejo
*La Soledad y El Centro
Histórico, la Plaza de Armas
de Puebla, ca. 1925*
Col. Fototeca Antica, A.C./
Jorge Carretero Madrid.

Dieciséis libretas concebidas e impresas por él mismo: 30 cm de alto, 18 de ancho y 6 de grosor. En el interior había cien hojas impresas, cada una reservada para cinco imágenes, cinco clasificaciones para fotografías, impresas con los siguientes datos: “Negativo núm.”, “Canastilla”, “Asunto”, a la derecha una impresión en papel, un contacto positivo. Y, maravillosa sorpresa, cada hoja fue fabricada como una funda de papel poroso, con cinco receptáculos para los negativos estereoscópicos de nitrocelulosa, los cuales se encuentran insertos exactamente al reverso del positivo en papel. ¡ochocientos mil negativos en magníficas condiciones de conservación! Y no era todo: una caja de madera con 127 pequeñas cajas de cartón “Alpha Lantern Plates”, de la Casa Ilford, cada una con poco más de 20 positivos en vidrio: cerca de 2600 imágenes. Adicionalmente, 56 cajas de placas diapositivas estereoscópicas de la Casa Agfa; la mitad de ellas con temática familiar, y el resto vistas de principios de siglo XX de diversas ciudades europeas, de factura comercial. Robles Callejo, preocupado por la adecuada preservación de su obra, de su particular legado,



ARRIBA
Tarjeta comercial
de Guillermo Robles Callejo,
década de los veinte.
Col. Fototeca Antica, A.C./
Jorge Carretero Madrid.

PÁGINA SIGUIENTE
Guillermo Robles Callejo
*Gerónimo Sánchez en la jaula
de los leones africanos.*
ca. 1924.
Fototeca Antica, A. C. /
Col. Jorge Carretero Madrid.

selló con un cintillo de papel todas y cada una de las cajas, escribiendo sobre él la temática que contenía cada una. Así, invioladas, después de más de sesenta años, poco a poco, una a una, fui descubriendo el personal y magnífico fragmento de universo nacional que Robles Callejo dibujó con la luz.

No sin malabarismos de carácter económico por parte mía, llegamos a un final feliz: adquirí el archivo; un acuerdo adecuado para ambas partes, que incluía mi compromiso de preservación, conservación, investigación, ordenamiento y difusión. En total, cerca de nueve mil negativos, y casi la misma cantidad de positivos en vidrio. Pero las buenas noticias no terminaron ahí: el conjunto incluyó la cámara con que fueron hechas las imágenes, la Ica Polyscop, su propio y maravilloso *Le Taxiphoto*, en estado impecable, que Robles Callejo tuvo la oportunidad de adquirir y disfrutar, y su cámara de cine Pathé con lente Carl Zeiss. Gracias a la generosidad de la familia, recién hemos rescatado cerca de un millar de imágenes adicionales: vistas estereoscópicas positivas en placas de vidrio, 45 x 107 mm; 222 negativos en nitrocelulosa en formato 6 x 4 pulgadas; 12 impresiones tridimensionales en papel, anaglifos, y 142 impresiones positivas en papel.

Debido a este encuentro fortuito en un cuarto de trebejos, hoy su particular mirada puede ser apreciada y estudiada. Por encima de todo, nos hemos propuesto que estos trabajos de preservación y difusión constituyan un homenaje a Guillermo Robles Callejo, quien convirtió su amor por estas tierras, y aquellos hombres, en un legado invaluable, en una memoria que retuvo y preservó tiempos pasados, en un imaginario que ciertamente anula la posibilidad absoluta de olvido del fragmento de universo que lúdicamente creó con la luz.



1 La fecha más temprana que hemos encontrado en las imágenes de Robles Callejo es el año de 1920; la más tardía, 1930.

2 Poco sabemos acerca del Club Fotográfico de Puebla. Aparte de Robles Callejo y Juan C. Méndez, nuestro acervo cuenta con cierto número de imágenes firmadas por otros de los integrantes: Juan Hernández E. (quien tuvo un establecimiento de revelado e impresión fotográfica en el Portal Iturbide), A. Guzmán, A. Fuentes, M. Castro, R. Contreras, R. Solares y D.T. Guzmán.

3 El rescate y la preservación del legado de Robles Callejo, efectuado por la Fototeca Antica, A.C., han hecho posible la presentación de esta exposición (construida originalmente gracias al generoso patrocinio del Centro de la Imagen y el entusiasta interés de Patricia Mendoza), en seis museos y galerías, de México y el extranjero.

4 Narran los historiadores que llegó a contar con el apoyo económico del propio Villa, amante declarado del circo y de los arrojados actos ecuestres. Se afirma que regaló doce vagones de ferrocarril a don Francisco Beas, para contribuir a resolver la problemática de transportación.

5 En 1922, dos bailarines emigrantes, Andreas Pavley y Serge Oukrainsky, que figuraban entre los más ilustres grandes maestros, crearon la primera compañía de ballet independiente en Chicago, "The Pavley-Oukrainsky Ballet", que se presentó en giras nacionales e internacionales hasta el fallecimiento de Pavley en 1931.

6 La Compañía de teatro sudamericana Aznar y Berutti, se integraba por Inés Berutti, actriz argentina, que participó en la película *El conde Orsini* (1917), y Pilar Aznar, actriz y cantante española de zarzuela.

7 *Excursión al Ixtaccíhuatl, verificada en los días del 8 al 12 de diciembre de 1925*, Puebla, Imprenta del Sagrario. 2 Sur núm. 308, 1926.

Jorge Carretero Madrid: fototecaantica@yahoo.com • www.fototecaantica.org



Bartolomé Limón Carrillo, fotógrafo de la *Casa de la Niña Licha*

Lilia Martínez

Bartolomé Limón Carrillo y Antonio Martínez C. fueron dos fotógrafos poblanos que instalaron estudios en la ciudad de Puebla y en los municipios de Izúcar de Matamoros y Atlixco, ya sea iniciando actividades en la capital poblana para luego trasladarse a los municipios, o contando con estudios entre esos lugares. Limón Carrillo, del “Studio Limón Fotografía de primer orden”, en 1938 se encontraba instalado en Izúcar de Matamoros, mientras diez años después se situaba en la angelópolis, en la céntrica avenida 3 Poniente 144, bajo el nombre de “Estudio Fotográfico Bartolomé Limón C.” Por su parte, desde Photo Art Nouveau, Martínez C. había iniciado actividades en la ciudad de Puebla en 1908, donde desarrolló una intensa labor hasta 1928, año en que se trasladó a Atlixco bajo el nombre de “Martínez C. Foto Lux”, donde se mantuvo trabajando hasta los años cincuenta. Estos fotógrafos fueron precedidos por Teodoro C. Salazar, el primer fotógrafo establecido en Atlixco (1885), quien con el nombre de “Fotografía Salazar” permaneció activo hasta 1918.

Limón Carrillo en Izúcar de Matamoros y Martínez C. en Atlixco fueron especialmente buscados por las mujeres que ejercían la prostitución, quienes recurrían a ellos para la realización de los retratos requeridos para quedar inscritas en los libros de registro sanitario, o bien para entregarlos a las casas de citas donde cotidianamente ejercían su oficio.

El antecedente de ambos fotógrafos puede ser Teodoro C. Salazar. Cano y Aguilar¹ mencionan que en la observación de tales registros “las mujeres de la mala vida en Atlixco (1887) asistían a un lugar específico en donde un fotógrafo se encargaba de realizar los retratos, ya que se observa en ellos un telón de color homogéneo”, y probablemente tal fotógrafo era Teodoro C. Salazar, quien se encontraba instalado ya en Atlixco desde el año de 1885.

PÁGINA ANTERIOR
Bartolomé Limón Carrillo
Dedicada a la Niña Licha, de Concha,
ca. 1940,
Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A. C





Aunque en el acervo de la Fototeca Lorenzo Becerril, A.C. (FLBAC) también existen retratos de prostitutas realizados por Martínez C., en esta edición de *Alquimia* sólo aparecen los de Limón Carrillo, ya que todos son los de las prostitutas asignadas en la *Casa de la Niña Licha*. Mujeres retratadas que muestran su mejor atuendo en la imagen, ellas “son las mujeres con sedas y brillantes de Gamboa”.² Estos retratos muestran en el reverso una dedicatoria a la *Niña Licha*, hecha con el mismo tipo de escritura, probablemente escritas por la misma persona y no por las mujeres fotografiadas.

ARRIBA

Bartolomé Limón Carrillo

Dedicada a la Niña Licha, de Luz,
ca. 1938,

Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A.-C

PÁGINA ANTERIOR

Bartolomé Limón Carrillo

Dedicada a la Niña Licha, de Juanita,
ca. 1940,

Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A. C

Mayo 13 de 1943. Carmen Ramirez Baja con fecha 20 de Diciembre

Numero 4.

Origen	Estado	Edad	Pelo	Cejas	Nariz	Labios	Boca	Ojos	Estatura	Color	Comp.	S. lat.
Vera Cruz	Saltora	26 años	Muy ruda	Septiladas.	Recta	Delgados	Closa.	Negros.	1 metro 60 cms.	Morosa.	Delgado.	



Mayo 15 de 1943. Maria Torres Baja 1º Junio 1943.

Numero 5.

Origen	Estado	Edad	Pelo	Cejas	Nariz	Labios	Boca	Ojos	Estatura	Color	Comp.	S. lat.
Saltora. Pco.	Saltora	20 años	Muy lacio.	Septiladas	Recta	Delgados.	Regulares.	Cafes.	1 metro 60 cms.	Morosa.	Delgado.	



Mayo 15 de 1943. Concepcion Garcia. Baja Julio 25 de 1943

Numero 6.

Origen	Estado	Edad	Pelo	Cejas	Nariz	Labios	Boca	Ojos	Estatura	Color	Comp.	S. lat.
México D. F.	Saltora	29 años	Muy lacio.	Septiladas.	Recta.	Delgados.	Regular.	Cafes.	1 metro 60 cms.	Morosa.	Regular.	



Libro para el registro de mujeres que ejerzan la prostitución

El término “prostituta pertenece al campo del control sanitario, de la reglamentación, de los burdeles controlados”,³ de ahí la existencia de los libros oficiales destinados al *Registro de mujeres que ejerzan la prostitución*,⁴ documentos oficiales que en sus páginas contienen los registros de las casas de María Trinidad García y Sara González, por ejemplo, así como de prostitutas aisladas.

En el libro de registro, al lado derecho del retrato en óvalo de la mujer, en letra manuscrita se encuentra primero la fecha de su ingreso a la casa donde ejerce, después el nombre, número con el que quedaba registrada, lugar de origen, estado civil, edad y rasgos físicos (color del pelo, cejas depiladas o no, nariz, labios, boca, ojos, estatura, color y complejión: delgada, regular o gruesa). Registro muy al gusto personal del encargado de la clasificación.

En opinión de Estrada, “en muchas ocasiones las fotos que llenan los registros de sanidad nos ofrecen una visión de pudor, el vestuario recatado y la pose reservada nos transmiten las estipulaciones legales. Se trata de un oficio aceptado, pero rechazado y satanizado”.⁵ En las páginas del libro también se anotan —si las hubiere— señas particulares y observaciones como la referida a María Hernández, de la casa de María Trinidad García, donde se informa que: “Anoche a las 10 horas se ausentó de la casa de asignación, sin previo aviso.” Por último se anota la fecha de su retiro de tal casa.



PÁGINA ANTERIOR

Bartolomé Limón Carrillo
Carmen Ramírez, María Torres y Concepción García, asignadas en la casa de la Sra. Sara González, Huauchinango, Puebla, 1944.
Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A. C.

PÁGINAS 26-27

José Lira
Casa de citas de la Sra. Rosita, en la colonia Santa María, Puebla. ca. 1948.
Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A.C.

¹ Silvia Cano y Arturo Aguilar Ochoa, “Registro de prostitutas en México. Puebla: del Segundo Imperio al Porfiriato”, en *Alquimia*, año 6, núm. 17, México, SINAFO-INAH, 2003.

² Rosalina Estrada Urroz, “La prostitución en México, ¿una mirada francesa?”, en *Curar, sanar y educar*, México, UNAM-BUAP, 2008

³ *Idem*

⁴ *Registro de mujeres que ejerzan la prostitución durante el periodo comprendido del 15 del actual al 14 de febrero de 1944 y consta de 24 fojas útiles, Huauchinango, Puebla, febrero 15 de 1943; acervo de la Fototeca Lorenzo Becerril A. C.*

⁵ Laura Cházaro y Rosalinda Estrada (eds.) “La inevitable lujuria masculina, la natural castidad femenina”, en *En el umbral de los cuerpos. Estudios de antropología e historia*, Morelia, El Colegio de Michoacán-BUAP, 2005.







Ismael Rodríguez Ávalos, en el Gabinete Artístico Fotográfico

Lilia Martínez

Ismael Rodríguez Ávalos es uno de los numerosos fotógrafos instalados en Puebla¹ a principios del siglo XX. En la Fototeca Lorenzo Becerril A. C. se conservan 28 de sus retratos de un periodo comprendido de 1905 a 1927. Inicialmente su gabinete estaba instalado en la calle de Independencia. En esta primera etapa sus retratos reflejan las convenciones de la época en cuanto a estilo y técnica: la colocación del sujeto en cierta pose, el foco en todos los elementos de la composición, luz difusa y cierto mobiliario como parte de la escenografía.

Con motivo de las Fiestas del Centenario en 1910, Rodríguez participó como director artístico del álbum *Puebla en el Centenario de la Independencia*,² y desde su gabinete se realizaron 239 de los 428 retratos que forman dicho álbum, el cual reúne a tantas honorables y prominentes personalidades (gabinete de gobierno, industriales y comerciantes). Álbum impreso en fotograbado donde su Gabinete Artístico Fotográfico se publicita anunciando que

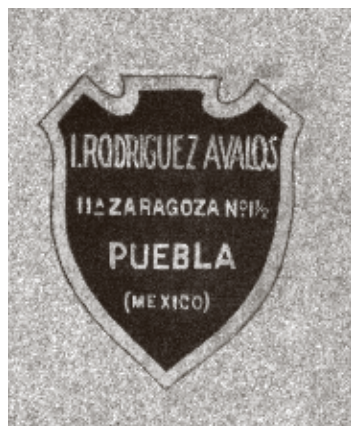
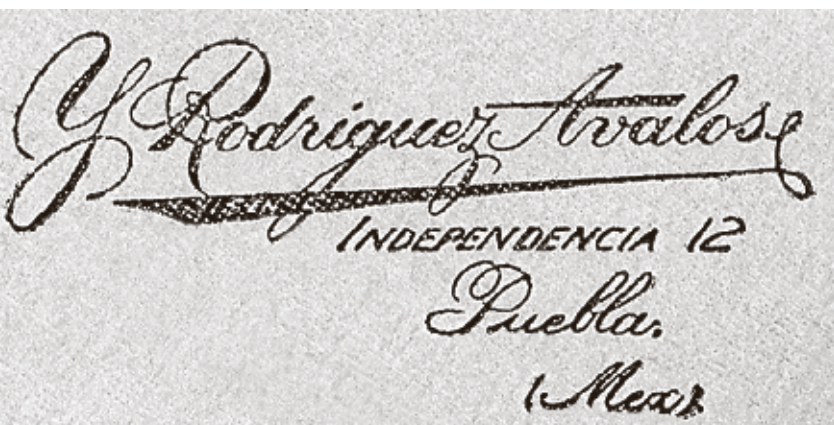
Es el único en la ciudad que puede prestar garantía en sus trabajos. Los muchos años que lleva de establecido, el crédito que como artista goza su propietario y su clientela compuesta de lo más elegante, aristócrata e inteligente, conforma esa verdad. Sus materiales son importados directamente de Europa.

Para 1912 Rodríguez se instala en la calle de Cholula 1½, hoy avenida de La Reforma, equivalente entonces a la calle de Plateros de la Ciudad México. Los retratos femeninos de este periodo presentan innovaciones importantes, tales como acercamientos al semblante, poses preparadas donde las



ARRIBA
Ismael Rodríguez Ávalos
Esperanza, 1918.
Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A.C.

PÁGINA ANTERIOR
Ismael Rodríguez Ávalos
Lola, 1913.
Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A.C.



ARRIBA
Sellos del fotógrafo, ca. 1945
Col. Fototeca
Lorenzo Becerril, A. C

PÁGINA SIGUIENTE
Ismael Rodríguez Ávalos
Sin título, ca. 1915
Col. Fototeca
Lorenzo Becerril, A. C

manos se aproximan sutilmente al rostro, telas vaporosas, flores y lucimiento de joyas y luz suave, todo como evidencia del romanticismo. Algunas impresiones están viñeteadas, otras aparecen viradas al sepia, y además emplea diversos soportes en los que aparece su firma o una etiqueta. Una nueva mudanza del gabinete de Rodríguez se da a la 11ª calle de Zaragoza, también en la hoy avenida Reforma.

Fotógrafo de cambios, alrededor de los años veinte del siglo pasado Rodríguez se trasladó de Puebla a la Ciudad de México, instalándose en la calle de Madero núm. 42, antes calle de San Francisco,³ donde se encontraban ubicados los fotógrafos más prestigiados del momento: Antonio Garduño, Gustavo F. Silva y Martín Ortiz, entre otros. Es comprensible este cambio, ya que desde su gabinete, Rodríguez esperaba atraer a un mayor número de clientela que, ávida de lujo y novedades, consumiera los retratos del mismo estilo y técnica de los que ya venía realizando desde su estancia en Puebla.

1 Para 1905, año de la aparición de Rodríguez Ávalos en Puebla, se encontraban establecidos 35 fotógrafos en la capital y en tres de sus municipios. Datos de estos fotógrafos aparecen en Lilia Martínez, *Ángeles de luz y sombra. Inventario de daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos de Puebla, 1847-1960*, CD-Rom, Puebla, Fotoescap, 2005.

2 Álbum realizado a petición del entonces gobernador de Puebla, Muncio Martínez, "para bien de la heroica Puebla y de la idea patriótica que lo ha inspirado". Álbum del acervo de la Fototeca Lorenzo Becerril, A. C.

3 Calle donde se decía que "la fotografía no está en ninguna parte mejor representada que en las galerías de la calle de San Francisco", véase José Antonio Rodríguez, "Plateros: la calle de la fotografía", en *Luna Cornea*, núm. 8, México, Conaculta, 19950.



Un legado invaluable: la crónica de Mariano Tagle Calderón

Jorge Carretero Madrid

Mariano Tagle
Sin título, ca. 1910
Fototeca Antica, A.C./
Col. Jorge Carretero Madrid

Cuando hacía pocos meses que las sombras de la invasión francesa empezaban a disiparse, y la República había expresado al mundo su independencia y soberanía, nació Mariano Tagle Calderón en Puebla de los Ángeles, el 18 de octubre de 1867. Las tareas para restañar las recientes, visibles y graves heridas de la ciudad se habían iniciado. Sólo tres meses antes, el 19 de junio de ese mismo año, el fusilamiento del archiduque Maximiliano de Habsburgo significó el epílogo del Segundo Imperio mexicano.

Desde el arribo de la fotografía a nuestras tierras, en diciembre de 1839, Puebla se convirtió en una temática que generó una diversidad de imágenes producidas por viajeros extranjeros y nacionales. Se ha dicho que parecería haber nacido de una fábula, y que había inventado un estilo de vida, una particular identidad reflejada en su arquitectura civil y religiosa. En el fatigoso trayecto de Veracruz a la capital del país era paso obligado, oasis y remanso: “Y para remedio de muchos perdidos que ay desta calidad —expresaba Juan de Salmerón— y de otros que pasan a estas horas, no se pierdan por esta vía, se ha ensayado la Puebla de los Ángeles.”¹

Al decir del viajero francés Just Girard, pocos años antes Puebla de los Ángeles era “la cuarta Villa de toda América española por lo que se refiere a número de pobladores, el cual se eleva a ochenta mil almas; y es una de las más bellas y ricas de México. La primera impresión es la de una grande y magnífica ciudad: sus largas calles bien alineadas, sus mansiones, construidas a la italiana, y los numerosos edificios que ella contiene la colocan, en un orden de magnificencia, inmediatamente después de la Ciudad de México.”²





ARRIBA
Mariano Tagle,
(izquierda) y el señor Sarmiento,
 marzo 14 de 1909.
 Fototeca Antica, A.C./
 Col. Jorge Carretero Madrid

ABAJO
Mariano Tagle,
Niños, ca.1910.
 Fototeca Antica, A.C./
 Col. Jorge Carretero Madrid.

En la década de 1860, la ciudad contaba con importantes fotógrafos en cuyos gabinetes, formalmente establecidos, daban satisfacción a las demandas de captura y retención de imágenes. Muchos de ellos de ninguna manera iban a la zaga, en capacidades técnicas y artísticas, con respecto a los renombrados artistas de la capital, entre ellos Lorenzo Becerril, cuyo gabinete estuvo situado en la Calle de Mesones 3, entre 1865 y 1874, y en la 2ª de Mercaderes 9 entre los años 1875-1906; Manuel Rizo estaba en la calle de las Cruces número 2, entre 1865-1870; Eduardo Unda en Estanco de Hombres 5, hacia 1865; Rafael A. Alatríste y María M. Alatríste en Sacristía de Capuchinas 14, entre los años 1865-1875; Joaquín

Martínez, en Estanco de Hombres número 5, entre 1868 y 1894; G. y Barreal, hacia 1868; Leandro Carbó, alrededor de 1869; B. G. Añorve y Ca., en Herreros 14, durante 1870; Carlos García, en la calle de Cholula número 13, hacia 1870; Martínez Escalona y Macías en Guevara 4 durante 1875; Jacobi y Cía., *circa* 1878; M. Vidal, hacia 1871 en Tehuacán y Teodoro Salazar en Atlixco hacia 1875.

Tagle Calderón reconocía a Manuel Marín como su único maestro, fotógrafo poblano que lo precedió: productor de retratos, albúminas sobre papel, adosadas a soportes de cartón, con su logotipo impreso al reverso por “Bernhard Wachtl Wien”. Hacia el año de 1890 Marín tuvo su gabinete fotográfico en la portería de Santa Ynés número 5. Probablemente en 1896 cambió su domicilio a la calle de Lafragua núm. 14. Después de llevar a cabo con este autor todo un proceso de aprendizaje, Tagle Calderón adoptó sus propios métodos, usó sus recursos y eligió aplicaciones. Hemos rescatado un libro que fue de su propiedad, *Nuevo manual de fotografía*, de José María Cortecero,³ el cual le permitió descubrir de manera autodidacta, secretos adicionales del arte y de la alquimia fotográfica. En su domicilio, Plazuela del Carmen 2, instaló su cuarto oscuro de 2 x 2 metros. En una entrevista publicada en las páginas centrales de la revista *Jueves de Excelsior*, en el año de 1947, a manera de homenaje por sus cincuenta años como fotógrafo, Luis Castro nos relata:

Tardes enteras hemos pasado en la grande pieza que en su residencia usa exclusivamente para cuarto fotográfico; además de su cuarto oscuro de revelado. Muchas veces hemos ido a hurgar, y aún no acabamos de ver todas sus colecciones, unas impresas en papeles sepia y azul, otras amarillas por el tiempo, otras en negativos simplemente. Su cantidad es tal, que hemos temido no acabar nunca. Todo lo que ha tenido frente a sí Don Marianito lo ha retratado, en el lugar que sea y a cualquier hora. Para las fotos de noche —añade— usa desde hace tiempo algo curiosísimo: es una cajita de colorete vacía, muy delgada, encierra un cintillo de cinco milímetros de ancho, de cinta de magnesio, sale por una abertura, como cinta de medir, quema la superficie para su exposición y dura largo tiempo; económica y práctica. Revela indefectiblemente con pirogálico y sus negativos son finos y excelentes.⁴

Tagle Calderón obtuvo su primera cámara en 1895 —año en que se inició en la fotografía y del que datan sus más tempranas imágenes—; se trataba de una *Scovill*, de 5 x 8 pulgadas. Posteriormente adquirió una Kodak 4 x 5 con placas de vidrio. Más tarde tuvo una Estereobuena, de 3.5 x 3.5, una Litote francesa de 45 x 107 mm y, finalmente, de manera casi única, por su economía, calidad y gran eficacia, empleó una Estereolette, alemana, minúscula y plegadiza. Fue un gran coleccionista de “aquellas máquinas de última invención”. Cliente de Home Supply Company de Nueva York, acumuló más de cien de ellas, las más extrañas que aparecían en el mercado: instaladas en un bastón, en un fístol, en una pistola; incluso cámaras diseñadas para el espionaje. Se fascinaba ante esos mágicos juguetes. Todo alimentaba su pasión por el aprendizaje y la experimentación. De manera lúdica ejerció la vocación de fotógrafo. Gustaba de hacer doubles exposiciones, paisajes panorámicos (1.5 x 5 y 3.4 x 11.75 pulgadas), cianotipos, tomas microscópicas, así como de iluminar originales delicadamente.



No ejerció la práctica de la fotografía con el objeto de comercializar su obra o con la intención de convertirla en una fórmula para procurarse ingresos: “A mí me dio por la fotografía”, afirmaba.⁵ De ascendencia poblana, heredó la hacienda de Santiago de los Leones, y su posición económica le permitió, sin lucro de ninguna clase, dedicarse a esta actividad. Nunca tuvo un gabinete abierto al público. Su mayor decisión y un importante motivo de vida —al decir de quienes le conocieron—, fue practicar la fotografía de manera lúdica; disfrutándola, empleándola como un instrumento que le permitió trazarse la meta de registrar y documentar, como el más significativo y serio de los oficios, y los juegos, el transcurrir cotidiano. No sólo por el placer de hacerlo, por la emoción de capturar la luz en aquellos espacios citadinos y nobles, compartirla y hacerla perdurar, sino también con la conciencia de estar construyendo su personal legado: una poética de lo urbano, un paisaje creado al natural con las escenas que enamoraron a sus ojos.

Cazador por tradición familiar, concebía la calle como el mejor de los territorios para la captura de imágenes. Fotografió Puebla de manera casi obsesiva, confor-



mando su particular visión del entorno que amaba. No partía de conceptos intelectuales específicos, o de complejos principios estéticos. Por encima de todo le interesaba capturar la sustancia de la realidad, la propia experiencia de componerla y asirla con la luz, en un lugar y un tiempo que desaparecerían de modo inevitable. Cumplió de sobra su propósito, y nos ha dejado una herencia invaluable: el pasado magnífico de la Puebla de hace una centuria, de una ciudad habitada y una serie significativa de pasajes de la vida de sus pobladores: algo para preservar su presente. Su obra es una crónica que impide la pérdida total del recuerdo: una de las más precisas memorias posibles.

En la plenitud de su vida documentó sucesos que ocurrieron en la plaza de armas: desfiles militares y conmemoraciones como la del Centenario de la Independencia de México; dirigibles que sobrevolaban la población, anunciando la Fábrica del Buen Tono, globos aerostáticos, el Paseo Viejo de San Francisco y el Paseo Nuevo, el Paseo Bravo; la destrucción causada en el Pasaje del Ayuntamiento por el incendio del Teatro Guerrero; el incendio del Teatro Principal; las formas de desplaza-

Mariano Tagle,
*Establecimiento comercial
de Fonógrafos y Gramófonos,*
ca. 1904.
Fototeca Antica, A.C./
Col. Jorge Carretero Madrid.

miento: tranvías de mulitas, carruajes, cabriolet, faetones, caballos y bicicletas; las calles y las calzadas; la arquitectura civil y religiosa; establecimientos comerciales y sus dependientes; panorámicas del paisaje urbano y de los volcanes; locomotoras y estaciones de ferrocarril; competencias deportivas, carreras de ciclistas y de caballos parejeras; la mágica aparición del Circo Orrin; fiestas charras y el siempre impactante espectáculo de la tauromaquia; peleas de gallos y combates de flores, kermeses y jamaicas.

También fotografió Cholula, su plaza de la Concordia; las cacerías; diversos personajes capturados como protagonistas de su tiempo: escolares del Colegio Guillermo Prieto, sujetos en las Fiestas del Centenario; en los tradicionales días de campo; las bañistas de Agua Azul. Atención especial habrá que conceder a sus retratos de niños, a su particular y bella manera de capturar sus imágenes, personalizando su carácter e identidad con sus preciados y lúdicos objetos personales. Los modelos son sus propios hijos, a quienes coloca en algunas tomas, partícipes del juego, frente a un telón de época: ante un río, la barca, la casa ribereña, la montaña y el castillo. Una original puesta en escena que los instalaba mágicamente en un país de los sueños. Esta faceta merecerá una valoración específica, así como sus imágenes de grupos familiares, cuidadosamente coloreadas.

“Como cargar la pistola, cargaba la cámara, la estereoscópica; siempre la llevaba consigo; la fotografía fue su afición sin límites”, me ha relatado su nieto Josaphat Tagle, a quien le debemos su amistad, diversas gentilezas y valiosa información. En el año de 1894 Tagle Calderón se casó con Elisa Peters, hija de un acaudalado emigrante francés, médico y propietario de tres haciendas y de un amplio número de inmuebles en la ciudad. Tuvo ocho hijos, tres varones y cinco niñas.

Le gustaba que le llamaran Don Marianito. Una de las figuras más populares de esta tranquila ciudad de Puebla. Puede vérselo a horas fijas e invariables, con su paso tan cronométrico que muchos ponen o rectifican la hora de su reloj cuando pasa por determinada avenida. Invariablemente vestido de negro, con bastón en mano, alto de estatura, magro de carnes y aun con negro bigote, Don Marianito tiene un archivo maravilloso de cuantos sucesos han ocurrido en la ciudad de Puebla, de cincuenta años a esta parte.

Por las noches, el trámite o paseo es semejante; acude al rosario de la misma iglesia, recorre los portales; entonces es cuando pasa a saludar a sus amigos y contemporáneos que adosados a los aparadores del restaurante Royalty, esperan a diario, y a hora fija también, el paso de las chicas más guapas de Puebla, y observan y murmuran de la vida cotidiana, conforme a las costumbres provincianas.⁶

Por aquellos años había crecido en Puebla la selecta nómina de fotógrafos establecidos, excelentes retratistas de la talla de Francisco Bustamante, y su Fotografía Americana, de calle de la Independencia número 2, en los años 1893-1907; Aurelio Romo, hacia 1899; Fotografía México, de Puente de San Francisco número 1, entre 1885-1900; R. Barreiro, de calle de Independencia, hacia 1895; G. Marchand, hacia 1899; Gabriel Benítez, hacia 1900; Manuel Acedo, de Fotografía Mexicana, calle de Belén número 4, hacia 1900; Villegas y Rosas, en Victoria 4, hacia 1900; José Ma. Martínez de la Vega, en 1903; M. Huerta y Cía. Fotografía, en Independencia 12, en



el año de 1904; Filiberto P. Guerra, en 1905; Wm. Geo. Bremer y su Fotografía Alemana, de Victoria 4, hacia 1908; J. S. Miera, Portería de Sta. Clara 8, *circa* 1898; E. López Toral y su Fotografía Daguerre, en Sta. Clara núm. 10, en 1910; A. Quintero, su Mesón V. de S. Cristóbal núm. 12, en 1909; A. Martínez y su Photo Art Nouveau en Belén núm. 4, en 1910; Ysmael Rodríguez Ávalos, de Independencia núm. 2 y Calle de Cholula núm. 1½, entre 1904-1918; Carlos Rivero y su Fotografía Rembrandt, en Guevara número 5, entre años de 1910-1933.

El *corpus* principal de la obra de Tagle Calderón fue capturado entre los años de 1895 y 1940, aunque continuó fotografiando hasta el inicio de la década de los cincuenta: de manera preponderante vistas estereoscópicas, en formato de 3 ½ x 7 pulgadas y 45 x 105 mm; negativos de nitrocelulosa impresos por contacto en su propio laboratorio, plata sobre gelatina de autoimpresión y montados en soportes de cartón. Con un sello de goma identificaba la autoría de su obra. Posteriormente produjo imágenes en diferentes formatos y técnicas, incluidas placas secas de vidrio, de gelatina-bromuro de plata. La humedad, lamentablemente, ocasionó una considerable pérdida de su archivo: destrucción que resulta imposible cuantificar y valorar, pero, según narra su nieto, podría haber ascendido al 65 o 70 por ciento de su producción. Por fortuna, el conjunto que la Fototeca Antica logró rescatar e integrar a su acervo asciende a cerca de cuatro mil imágenes originales: a pesar de todo, un fragmento extraordinario de su personal, experimental y riquísimo proyecto; negativos y positivos en diversas técnicas y formatos, en excelente estado de conservación, tomados con gran maestría, sobre todo en las dos primeras décadas del siglo XX.

Mariano Tagle
Dirigible de El Buen Tono
sobrevolando la ciudad de Puebla,
 febrero 5 de 1909.
 Fototeca Antica, A.C./
 Col. Jorge Carretero Madrid.

PÁGINA 41
Mariano Tagle
Retrato de niño, a los 3 años.
 febrero 24 de 1909.
 Fototeca Antica, A.C./
 Col. Jorge Carretero Madrid.

Este rescate va acompañado de compromisos culturales como detener el proceso de deterioro, colocar los originales en óptimas condiciones de conservación, investigar y clasificar el archivo, conformar una magna exposición fotográfica, al igual que un libro que difundirá una cuidadosa selección de su obra. Mas por encima de todo ello construir un homenaje a Mariano Tagle Calderón, un justo reconocimiento al hombre que nos legó un archivo histórico, artístico y documental invaluable.

En alguna ocasión nuestro personaje se encontró en Puebla con Manuel Álvarez Bravo, del cual no conocemos mayores detalles. Mariano Tagle seguramente obsequió, a petición expresa, doce vistas estereoscópicas, plata sobre gelatina de autoimpresión, en soportes de cartón. De este hecho nos ha quedado un significativo efecto: don Manuel, como una prueba reveladora de la valoración que hizo de ellas, las integró al gran conjunto que finalmente pasó a constituir la colección fotográfica formada para la Fundación Televisa, A. C. En el año de 1995 las doce vistas formaron parte de la exposición "Luz y tiempo", presentada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, aunque con especificaciones erróneas en cuanto a los sucesos que representaban, así como a la propia ubicación de las imágenes.

El 14 de octubre de 1957, a los 90 años de edad, dejó de existir "el cronométrico don Marianito", como le decían. "Fue una suave partida. Sólo se quedó dormido", nos ha relatado su nieto. Vale añadir que la Universidad Nacional Autónoma de México, "en atención al interés con que fomentó el Progreso de la República", lo nombró miembro fundador del Instituto de Geografía Nacional en Puebla.

Desde nuestro punto de vista, la obra de Mariano Tagle Calderón constituye la más amplia y rica de las crónicas e inventarios fotográficos conocidos hasta la actualidad sobre escenas de la vida cotidiana, sucesos y acontecimientos ocurridos en Puebla durante las primeras décadas del siglo xx. Su trabajo, impregnado de lúcido realismo, es una descripción lírica de la vida en una ciudad específica. Su mirada evoca a los pobladores en aquellas calles, plazas y festividades. Y esa vasta narrativa la construyó a la manera de un juglar, de un romancero: fotografió y relató cada escena con sencilla dignidad y con el sentimiento poético de quien escribe con la luz. Su obra va más allá de un simple compendio documental, al constituir la versión personal de un tiempo que se ha ido; de un mundo complejo, ordenado, donde cada elemento revela su propio papel existencial, temporal; un imaginario sustancial; una significativa y vasta relación de identidad, que posibilita el conocimiento y la comprensión de hechos sociales e históricos de la comunidad.

La fotografía, sin duda, fue algo que le dio claridad y mayor sentido a su vida; se involucró y simplemente se dejó seducir. Fue la decisiva revelación, el encuentro preciso con su vocación definitiva, lo que cien años después representa para nosotros un legado invaluable, una ventana que nos permite mirar la luminosa y noble presencia de Puebla de los Ángeles en los inicios del siglo xx. Tengo la certeza de que este rescate que ha logrado efectuar la Fototeca Antica, A. C., así como el acervo de alrededor de 34 mil imágenes originales que ha reunido y preservado, coadyuva a la recuperación de un significativo gran fragmento de la memoria del pasado histórico y documental de nuestro México y de Puebla de los Ángeles.



1 Carta escrita a la Reina Isabel de Portugal, desde la Nueva España, el 15 de agosto de 1533. Véase Gastón García Cantú, “La ciudad es una almendra”, en *Tiempo Universitario. Gaceta Histórica de la BUAP*, año 7, núm. 5, 11 de marzo de 2004.

2 Just Girard Excursion, *D'un touriste au mexique pendant l'année 1854*, París, Alfred Mame et Fils, Editores, 1885, p. 35.

3 José María Cortecero, *Nuevo manual de fotografía*, París/México, Librería de Ch. Bouret, 1884.

4 Luis Castro, “Cincuenta años tomando fotos”, en *Jueves de Excelsior*, México, marzo de 1947, s/p.

5 Entrevista con Josaphat Tagle, nieto de Mariano Tagle Calderón.

6 Luis Castro, *op. cit.*



Juan Crisóstomo Méndez, objeto de estudio y de deseo

Lilia Martínez

Méndez, objeto de estudio

Fotografías de edificios, conventos, iglesias y casonas coloniales; calles, jardines y fuentes así como panorámicas y paisaje urbano de Puebla, definen el amor y la pasión que Juan Crisóstomo Méndez Ávalos (1885-1962) tenía por la ciudad a la que de manera sistemática fotografió por más de cuarenta años. Imágenes suyas de las décadas de 1920-1930 aparecen publicadas en el libro *Las calles de Puebla*, de Hugo Leicht. En un recuento de su obra, Fernando Osorio menciona:

El longevo, constante y cuantioso trabajo de Méndez sobre la ciudad de Puebla y su entorno urbano hacen de la colección una fuente muy importante para la documentación visual de la historia de la arquitectura poblana y por último, el conjunto del trabajo individual de un profesional de la fotografía constituye un bastión para la historia regional en general y para la historia local de la fotografía en lo particular.¹

Pedro Ángel Palou desde los años setenta ha sido un gran promotor y difusor de la cultura en Puebla, y en 1980 presentó una exposición con parte de la obra de Méndez, paso inicial para la creación de la fototeca que desde entonces lleva su nombre. En su presentación Palou dice:

Méndez no se hizo profesional, ni vivió de la fotografía, pero fue mucho más allá del pasatiempo y de la afición a ese arte que sabe retener tiempo, hechos, rostros, [...] la curiosidad en su mirada, insólita siempre, diferente, cualquiera que sea el tema, resume muchos intereses... y muchas lecciones y matices. [...] se hace lo mismo documento y testimonio de lo humano que lo patrimonial.²

Los temas de Méndez fueron amplios, como resultado de su práctica fotográfica también existen retratos y desnudos, los que muestran además de su lenguaje estético, la riqueza de su obra. En especial, alcanzó un gusto refinado en los retratos de mujeres a las que en la cotidianidad de sus casas las presenta tocadas por un aire de sensualidad. Ariel Arnal, manifiesta que: "El retrato femenino de Méndez es, al fin y al cabo, una hermosa historia de coqueteo y amistad entre un hombre y una mujer. De

PÁGINA ANTERIOR
Juan Crisóstomo Méndez
Sesión fotográfica,
ca. 1930,
Col. Fototeca Juan C. Méndez.



esta manera Méndez construye su relación con la modelo —parientes y amigas más que maniqués pagados—, y deja que la naturalidad en el escenario fluya y alimente el diálogo entre el sujeto y el objetivo de la cámara.”³

Mas su debilidad fueron los desnudos femeninos, amigas y conocidas suyas, que en una participación furtiva de lo bello, al dejarse retratar en la intimidad de su morada o en cuartos de hotel se convierten en cómplices de sus audacias. Estos desnudos son significativos en la obra de Méndez, y en 1994, partiendo de la observación estética de tales desnudos, Alfonso Morales señaló que él era un “hombre educado para comprender los acertijos de la belleza”, y que:

Cada sesión es [...] el encantamiento que dosifica y construye el hombre de la cámara, y el acompasamiento que se consigue entre el que mira y la que se deja contemplar. La caja de la cámara es la verdadera casa de citas, el único teatro por llenar. Entre uno y otro acomodo, de repente el dictado de una idea, la ocurrencia de unas telas como mortajas, las lunas del ropero, las macetas del corredor.⁴

En la publicación del catálogo con parte de la obra de Méndez, José Antonio Rodríguez lo describe como el fotógrafo poblano de “una pasión secreta”, y por su puesta en escena y tratamiento del cuerpo femenino, como un “fotógrafo de vanguardia”, y añade: “Un deslumbrante trabajo intimista. Una particular saga de imágenes inmersas en una singularísima creación de figuras, espacios e impulsos obligadamente sensuales. Un trabajo polimorfo, lúdico, desinhibido y a veces, sobre todo, meticulosamente construido en sus resoluciones visuales. Esto es, una mirada que se volvió desafiante para su tiempo.”⁵

Méndez, objeto de deseo

Desde los años setenta, la Casa de la Cultura de Puebla venía realizando una importante labor cultural y artística en la entidad, por ello, los herederos de Méndez, hacen a esta institución la cesión de una parte del acervo de Méndez, siendo esto el paso inicial de la formación de la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez en 1980.

Años más tarde, otra parte del acervo de Méndez es adquirido por uno de los vendedores del tianguis dominical de la Plazuela de los Sapos, mismo que en sus desplazamientos hacia la Ciudad de México le hará llegar a Ava Vargas —coleccionista de fotografía y dueño de una casa-galería particular sólo para iniciados— 38 desnudos femeninos en estereoscopias de los que él realizará impresiones contemporáneas en platino, así como el catálogo *Juan Crisóstomo Méndez Ávalos. 1885-1962* para presentarlos en una exposición. De estas imágenes, son muchas las que podemos considerar sobresalientes, no sólo por la perfecta técnica utilizada en los encuadres y la iluminación, sino porque al realizar estos desnudos Méndez tenía un concepto claro de lo que buscaba.

Simultáneamente, este vendedor de la Plazuela de los Sapos ofrecerá a Lilia Martínez otra parte del lote, mismo que es adquirido para la Fototeca Lorenzo Becerril, que en 2007 es convertida en asociación civil.⁶

PÁGINA ANTERIOR Y 46
Juan Crisóstomo Méndez
Sin título, ca. 1927
Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A.C.

PÁGINA 48
Juan Crisóstomo Méndez
Sin título, ca. 1927
Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A.C.

PÁGINA 49
Juan Crisóstomo Méndez
Mirasoles, ca. 1935
Col. Fototeca Lorenzo Becerril, A.C.



www.iranphoto.com

The image shows a stylized signature in a gothic or blackletter font. The name 'Juan C. Méndez' is written in a decorative, calligraphic style. The 'J' is particularly large and ornate, and the 'C' is a simple, elegant loop. The 'Méndez' part is also highly decorative, with sharp points and intricate flourishes.

El Fondo Méndez, compuesto por positivos y negativos, es parte importante del acervo de la fototeca y se compone de impresiones en papel de fibra Agfa Brovira, Agfa Portriga Rapad, Leonar y Post Card, de 10 x 13, 11 x 14 y 8 x 13, algunas de ellas viradas; vistas estereoscópicas positivas y negativas en nitrato de celulosa y en acetato en medidas de 1.5 x 4 pulgadas; estereoscópicas positivas sobre vidrio entonadas y viradas; película en hoja de 4" x 5" y negativos en película de seguridad. El fondo en su conjunto muestra una fuerza asombrosa y una intensidad pocas veces alcanzada por fotógrafos aficionados. Tras constatar la extraordinaria calidad documental de tales fotografías, para el libro *Puebla de los Ángeles 1856-1960*,⁷ se consideraron 28 imágenes para realizar un capítulo especialmente dedicado a Méndez, único capítulo dedicado a un solo autor.

Otra parte del archivo de Méndez se encuentra en la Fototeca Antica⁸ de Jorge Carretero. Dichas imágenes aparecieron en el "Taxiphote" con estereoscopias que Carretero adquirió a los herederos de Robles Callejo, un fotógrafo considerado también como aficionado, pero de gran trayectoria en el medio. Otras imágenes de Méndez también han sido adquiridas por Carretero en la ya mencionada plazuela.

El caso Robles Callejo-Méndez es parecido al de la Fototeca Lorenzo Becerril, ya que en la adquisición de estereoscopias de Méndez, junto a estas venían unas de Robles Callejo. Probablemente esto se deba a que entre los fotógrafos eran frecuentes los intercambios de imágenes.

Finalmente, al ser dividido y dispersado tan valioso archivo, y en tan disímiles conjuntos, no han quedado mayores datos para la construcción de un catálogo completo de la obra de Méndez. Con el descubrimiento de sus imágenes eróticas, Méndez se ha convertido en objeto de deseo tanto de los coleccionistas como de fototecas. Hasta hoy, sigue haciendo falta el gran libro de Méndez que muestre la grandeza de su obra.



1 Fernando Osorio fue el primer estudioso de la obra de Méndez con su trabajo: "Juan C. Méndez Ávalos, fotógrafo de las calles de Puebla" en la Revista digital, analógica y de conservación, LMI, México.

2 Pedro Ángel Palou, "La mirada siempre diferente de Juan C. Méndez Ávalos", en *Instantes. Fototeca del Estado de Puebla Juan Crisóstomo Méndez*, Elena Horz (ed.), Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Conaculta, 2008.

3 Ariel Arnal, "La Venus que movía al mundo", en *Juan C. Méndez. La curiosidad en la mirada*, Puebla, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1999.

4 Alfonso Morales, "Livianos y diletantes, el mapa de sus obsesiones", en *Luna Córnea*, núm. 4, México, Conaculta, 1994.

5 José Antonio Rodríguez, *Juan Crisóstomo Méndez Ávalos. 1885-1962*, México, El Equilibrista, 1996, catálogo con 35 fotografías.

6 En septiembre de 2009 el INAH reconoce a la Fototeca Lorenzo Becerril, A.C. como su órgano auxiliar en la divulgación y difusión de la memoria fotográfica patrimonial de México. Además, para efectuar una labor educativa entre los miembros de la comunidad sobre la importancia del cuidado, conservación y preservación del patrimonio fotográfico de la nación.

7 Lilia Martínez, *Puebla de los Ángeles, 1856-1960*, Puebla, UDLAP, 2007

8 La Fototeca Antica es un archivo integrado por imágenes de diversos autores que abarcan el periodo de 1850 a 1930. Antica cuenta además con cámaras, visores y diversos aparatos fotográficos. Véase Lilia Martínez y Torres "La fotografía histórica de Puebla", en *Cuartoscuro*, núm. 81, 2006-2007.





Fototeca Juan Crisóstomo Méndez.
Notas para la reconstrucción
de su historia

Myriam Y. Ramírez Alonso



Fue a partir de una exposición de pintura del siglo XIX, realizada en Puebla, que se dio el acercamiento entre la familia del fotógrafo poblano Juan Crisóstomo Méndez Ávalos y la dirección de la Casa de la Cultura, abriendo la posibilidad de crear lo que hoy es la Fototeca del Estado de Puebla. Así relata Pedro Ángel Palou Pérez¹ el inicio de un acervo que actualmente se compone de cerca de 270 mil imágenes de diversos autores.

Juan Crisóstomo Méndez
Sin título, ca. 1930
Col. Fototeca Juan C. Méndez.

Fue también por gestiones llevadas a cabo entre los años 1979 y 1980, por el entonces secretario de Educación Pública, Enrique Martínez Márquez y Fernando Osorio Alarcón, que se realizó la adquisición de negativos, positivos, agendas, álbumes y otros objetos de Méndez, después de varias visitas semanales a casa de la hija del fotógrafo, Ana Méndez de la Torre, y su esposo Mariano Anaya, como parte del primer contacto con el acervo que hoy se resguarda en la fototeca ubicada en la calle 7 Oriente núm. 4. Se revisaron al menos 200 imágenes en cada visita, sesiones que fueron acompañadas de valiosas pláticas sobre la historia del artista. El fotógrafo Roberto Solari Canepa, entonces profesor de fotografía de la Casa de la Cultura, ayudó en el traslado del acervo, que una vez identificado como nuevo archivo fotográfico público se expuso en 1980 para reconstruir la muestra



que hiciera el fotógrafo en vida, la única de que se tiene registro.² Cabe agregar que parte del trabajo fotográfico de Juan Crisóstomo era parcialmente conocido, gracias al segundo lugar que obtuvo en el concurso nacional convocado por Kodak de México con la pieza titulada "México", y por ello las revistas *Bohemia poblana* y *Mignon* publicaron algunas de sus imágenes.³ A su conocimiento también contribuyó la foto premiada en el concurso de la revista *Voz* en 1951, y el intercambio con el Club Fotográfico de Venezuela, documentado mediante una carta donde se le describe como un "aficionado bastante adelantado".⁴

El decreto de creación de la Fototeca se emitió el 5 de noviembre de 1985, en el cual se establece que por exaltar los valores estéticos y morales del espíritu, además de ser un medio de comunicación que ha alcanzado el nivel de lenguaje visual convirtiéndose en documento social, es objeto de colección y debe preservarse, catalogarse y difundirse.⁵ Sin embargo, y sin riesgo de llegar a una conclusión apresurada, habría que decir que la versión definitiva sobre el arribo de esta colección es materia pendiente, así como la biografía del fotógrafo poblano, de quien se ha esbozado una trayectoria pero poco se ha descifrado sobre las motivaciones



que lo llevaron a verse como lo hizo en el quehacer fotográfico, y sobre la personalidad que creó tan vasta y rica producción que actualmente forma parte de diferentes colecciones.

Juan Crisóstomo Méndez
Sin título, ca. 1930
Col. Fototeca Juan C. Méndez.

Para el gobierno del estado de Puebla la condición para ceder las fotografías y objetos de Méndez al patrimonio público fue dar siempre crédito a las imágenes, apelando al interés de conservar la memoria visual para miradas posteriores y resguardar como se merece el acervo integrado por más de 13 mil imágenes. Por otro lado, la circulación del resto de la producción fotográfica del artista poblano ha llevado un curso paralelo al de la propia fototeca, y la maestra Lilia Martínez reconstruye actualmente parte de dicho recorrido, revisión también indispensable para la historia de la fototeca del estado de Puebla.

Tiempo después surgió el rumor, confirmado más tarde, de que el coleccionista Ava Vargas había adquirido gran parte de los desnudos femeninos del fotógrafo, los cuales si bien han tenido una considerable circulación, siguen originando preguntas de una historia, insisto, inconclusa. La explicación que recibió Pedro



Juan Crisóstomo Méndez
Sesión fotográfica,
ca. 1930
Col. Fototeca Juan C. Méndez.

Ángel Palou sobre la división del acervo fue que ésta respondía a razones familiares e íntimas. Sin embargo, el Méndez que describe Alfonso Morales a propósito de los desnudos del autor;⁶ el que registró el mapa de sus obsesiones con mirada escrupulosa y perversa; o el que explora José Antonio Rodríguez en el delicado texto *Juan Crisóstomo Méndez Ávalos 1885-1862*,⁷ es también el autor de una vasta producción que permite ampliar la configuración de su personalidad. Circos, patios, casas, mujeres, niños, barrios, fuentes, paisajes, monumentos, inmuebles civiles y públicos, iglesias, entornos rurales, entre otros temas, develan el puntual manejo de la técnica al servicio de su curiosa y arriesgada mirada.⁸ Por ello la academia mantiene una deuda con Juan Crisóstomo, con las agendas no leídas, con los objetos no identificados, con las imágenes no fechadas, con las fórmulas y listados de químicos que resguarda la fototeca y esperan —en el mejor sentido—, ser fragmentados para brindar su obligada colaboración no sólo a la historia de la fotografía, sino de la técnica fotográfica en México. Sea esta una oportunidad para abrir la invitación.



La Fototeca del Estado de Puebla Juan Crisóstomo Méndez se compone de un acervo público que ha atravesado, como la mayoría de las 125 fototecas, archivos y centros especializados en fotografía existentes en el país,⁹ circunstancias adversas, de indiferencia o desconocimiento.¹⁰ Sin embargo, también ha contado con aliados que en cada registro, guarda, ficha, digitalización o exposición han permitido la existencia de la fototeca en mejores condiciones cada vez. Saúl Rodríguez Fuentes, quien durante años fue responsable del acervo, ha sido su observador permanente; diversos textos, programas de mano y notas periodísticas que conserva la fototeca lo confirman como tal. También hay que mencionar la labor de Antonio Apango Ramírez, custodio del acervo por once años, desde 1998, quien dedicó días enteros al corte y elaboración de guardas de papel libre de ácido, gracias a las cuales se conservan estables más de 2 mil 600 imágenes estereoscópicas de Juan Crisóstomo.

Juan Crisóstomo Méndez
Sin título, ca. 1930
Col. Fototeca Juan C. Méndez.







PÁGINAS 56 Y 57
Juan Crisóstomo Méndez
Sin título, ca. 1930
Col. Fototeca Juan C. Méndez

ARRIBA
Juan Crisóstomo Méndez
Pulquería El encanto,
ca. 1930
Col. Fototeca Juan C. Méndez

Con el propósito de resguardar imágenes antiguas que permitieran la construcción de una historia de la fotografía en Puebla de la primera mitad del siglo XX, se sumó el fondo del fotógrafo Francisco Bustamante, compuesto por 24 fotografías acompañadas de una clara descripción del contenido de las imágenes, la mayoría de la serie "Raza azteca", con escenas de la vida y organización social de los indígenas totonacos de San Pedro Coaco, Atlixco. También se integraron las fotografías del Fondo Donativos, imágenes en diferentes técnicas y soportes, resultado de la confianza que tuvieron diversos donadores, quienes respondieron a la primera convocatoria emitida por la Casa de la Cultura en 1992 y han contribuido a la formación de un fondo en constante crecimiento.

El acelerado crecimiento de una fototeca En menos de diez años el acervo se incrementó exponencialmente, no sólo por la abundante producción fotográfica digital, sino por el cese de proyectos institucionales y profesionales que debían conservarse para rescatar del olvido la memoria visual del estado y patrimonio cultural del país. Así se incorporaron cerca de 20 años de registro fotográfico de la Casa de la Cultura. Ubicada en el Antiguo Colegio de San Juan del siglo XVII, este archivo cuenta con imágenes fechadas desde 1974 de eventos en la Biblioteca Palafoxiana (declarada Memoria del Mundo por la UNESCO), visitas de personajes de la cultura, presentaciones de las diferentes disciplinas artísticas



y exposiciones, entre otras, que dan cuenta de la vida artística de un espacio de gran importancia para la dinámica cultural de la ciudad. Más de 7 mil 300 positivos y negativos componen este fondo.

Juan Crisóstomo Méndez
Sin título, ca. 1930
Col. Fototeca Juan C. Méndez.

Al cierre del periódico *Novedades* en Puebla, la familia O´Farril cedió el archivo fotoperiodístico con una clasificación de origen en sobres identificados que se encuentran en fase de registro, entre los cuales se pueden consultar físicamente temas sociales, estudiantiles, culturales y deportivos de la década de los setenta. La sensibilidad histórica del profesor Palou permitió el rescate de ambos acervos.

Asimismo, al término de actividades del periódico *El Universal* en Puebla, que se ubicaba en el número 15 de la calle 7 Oriente de la capital, la fototeca rescató positivos y negativos que irían a un depósito de basura en cualquier trabajo de limpieza que se hiciera en el inmueble. Sin identificación alguna, se especula que las imágenes fueron producción de años anteriores al cierre del periódico.

La rica composición histórica del acervo de la Fototeca del Estado de Puebla se logró también con la integración de imágenes de gran parte del siglo xx del fotoperiodista Eladio Alvarado Ávila; una colección de Luis Pérez Villegas con un amplio



Juan Crisóstomo Méndez
*Antigua gasolinera frente
a la Iglesia de Guadalupe
en Puebla, ca. 1930*
Col. Fototeca Juan C. Méndez.

registro, principalmente del municipio de Atlixco, así como la producción de estudio del fotógrafo Cutberto Pérez Huerta, quien empezaría su trabajo en Michoacán para luego establecer dos estudios de fotografía en la Ciudad de México: en la esquina de las calles de Pirineos y Reforma, y en la avenida Insurgentes. Retratos de estudio y retoques de negativos en laboratorio son especialmente interesantes en este fondo.

La ubicación geográfica y condiciones climáticas de Puebla han propiciado el intercambio con estudios de otros estados, así como la conservación de una considerable producción fotográfica regional, por lo que el acervo cuenta con imágenes



fechadas en 1856, de los municipios del estado de finales del siglo XIX y principios del XX, las cuales se han integrado físicamente o digitalizado para el acervo de la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez. El esfuerzo por rescatar las fotografías de casas, cajas y álbumes inició a través del Consejo de la Crónica y de sus diferentes representantes regionales, para ampliar un fondo que espera recuperar el mayor material posible. Finalmente, dos fondos dan cuenta de los cambios de una ciudad como Puebla, que posee tan sólo en su primer cuadro tres mil inmuebles de valor patrimonial, reflejo de cerca de cinco siglos de historia. Fotografías del extinto Consejo del Centro Histórico de Puebla y el registro fotográfico elaborado a raíz del sismo de 1999, se encuentran también bajo resguardo de la fototeca.

Francisco Bustamante
Presidente municipal y familia
de viaje, ca. 1904,
Serie: Raza Azteca.
Col. Fototeca Juan C. Méndez.

De la luz en la fotografía En el Tercer Encuentro Nacional de Fototecas, Emma García Krinsky dijo: “un acervo sin difusión es un acervo muerto”.¹¹ Y en este sentido, poca diferencia guarda la Fototeca Juan C. Méndez con muchas otras en el país y el mundo. La fotografía es un oficio costoso, requiere de tiempo, paciencia, cuidado, atención, creatividad y criterio de las personas que trabajan en un acervo, así como de materiales especializados, condiciones ambientales controladas, equipos de cómputo y bases de datos para iniciar la etapa de conocimiento e investigación de las imágenes. Más aún, las tareas de rescate, preservación, conservación, digitalización y catalogación estarán parcialmente incumplidas si no se logra la difusión de las imágenes, la apropiación de quienes sin saberlo son poseedores de un patrimonio fotográfico.

En esta labor, la Secretaría de Cultura de Puebla cuenta con la asesoría y alianza de la asociación civil Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, la cual ha dado continuidad al trabajo de limpieza, conservación, estabilización e inventario de los fondos de la fototeca. En 2006 inició el primer proyecto con el Fondo Juan Crisóstomo Méndez, y por cuatro años consecutivos ha permanecido un apoyo no sólo desinteresado sino sensible, que contribuye a la sistematización de un trabajo, así como a la conservación de un acervo con cerca de 25 años de existencia formal, y que busca nuevas formas de encontrar miradas que se alimenten de él, de provocar diferentes lecturas para que las personas signifiquen su mundo: el lejano y el cercano, el pasado y el actual.

Al final, pero en el principio de la cadena, se ubica el lugar, el objeto y la situación, que en términos de los estudios culturales generarán significados en el lector de la fotografía. Cada imagen es entonces un mensaje, la representación como la única manera de comprender el mundo.¹² A este proceso, sin intención premeditada, han contribuido las exposiciones, las ediciones y acciones: en 1999, *Juan C. Méndez, la curiosidad en la mirada*;¹³ en 2008 *Instantes*;¹⁴ *Miradas dispersas* se presenta en 2003 y nuevamente se establece comunicación con los descendientes de Juan Crisóstomo: sus bisnietos Juan Carlos y Martha Gemma Anaya Cervantes, quienes aportaron algunos datos adicionales sobre la vida del fotógrafo.¹⁵ A partir del traslado de la fototeca al Museo Erasto Cortes Juárez, reproducciones de las fotografías de Méndez y otros autores, algunos anónimos, han formado parte de diferentes exposiciones: *Memoria, lo presente y lo ausente, Puebla en una mirada, Feminidad manifiesta*, entre otras, para su presentación en la ciudad y su itinerancia por el interior del estado; también el número 81 de la revista *Cuartoscuro* publicó un texto con fotografías del acervo poblano. *Instantes* por otro lado, se muestra en impresiones *vintage*. Los recursos que arrojan las fotografías son inagotables, es cierto, en esa medida el trabajo en la fototeca también lo es.

La fototeca tiene la convicción de que los niños, jóvenes y adultos de los más diversos públicos deben ser partícipes de su trabajo, no sólo a través de las exposiciones, libros, postales u otros materiales generados, sino mediante la posibilidad de reconocerse en las imágenes, de aportar a la producción fotográfica de Puebla. Por ello, y más allá del discurso que la limita a una pretensión de la clase pequeño burguesa,¹⁶ la fotografía, más que cualquier otra disciplina, se abre espacios día a día, técnicas y tecnología están al servicio de esa apertura. Por ello la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez busca ampliarse, se encuentra a la puerta de un proyecto que merecidamente le proporcione una bóveda de conservación para el acervo actual y el rescate de imágenes del interior del estado para la conformación de una memoria regional; áreas de trabajo para el registro, inventario, clasificación y difusión del acervo; sala de consulta para investigadores, especialistas y público en general; salas de exposición y proyección, y espacios para actividades que generen la apropiación de la sociedad del patrimonio que le pertenece; un espacio de convivencia y retroalimentación alrededor de las miles de fotografías que significan —siempre y cada una de ellas— una revelación. Valga entonces el recorrido que ha llevado el acervo fotográfico para encontrarse en este presente y conservarse en el futuro. Que así sea.

PÁGINA SIGUIENTE
Juan Crisóstomo Méndez
Carmen Delgado, del Circo Beas,
ca. 1928.
Col. Fototeca Juan C. Méndez.

PÁGINA 64
Juan Crisóstomo Méndez
Carmen Delgado, 1930,
Col. Fototeca Juan C. Méndez.





Para el Sr. Juan José Mander
con la simpatía de
Carmen Delgado
Puerto Rico 6-30 de 1930

- 1** Entrevista con Pedro Ángel Palou Pérez, presidente del Consejo de la Crónica de Puebla, Casa de la Cultura de Puebla, agosto de 2009.
- 2** "A Conservation Plan for the Juan Méndez Photography Collection", reporte de tesis presentada por Fernando Osorio, Rochester Institute of Technology, mayo de 1996. "Muestra fotográfica de Crisóstomo Méndez", en *El Sol de Puebla*, Puebla, 11 de septiembre de 1980.
- 3** Saúl Rodríguez Fuentes, "Juan Crisóstomo Méndez Ávalos (1885-1862)". Archivo Histórico de la Fototeca Juan C. Méndez.
- 4** "Carta de Gabriel Zamudio, tesorero de la revista *Voz*", 18 de enero de 1951; y "Carta de Luis A. Barnola A., miembro del Club Fotográfico de Venezuela", 1 de diciembre de 1950, ambas dirigidas a Juan C. Méndez, Archivo Histórico de la Fototeca Juan C. Méndez.
- 5** Decreto que crea la Fototeca del Estado de Puebla con el nombre de Juan Crisóstomo Méndez Ávalos, publicado en el *Periódico Oficial* el 5 de noviembre de 1985, t. CCXXIII, núm 37.
- 6** Alfonso Morales, "Livianos y diletantes", en *Luna Córnea*, año 1, núm. 4, México, Conaculta, 1994.
- 7** José Antonio Rodríguez, *Juan Crisóstomo Méndez Ávalos 1885-1862*, México, El Equilibrista, 1996.
- 8** Algunos de estos temas se relacionan con su pertenencia al Instituto de Geografía Nacional en Puebla, del cual fue miembro fundador. Documentado por el nombramiento del rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, Archivo Histórico de la Fototeca Juan C. Méndez.
- 9** *Atlas de infraestructura cultural de México*, México, Conaculta, 2003.
- 10** Se consultó el proyecto de refuncionalización de la Fototeca Juan C. Méndez, de la arquitecta Delia Domínguez Cuanalo, enero de 2001.
- 11** Participación de Emma Cecilia García Krinsky, investigadora independiente, en la mesa de trabajo "La compleja relación catalogación-investigación", Tercer Encuentro del Sistema Nacional de Fototecas, 23-25 de octubre de 2002, Pachuca, Hidalgo.
- 12** Stuart Hall, *Representation*, Londres, SAGE, 1997.
- 13** Ariel Arnal, *Juan C. Méndez, La curiosidad en la mirada*, México, Secretaría de Cultura de Puebla/Grupo Impresor México, 1999.
- 14** *Instantes*, Fototeca del Estado de Puebla, Juan C. Méndez, México, Conaculta/Fototeca Juan C. Méndez -Secretaría de Cultura/ADABI/Frontespizio, México, 2008.
- 15** Políptico de la exposición "Miradas dispersas, Juan Crisóstomo Méndez, fotógrafo poblano (1885-1963)". Entrevista a Óscar Alejo García, director de Museos de la Secretaría de Cultura, agosto de 2009.
- 16** Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2000.







Ismael Guerrero Bravo y Gilberto Aparicio Guerrero: dos fotógrafos, una memoria colectiva

Adriana Ramírez Salgado

I

A raíz de mi interés e incursión en la fotografía fue como se dio mi encuentro con estos dos fotógrafos oriundos del municipio de Tlatlauquitepec, Puebla —conocido también como el Jardín de la Sierra porque se ubica en la sierra nororiental del estado— y a pesar de que fueron parte de mi familia, poco o casi nada conocía de ellos.¹ Hasta que un día en una plática familiar, al mostrar mi trabajo fotográfico me comentaron que había “abueleado”, cuestión que me sorprendió, ya que hasta donde recordaba ninguno de mis abuelos había practicado la fotografía más allá de lo familiar. Cuestionando sobre a quién se referían, tuve como respuesta “a tu bisabuelo”, quién además de haber sido maestro de música fue fotógrafo de Tlatlauquitepec, y del cual sólo recordaba algunos retratos que se hallaban en su casa o en álbumes familiares.² Este hecho despertó en mí una gran curiosidad por saber más de su vida y de su material fotográfico.

Este interés se incrementó cuando asistí a una plática del doctor Álvaro Vázquez Mantecón sobre fotografía y cine en México,³ entonces tuve la oportunidad de mostrarle algunos negativos de vidrio de mi bisabuelo, así como de entablar una pequeña charla, donde no únicamente me hizo ver la importancia histórica de ese material, sino que me motivó a iniciar un proyecto de rescate y difusión en conjunto con Judith E. Salgado Aparicio y Ma. de la Paz Aparicio Márquez —nieta e hija de Gilberto A. Guerrero—. Gracias a Vázquez Mantecón tuve mi primera vinculación con la UNAM, en particular con Ernesto



Ismael Guerrero Bravo
Autorretrato, ca. 1926
Tlatlauquitepec, Puebla.
Col. El Calandrio

PÁGINA 66
Martínez y Hnos.
Sin título, ca. 1930
Col. Particular

PÁGINA 67
Gilberto Aparicio Guerrero
La monjita, ca. 1936
Tlatlauquitepec, Puebla.
Col. El Calandrio

PÁGINA ANTERIOR
Gilberto Aparicio Guerrero
Familia de pelones, ca. 1938
Tlatlauquitepec, Puebla.
Col. El Calandrio



Peñaloza —investigador de la Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas—, quien fue mi primer asesor para emprender el rescate de todo el acervo,⁴ dando así inicio a esta aventura, donde lo que empezó como un compromiso personal y familiar fue transformándose en un trabajo académico que me llevó a ingresar a la maestría de Historia del Arte en la UNAM⁵ y de ahí ha ido tornándose en un proyecto de trabajo en cuestión de investigación, rescate y difusión —del que ha salido ya la exposición *Des filles*, en el palacio municipal de Tlatlauquitepec, del 6 al 11 de abril de 2009 y en el Nuevo Museo Universitario Interactivo Casa de los Muñecos, del 11 al 29 de mayo de 2009.

Los proyectos relacionados con el archivo van a paso lento debido a los recursos muy limitados con los que se cuentan, pero no por ello han decaído las ganas de seguir trabajando para darlo a conocer no sólo de manera estatal, sino nacional e internacionalmente, pues son muchas las líneas de investigación que pueden seguirse con estas fotografías por la variedad de géneros que presentan. A través de sus imágenes ambos fotógrafos realizaron un mapeo no sólo de Tlatlauquitepec como lugar, sino de su sociedad y la forma en que ésta vivía entre 1910 y 1960, época marcada por grandes cambios sociales, políticos, económicos y culturales.

II

Ismael Guerrero Bravo nació el 25 de enero de 1881 en la hacienda de Mazapa, ubicada entre las poblaciones de Zaragoza y San Miguel Tenextatiloyan —antes pertenecientes al municipio de Tlatlauquitepec—, Puebla. Fue el primogénito de ocho hijos del matrimonio de Bruno Guerrero T. y María Bravo; desde su infancia hasta la juventud adulta vivió en la Ciudad de México. Ismael aprendió el oficio de su padre,⁶ y trabajó un tiempo en el negocio familiar, haciéndose cargo de la sastrería en 1897, tras la muerte de su padre. Fue un hombre bohemio, gustoso de la poesía, del teatro y de la actuación —actividades que realizó como aficionado—. En 1902, a la muerte de su madre, su situación económica y laboral cambió drásticamente debido a problemas con la herencia y propiedades de sus padres. Aprendió enfermería con el doctor Joaquín Manuel Lara Aparicio,⁷ y al parecer trabajó como su ayudante. No existen datos exactos de cómo y cuándo se dio su acercamiento a la fotografía, es posible que la cercanía del negocio paterno con varios estudios fotográficos, haya provocado en él esa atracción y, por ende, el aprendizaje —como ayudante en alguno de esos negocios—. Al parecer en 1911 decidió irse a vivir a Tlatlauquitepec —donde se encontraban algunos de sus hermanos





viviendo con familiares—; no se sabe con certeza si desde que llegó a este sitio empezó a ejercer el oficio de fotógrafo, aunque se sugiere en una carta fechada en ese año, donde hace alusión a este oficio. Es el primer fotógrafo hasta ahora documentado del poblado, sin decir con ello que antes no pudieran haber existido otros, o incluso los hubiera de carácter ambulante. Al parecer en esta década se empleó como sastre y peluquero en el municipio. En 1919 y hasta 1938 trabajó como práctico en el Hospital Civil Manuel María Vargas, de Tlatlauquitepec. Se casó con Concepción Martagón, con quien tuvo un hijo que falleció en un accidente trágico cuando iniciaba su vida adulta. Ismael se daba tiempo para realizar trabajos fotográficos y de viajar a la Ciudad de México, para abastecerse de material y actualizarse en cuanto a bibliografía. Incursionó en la vida musical y política del municipio. Murió el 2 de agosto de 1955, y su segunda esposa tiró, rompió y quemó muchos de sus documentos personales y fotográficos, aún cuando su hijo Gilberto logró rescatar una mínima parte de ellos.

El 3 de diciembre de 1908 nació Francisco, el primogénito de los siete hijos que tendría la familia Aparicio Guerrero,⁸ quien después cambiaría su nombre a Gilberto. Quedó huérfano de padre en 1918 debido a la influenza española que asoló al país y al mundo entero. Tras la muerte de su padre, y por diferencias con sus suegros, su madre se mudó de casa con sus hermanos más pequeños, dejando a Gilberto bajo la tutela de su abuelo, quien le enseñó el oficio de panadero y comerciante. En su adolescencia decidió probar suerte en la mina La Aurora, ubicada en Hueyapan —pueblo perteneciente en ese entonces a Tlatlauquite-

Ismael Guerrero Bravo
*Familias Guerrero Bravo
 y Aparicio Márquez, 1934*
 Tlatlauquitepec, Puebla.
 Col. El Calandrio

PÁGINA ANTERIOR
 Ismael Guerrero Bravo
Sin título, ca. 1928
 Tlatlauquitepec, Puebla.
 Col. El Calandrio

Ismael Guerrero Bravo
Tres hermosas chinas poblanas,
 ca. 1934, Tlatlauquitepec, Puebla.
 Col. El Calandrio



Ismael Guerrero Bravo
Jazz Band Tlatlauquitepec,
ca. 1927,
Tlatlauquitepec, Puebla.
Col. El Calandrio

pec— pero por un pequeño accidente decidió abandonarla dedicandose a partir de ahí a la música que había aprendido desde niño. Formó un grupo llamado Jazz Band Tlatlauquitepec y el Grupo de los Cinco.

Al parecer a mediados de los años veinte incursionó por primera vez en la fotografía, como ayudante y aprendiz de su tío Ismael; a finales de esta década fue nombrado maestro de capilla de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción —puesto que mantuvo hasta 1952—, lugar donde conoció a Susana Márquez A., su futura esposa por 52 años. A principios de los años treinta decidió dedicarse más ampliamente al oficio de fotógrafo, e incursionó también en puestos políticos del municipio, que abandonó cuando debió realizar una comisión fuera de su localidad: elaborar una gran cantidad de fotografías para el Partido Nacional Revolucionario (PNR).⁹ También participó de manera activa en obras teatrales e incluso las dirigió; escribió poesía y compuso melodías.

En 1945 ingresó a la vida magisterial,¹⁰ separándose de ésta en 1982. El 19 de agosto de 1946 murió de un infarto cardiovascular, a los 74 años de edad. En honor a su memoria, una sala de exhibición de la Casa de Cultura “Dr. Ernesto de la Torre Villar”, ubicada en la cabecera municipal, lleva su nombre, así como un jardín de niños en el barrio de Atalpa.

III

Tras la muerte de Gilberto todo su acervo fotográfico, bibliográfico y musical —propiedad de él y de su tío— se mantuvo resguardado en dos habitaciones de la planta alta de su casa de Reforma núm. 52 en Tlatlauquitepec, donde se ubicó su último



cuarto oscuro. Hoy conocemos todo este material gracias a que su hija María de la Paz pudo resguardarlo durante 22 años. En ese lapso permanecieron guardados positivos, negativos y otros objetos, algunos en cajas de papel Ilford, Agfa o Kodak tamaño postal; otros más se mantuvieron entre revistas, libros o cajones, o simplemente a la intemperie, encima de una mesa o de pequeños tabloncillos. Pese a estas condiciones, más las propias del clima, se puede decir que los cristales, nitratos flexibles, acetatos y películas de 35 mm en blanco y negro se han mantenido en buenas condiciones, pues sólo 20 por ciento del acervo necesita realmente un trabajo de estabilización, limpieza y conservación inmediata.

Con referencia a los temas del archivo, son varios y pueden clasificarse en retratos (individual, grupal, infantiles, mortuorios, etcétera); paisaje natural, arquitectónico y religioso (tomando en cuenta las panorámicas); vida social: desfiles del 16 de septiembre, reuniones sociales, reinas de belleza, familias y entretenimiento; vida educativa: escuelas, alumnos y eventos escolares; vida religiosa: templos, reuniones de eclesiásticos, procesiones, imágenes devocionales, convivencia con la comunidad; vida política: personajes, reuniones, sitios importantes donde se llevaban a cabo éstas, y vida económica: comercios. Otras de las fotografías simbólicas del lugar son las relacionadas con recursos naturales como la del cerro Cabezón. Aunque algunos de los retratos son conocidos y se tienen expuestos en la Casa de Cultura de la población, siguen considerándose como material inédito, pues hasta la fecha no se han realizado estudios de ninguna índole ni se han difundido de manera académica, y sólo unas pocas personas conocen sus retratos fuera de la comunidad.

Gilberto Aparicio Guerrero
Grupo de Panaderos
con su Virgen y Juan Diego,
14 de Agosto de 1943
Tlatlauquitepec, Puebla.
Col. El Calandrio

Referente a la etapa de producción de ambos fotógrafos, se considera el periodo en que Ismael desarrolló mayormente su trabajo fue probablemente entre 1911 y 1933. Aunque pudo haber iniciado antes y mantenerse hasta principios de los años cincuenta, no se ha encontrado imagen alguna que así lo corrobore. Se calcula que Gilberto se mantuvo en el oficio de 1930 a 1960, si bien después de los años sesenta siguió tomando fotografías, así fuera en menor medida y con reducida variedad de temas.

Es importante señalar que no tuvieron un estudio propio a manera de negocio, sino más bien desarrollaron su actividad fotográfica de manera ocasional, como un oficio y en otro tiempo como afición o trabajo extra a la ocupación propiamente dicha. En repetidas ocasiones, si se requería, improvisaban espacios dentro de sus casas o en algunos exteriores de otros espacios, para montar escenografías y realizar fotografías con una formalidad más cercana a la de un estudio.

Sobre las cámaras que emplearon en su labor fotográfica se conocen dos: la EKC modelo Pony Premo núm. 7 de 1910 (cuadrada, formato de 21 x 21 cm) y la Kodak autográfica 3A con su obturador Kodak matic de 1928, para fotografías en formato de 8 x 14 cm. Del acervo en positivos que se cuenta de ambos, aproximadamente 18 por ciento trae inscrita una señal que nos ayuda a identificar la autoría de ellas —firmas, sello impreso o alguna leyenda.

Ismael contó con dos sellos: un monograma con su nombre y otro que decía “Ysmael Guerrero Bravo, Fotógrafo. Tlatlauqui, Pue.,”. En sus fotografías más antiguas (antes de 1925), dichos sellos suelen aparecer con tinta morada en la parte posterior a la imagen, mientras las realizadas después de esa fecha aparecen firmadas con sus iniciales IGB Fot. o I.G.Bravo Fot.; pocas son las que tienen escrita alguna leyenda referida a lo fotografiado. De Gilberto se han encontrado también dos tipos de sellos entintados de color morado: “G. Aparicio G. Fotógrafo. Tlatlauqui, Pue” y “Foto G. Aparicio G.”, aunque son muy pocas las impresiones selladas porque al parecer prefería firmarlas, dado que pueden encontrarse seis tipos de firmas con distinta caligrafía que repiten cualquiera de estas dos abreviaturas: Fot. G.A.G o Fot. G. Aparicio G. o bien Fot. G. Ap. G.; también solía poner alguna inscripción en las imágenes para indicar de qué se trataba, la cual podía acompañarse por su firma o no.

IV

En cuanto a los estilos y temas predilectos que tuvieron cada uno, se puede decir que Ismael tendía más al retrato individual o grupal —sobre todo al de estudio— que a los paisajes; en sus imágenes más remotas se puede apreciar cómo consideraba los cánones fotográficos y las teorías de representación.

Debido a su incursión en el teatro, no fueron ajenas las convenciones escénicas que se marcaban para el retrato de estudio. En sus primeras imágenes se puede apreciar cierto apego al seguir estos puntos al pie de la letra, cuestión que modificó —estilo y encuadres— conforme pasó el tiempo o acorde a la moda imperante, tanto en las representaciones como en las sociedades.



Parte de la escenografía que comúnmente usaba consistía en un telón de fondo donde que representaba un exterior de jardín o palacete, con tres tipos de sillas y a veces una mesa-consola. Cuando retrataba parejas era común ver que colocaba a la mujer sentada y al hombre parado a un costado, recargando el brazo sobre el hombro de su esposa —como aludiendo que ella era su apoyo, su soporte en la vida—; respecto a las fotografías de personas de clase media y alta, es visible observar una relación de imitación con las modas prevalecientes en Puebla o la Ciudad de México.

Ismael Guerrero Bravo
Interior de la Nueva Siria, 1924
Tlatlauquitepec, Puebla.
Col. El Calendario

A partir de los años treinta, en sus imágenes, se puede observar un menor interés por los encuadres o detalles de la escenografía —lo que se explica tal vez por descuido o por estar experimentando—. Son pocos los retratos realizados en exteriores, tienen que ver con acontecimientos que solían llevarse a cabo al aire libre, como desfiles, actividades escolares, etcétera.

Los paisajes conocidos de Ismael son más bien de tipo documental, pues dan cuenta de los cambios físicos que iba sufriendo el municipio de Tlatlauquitepec en vías del progreso y la modernización. En estas imágenes su composición suele ser un tanto pobre, al no mostrar interés en los cánones y compactar el tema principal



Ismael Guerrero Bravo
Juego de Poker,
4 de noviembre de 1910,
México, D.F.
Col. El Calandrio

a un segundo plano, dejando un gran espacio libre en los otros planos; sus contrastes tampoco son muy cuidados, más bien buscaba lograr un buen registro del acontecimiento.

En relación con Gilberto, puede apreciarse que tenía preferencia por las panorámicas y paisajes —naturales y arquitectónicas—, en donde mostraba referentes de la vegetación y la geografía serranas, diferentes parajes del municipio, varias vistas que podían tenerse de Tlatlauquitepec, en las que siempre buscó que en el fondo apareciera el emblemático cerro Cabezón. La vista parcial del poblado es un ejemplo de este tipo de panorámicas, y en particular puede referirnos a una imagen de entrada de una película mexicana o *still* cinematográfico, que nos permite acceder a referentes geográficos y físicos de la población en la mayor parte de su territorio. Los contrastes logrados en la toma llevan la mirada a la parte central, donde se ubica un conjunto de casas, flanqueada en sus extremos por dos iglesias y sus torres; de ahí nos jala a la parte más iluminada que es el cerro Cabezón; los dos elementos en primer plano —la parte del tronco de un árbol (lado izquierdo) y una rama (lado superior derecho)— provocan al espectador una sensación de estar ahí descubriendo el lugar; es decir, con esos elementos el fotógrafo logra llevarnos al sitio, provocando que la imagen se vuelva más real ante nuestra mirada.



Gilberto también registró los diferentes edificios, construcciones y sitios importantes en la vida de la población; documentó los cambios físicos que iba teniendo el poblado, muchas veces realizando varias tomas desde el mismo lugar, lo cual nos permite observar la evolución que iba sufriendo a través de los años.

Ismael Guerrero Bravo
Familia Lara Aguirre, ca. 1925
Tlatlauquitepec, Puebla.
Col. El Calandrio

Con referencia al tipo de retrato, puedo decir que en este género era más experimental y en ocasiones improvisaba con miras a modificar las poses para que no se vieran tan rígidas, pues al parecer interactuaba con su sujeto y podía lograr que estas fotografías se vieran más dinámicas y reales; se puede observar un seguimiento del cánón, aunque éste fuera menor o no tan puntual. Los más retratados por él fueron niños —en particular sus hijas—, a quienes en ocasiones caracterizaba buscándoles un vestuario acorde a la escena que quería representar. Así, en una de sus fotografías de monjitas aparece una niña no mayor de cuatro años, con su atuendo de monja, sentada y mirando atenta un libro, mientras a su izquierda la acompaña un gran crucifijo. La escena ha sido creada con la intención de representar la inocencia infantil, la cual logra a través del uso de elementos simples en su composición. Una sábana blanca con visibles arrugas hace las veces del telón de fondo, mientras una alfombra floreada decora el piso. Una parte de muro de concreto, hacia el lado izquierdo, no fue omitida por la toma y deja al descubierto



Gilberto Aparicio Guerrero
Tlatlauqui, "La nueva Jerusalén"
ca. 1940,
Tlatlauquitepec, Puebla.
Col. El Calandrio

Vista Parcial de Tlatlauqui,
ca. 1930,
Tlatlauquitepec, Pue.
Col. El Calandrio

la evidente intencionalidad de la puesta en escena. Hacia la época del registro era común que a través de diversas revistas ilustradas se edificara y difundiera la idea de inocencia en los niños,¹¹ y este hecho, aunado a los elementos visibles que forman la fotografía, permite sin duda una lectura donde esta pequeña es completamente inocente, libre de cualquier pecado y pura; por ello el Cristo en la cruz vuelve su rostro hacia ella, actitud protectora.

Otra característica de los retratos de Gilberto es su preferencia temática hacia la vida cotidiana y eventos religiosos, registrando hechos importantes —aunque también triviales— de su ciudad natal. Reproducía a su modo otras imágenes, le gustaba hacer retrato en exteriores con la escenografía más natural, donde muchas veces el azar o *punctum*¹² regía sus tomas.

Los registros de fotógrafos regionales pueden o no marcar diferencias y contrastes entre las ciudades capitales y los poblados o regiones, o copiar cierto tipo de tendencias prevalecientes, pero finalmente éstas responden a los gustos que la sociedad imponga. Debemos dejar de pensar que el retrato regional es algo cándido, tosco, de poco estudio o cuidado y propio de aficionados,¹³ y por ello no es digno de atención, pues aun cuando algunas imágenes encajan en estas características —cuestión que suele pasar hasta con los más renombrados y mejores retratistas—, buena parte de las principales fotografías del pasado, de las más conmovedoras y dignas de conservación, fueron obra de fotógrafos regionales poco conocidos o considerados anónimos. Debido a que procuran mostrarnos una imagen más verosímil del lugar, el retrato de su gente y el testimonio de su *modus vivendi* tan particular recuerda lo que era la sociedad en otro tiempo, aunque también existieron fotógrafos ajenos a los poblados que lograron captar muy bien su esencia y la de su gente.

1 Gilberto Aparicio fue mi bisabuelo, del que apenas conocía aspectos de su vida y nada sobre su faceta de fotógrafo. Sobre mi tío tatarabuelo Ismael, no sabía absolutamente nada.

2 La mayor parte de las imágenes estaban relacionadas con eventos familiares, con algunos paisajes convertidos en tarjetas navideñas y otras en relación con su labor como profesor.

3 Sesión del diplomado "Historia del Arte Mexicano", organizado por el Museo Amparo y la UNAM, 22 de abril al 2 de septiembre de 2005 en las instalaciones del museo.

4 Gracias a Vázquez Mantecón también tuve la oportunidad de conocer a la doctora Deborah Dorotinsky Alperstein, quien me ha asesorado desde entonces en todo lo referente a cómo abordarlos para su estudio. Ernesto Peñaloza me ayudó a vincularme con Paú Maynés, Mariana Planck, Miriam Mendieta Reyes y Sául Rodríguez Fuentes –director del DIDCAV de la BUAP-, quienes me han asesorado en relación con la conservación y preservación del archivo de ambos fotógrafos.

5 Gracias al Centro de Estudios de Posgrado de la UNAM recibí un apoyo de beca para llevar a cabo mi proyecto de investigación, que estará plasmado en mi tesis de maestría titulada: "Dos fotógrafos, una memoria colectiva: el caso de Ismael Guerrero Bravo y Gilberto Aparicio Guerrero", donde planteé cómo a través de sus imágenes van construyendo una visión de modernidad en el poblado de Tlatlauquitepec. A partir de la gráfica de estos dos fotógrafos regionales e información archivística y oral creo una microhistoria para demostrar que las distancias geográficas de algunos poblados no son detonante de aislamiento y atraso respecto a las ciudades capitales, mucho menos en relación con la fotografía. Esta investigación también ha originado dos proyectos alternos: reconstrucción del árbol genealógico y armar la historia de Tlatlauquitepec durante la época posrevolucionaria.

6 Su padre era sastre y montó una sastrería en la calle de Plateros. La situación económica familiar era cómoda, así que Ismael disfrutó de los beneficios que le daba su posición económica hasta la muerte de su padre, cuando se haría personalmente cargo del negocio familiar.

7 Padre de Agustín Lara y paisano de su padre. Ismael conoció al doctor Lara cuando éste era aún estudiante de medicina y él se encargaba de llevarle su ropa; posiblemente de esos encuentros surgió una amistad entre ellos. Tiempo después coincidirían en su llegada a Tlatlauquitepec, donde trabajarían en el mismo hospital.

8 Sus padres fueron Manuel Aparicio Martagón y Elena Guerrero Bravo. Su primer nombre con el que fue registrado es Francisco y no Gilberto como hace constar el acta de nacimiento núm. 428, Libro 2, año 1908 del Registro Civil de Tlatlauquitepec, Puebla. En su fe de bautismo, perteneciente al libro de bautismos número 108 de la Cabecera años 1908-1909, hoja 16, núm. 91, aparece con los nombres de José Adalfo Gilberto. Aun no se ha encontrado algún documento que indique el año exacto del cambio de su nombre, pero se sabe que para 1928 en sus documentos oficiales aparece como Gilberto Aparicio Guerrero.

9 "Que teniendo a desempeñar una comisión fuera de esta localidad, en hacer una cantidad grande de fotografías para el PNR ". Documento dirigido al presidente municipal y regidores del H. Ayuntamiento, con fecha 17 de marzo de 1934, este oficio pertenece al archivo particular de Gilberto Aparicio Guerrero

10 En la Secundaria núm. 1 de Tlatlauquitepec, como profesor de música y modelado. En 1950, por problemas laborales de índole educativa fue transferido a Apan de Chapingo y finalmente a Texcoco. Regresó al municipio en 1954 a laborar en la Escuela Secundaria núm. 7 "Rafael Molina Betancourt". Formó varias estudiantinas con instrumentos de aliento, cuerdas y percusiones, llegando a tener cerca de 200 alumnos tocando a la vez. En 1980 recibió la medalla "Belisario Domínguez" por sus treinta años al servicio de la educación.

11 Alberto Del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México / Instituto Mora, 2006; Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1987, p. 153.

12 Ese azar que menciona Roland Barthes, que una foto despunta y punza para crearla (algo que jala o inquieta al fotógrafo); Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Madrid, Paidós Comunicación, 1980, p. 59

13 Marie Loup menciona que "existen ejemplos de fotografía popular, incluso anónima, que pueden ilustrar una corriente expresiva vernácula que sí es digna de consideración, como ejemplo de un arte primitivo dentro de la fotografía"; Marie Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 246. En España a la fotografía regional se le llama fotografía popular. Pero cabe preguntarse qué fotógrafo no empezó así, la diferencia radica en el empeño por superarse.



Hugo Brehme, Fondo Teixidor, *Marinos alemanes del "Bremen"*, abril-noviembre de 1914, Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 450985



1914. De Veracruz a la Ciudad de México a través de la mirada de Hugo Brehme

En vísperas de la celebración del Centenario de la Revolución, más que continuar con la repetición de imágenes es preciso recurrir a nuevos planteamientos que conduzcan a la revisión y revalorización de la mirada estética de los fotógrafos de la época, así como a la desmitificación de discursos visuales que han perdido vigencia.

La Fototeca Nacional del INAH, además del Fondo Casasola —quizá el más conocido por insistencia oficial—, ofrece testimonios visuales poco explorados a través de los fondos Jorge Guerra, Otto Dahl, Serrano Vidal y Teixidor. Dentro de este último, un álbum compilado por algún viajero o residente alemán abre una ventana para refrescar la tan reiterada iconografía revolucionaria. Desde sus gastadas cubiertas enuncia tres episodios en 1914, año decisivo en la historia de México: la “ocupación americana de Veracruz, 21 de abril”, los “preparativos para la defensa contra Zapatistas en Xochimilco, agosto” y la “entrada de Pancho Villa en México, diciembre”.¹

Hugo Brehme
Bandera norteamericana en San Juan de Ulúa, Veracruz, Ver., abril-noviembre de 1914.
Col. SINAFO-FN-INAH, Fondo Teixidor.
núm. de inv. © 474256

PÁGINAS 82 Y 83
Villa en Paseo de la Reforma México D.F., 6 de diciembre de 1914.
Col. SINAFO-FN-INAH, Fondo Teixidor.
núm. de inv. © 451139

Campamento norteamericano en “los Cocos”, Veracruz, Ver., abril-noviembre de 1914.
Col. SINAFO-FN-INAH, Fondo Teixidor.
núm. de inv. © 474271



El recorrido inicia con vistas pictorialistas del sereno puerto de Veracruz en formato panorámico. La perspectiva es de quien está en tierra firme y mira pausadamente la llegada de la flota estadounidense que se distribuye desde el muelle hasta la lejanía. A través de las páginas figuran dos decenas de buques extranjeros; cada una presenta una vista general del barco o crucero acompañado del nombre, para dejar constancia de los acorazados estadounidenses, alemanes y españoles que fondearon en aguas mexicanas frente al puerto jarocho. Son imágenes captadas entre marzo y noviembre de 1914, cuando la Doctrina Monroe sirvió de camuflaje a las siniestras intenciones de Estados Unidos en México y la inminente invasión fue consumada.

Entre las fotografías reintegradas al álbum no están presentes las dramáticas historias de la ocupación del puerto, como las de los cadetes y civiles victimados que hiciera circular —entre otros— Flores Pérez en formato postal. Es la formación de tropas estadounidenses en el muelle, el rastro bélico del conjunto, hace referencia a la violencia indiciaria en la imagen.

Es notorio que el compilador de este testimonio marcó el primer episodio con un aire nostálgico, culminando con un puerto desolado e inmóvil y una lánguida ban-

dera estadounidense colgando desde lo alto del mástil; nada más opuesto a las imágenes que se difundieron del célebre momento, cuando fue izada con las ondeantes barras y estrellas. En ésta y una veintena más de fotografías, se reconoce plenamente la autoría de Hugo Brehme, autor que realizó diversas tomas fotográficas durante la Revolución y que comúnmente son atribuidas a otros fotógrafos. Respecto al resto de las imágenes, una decena están firmadas por Hadsell y otras más quedan todavía por identificar.

Las imágenes de Brehme en los siguientes episodios del álbum son más esperanzadoras: en “Los preparativos para la defensa contra los zapatistas en Xochimilco” se suceden puestas en escena con soldados federales. No obstante, la actitud corporal —más que defensiva— de los personajes expresa desenfado, y a veces invita a corresponder la sonrisa esbozada en los rostros. Por otra parte, “Diciembre de 1914, Pancho Villa en México”, ofrece un retrato grupal ecuestre en Paseo de la Reforma, con el caudillo bien acicalado, el cabello recién cortado y un impecable uniforme militar; horas más tarde será registrado por diferentes fotógrafos al lado de Zapata, Montaño, Fierro y Urbina, en la mítica placa negativa intitulada “Villa en la silla presidencial”, atribuida a Casasola.



El álbum concluye con los “Villistas. Estación Central. México”, posiblemente un fino trabajo de montaje fotográfico, o al menos es lo que se infiere al observar cuidadosamente la marcada diferencia de escala humana y diversos elementos escenográficos discordantes. Debe tomarse en cuenta que la práctica del fotomontaje fue un recurso presente en la producción de Hugo Behme, como se lo muestra en su libro *México pintoresco* (1923).

De igual manera, en el Fondo Teixidor se localiza una decena de impresiones fotográficas de Brehme relativas a la intervención estadounidense. Considero relevante comentar que en éstas no se percibe la actitud

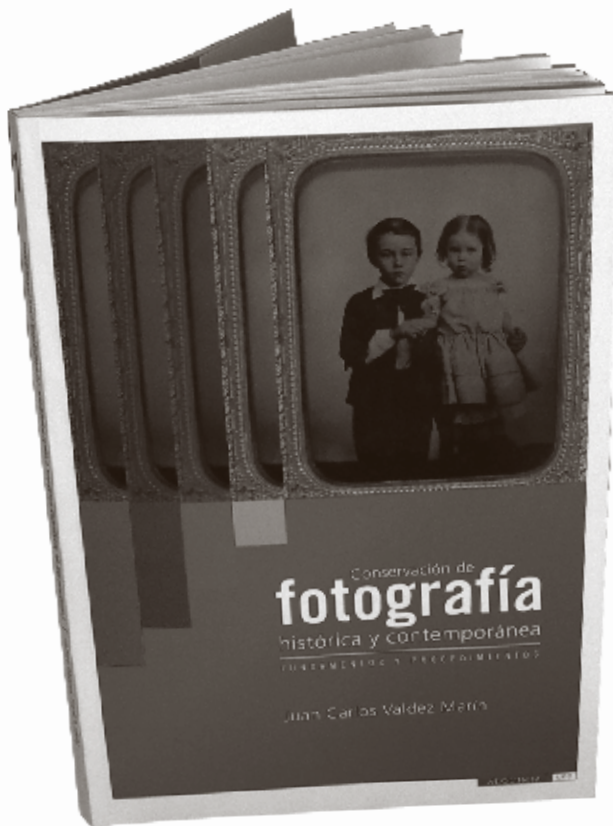
ofensiva de los infantes, pues son retratados sobre todo en actividades cotidianas como el rancho o la charla informal.

La amplia experiencia desarrollada en la práctica del retrato de estudio por parte de Brehme le permitió imponer una gran calidad compositiva en todas estas escenas, evidenciada en la distribución de los personajes y el resto de los elementos. Todas ellas apelan a un sentido estético de proporción y belleza apolínea, más emparentado con el gusto porfirista de un grupo social privilegiado —no necesariamente el que ostentaba el poder—, que mira el trastocado orden social a través de la lente de Hugo Brehme.

¹ Es preciso comentar que el álbum ingresó a la Fototeca Nacional “incompleto”, únicamente con “trece fotografías”, según el inventario general del Fondo Teixidor. El pasado mes de junio se restituyeron más de treinta imágenes que localicé en el mismo fondo y que además del tema y formato, a manera de álbum coleccionable, se corresponden el título o pie de foto de la página, con los anotados al reverso. Se debe comentar que don Felipe Teixidor, alentado por su vasto conocimiento histórico y un espíritu de época, realizó sus propias compilaciones temáticas a partir de su colección; éste es uno de los motivos por el que series, álbumes o compendios se hallen agrupados en otros o desarticulados, como en este caso. Agradezco la paciencia y el apoyo de Rosángel Baños y Antonio Arellano para ubicar el sitio de cada una de ellas dentro de las páginas correspondientes. La reintegración física de las mismas fue realizada eficientemente por Berenice Valencia, restauradora de la Fototeca Nacional del INAH.

SOPORTES E IMÁGENES

Juan Carlos Valdez Marín



Calotipo, colotipo y kallytipo

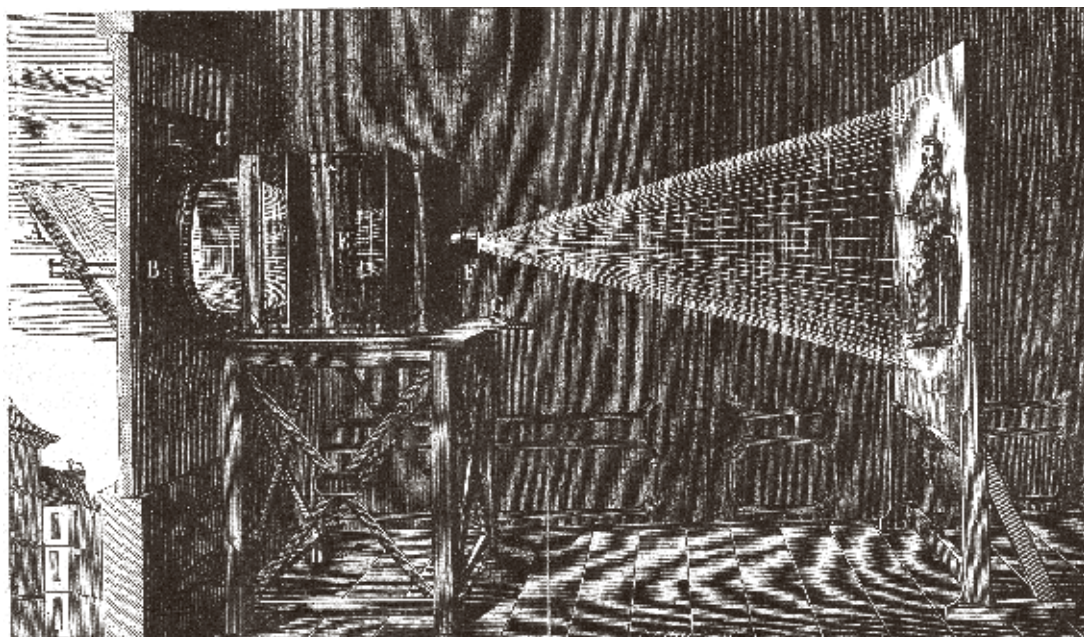
Juan Carlos Valdez Marín
Conservación de fotografía histórica y contemporánea.
Fundamentos y procedimientos
México, SINAFO-INAH.
(ALQUIMIA), 2008

PÁGINA SIGUIENTE
Aparato solar para ampliaciones, tomado
de Julien Lefèvre, *La photographie et ses*
applications aux sciences, aux arts et a
l'industrie, París, Librairie J.-B. Baillière et
Fils, 1888.
Col. Particular

La gran diversidad y evolución de los procesos fotográficos desarrollados desde el descubrimiento de la fotografía ha brindado una rica variedad de propuestas visuales, pero también ha dado pie a la confusión en la nomenclatura de algunos de ellos, sobre todo entre el público poco familiarizado con la producción de la fotografía en el siglo XIX. Es el caso de tres técnicas, que fonéticamente pueden sonar en forma similar, pero tan diferentes entre sí como lo es el resultado final que muestran. Me refiero al calotipo, colotipo y kallytipo.

El primero de ellos, el calotipo, considerado como el predecesor de la fotografía moderna, era un procedimiento fotográfico que consistía en sensibilizar un papel para emplearlo como negativo a partir del cual podían obtenerse un número ilimitado de copias, mientras que el colotipo se refiere a un proceso fotomecánico y el término kallytipo define un proceso de impresión a través de sales de plata y de hierro.

Revisemos un poco de historia: el 8 de febrero de 1841, Henry Fox Talbot presentó una solicitud de patente de su procedimiento para crear imágenes, al que denominó calotype (del griego "kalos", bello), que consistía en una hoja de papel recubierta con nitrato de plata y yoduro de potasio, que



al exponerla a la luz (entre uno y cinco minutos), formaba una imagen apenas visible. El negativo, una vez seco, se revelaba en una solución de nitrato de plata y ácido gálico y se fijaba con hiposulfito de sodio. Posteriormente, mediante un baño de cera derretida, volvía al papel translúcido dando origen a lo que conocemos actualmente como negativo; la matriz fotográfica, permitía obtener cuantas copias se quisiesen, a diferencia del daguerrotipo que sólo posibilitaba la obtención de la imagen única. Resulta importante mencionar que la publicación de Talbot, *The Pencil of Nature* (1844-1846), fue el primer libro con ilustraciones fotográficas realizadas con técnica de calotipo. Esta publicación contó con 24 placas que documentaron los comienzos de la fotografía por medio del estudio de objetos artísticos y arquitectónicos. Estos negativos, muy raros de encontrar en la actualidad, prácticamente inexistentes en colecciones mexicanas, presentan un color castaño oscuro. Para lograr un negativo de mayor tamaño, el fotógrafo podía unir dos papeles, con una delicada sutura. El aspecto granuloso de la imagen obtenida fue un aliciente para los maestros pictorialistas.

Por su parte, Alphonse Louis Poitevin, en 1855, desarrolló el colotipo, un proceso fotomecánico basado en el recubrimiento de una lámina de piedra litográfica con un agente coloidal (gelatina, albúmina o goma arábiga) y bicromato de potasio, que una vez exhibida a la luz, mostraba que las zonas no expuestas aceptaban tinta grasa de imprenta, mientras que las expues-

tas rechazaban el agua. El agente coloidal produce un grano de retícula muy fino, ofreciendo imágenes positivas con excelente detalle. Este proceso fue muy utilizado en la industria editorial y se pueden encontrar ejemplares adheridos a las páginas de libros científicos de mediados del siglo XIX, y no es raro hallarlos en bibliotecas mexicanas.

A su vez, W.W.J. Nicol patentó en 1889, un proceso de impresión en el que combinaba sales de plata con sales de hierro como el *vandyke brown* y el *argyrotype*,¹ al que denominó kallitypo, que por su apariencia cercana al platinotipo fue conocido como "impresión de platino de los pobres". Fue una técnica muy estimada por los fotógrafos pictorialistas del XIX, y en años recientes ha tenido una revaloración por aquellos que encuentran en su resultado final una amplia gama tonal acerada y un fino detalle en los contornos.

Los anteriores, son ejemplos de la amplia gama de procesos desarrollados en fotografía y que no sólo responden a su momento histórico, sino también a la invención y proceso creativo de quienes los utilizaron para desarrollar y expresar sus propuestas visuales.

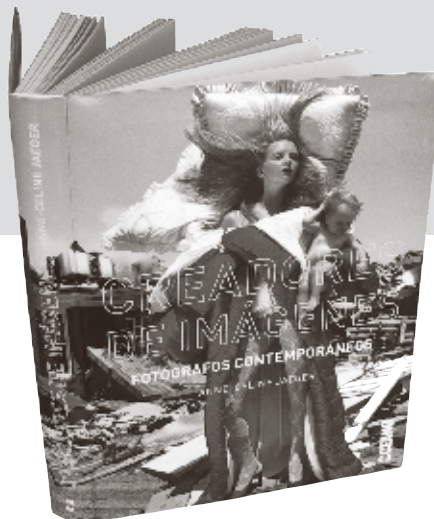
Bibliografía: William Crawford, *The Keepers of Light*, Dobbs Ferry, Nueva York, Morgan & Morgan, 1979, pp. 177-80; Richard Farber, *Historic Photographic Processes*, Nueva York, Allworth Press, 1998, pp. 73-85.

¹ Con la salvedad de que en el kallitypo el agente fotosensible es el oxalato férrico, mientras que en *vandyke brown* y el *argyrotype* es el citrato férrico de amonio. Se suele llegar a utilizar los términos *kallitype* y *vandyke* como sinónimos. Nada más errado, ya que las impresiones *vandyke* son más fáciles de producir y requieren menos de procesamiento, respecto a los *kallitypes* que son más complicados de hacer, pero ofrecen mucho mayor espectro en el contraste y el color de la imagen.

RESFÑAS

Daniel Escorza Rodríguez

Anne-Celine Jaeger
Creadores de imágenes.
Fotógrafos contemporáneos,
México, Océano, 2007.



Existen numerosos ejemplos de fotógrafos que además de comunicarse con sus imágenes *per se*, lo hacen por medio de la palabra. Desde hace décadas se han publicado recopilaciones de lo que piensan los fotógrafos, como la obra de Paul Hill y Thomas Cooper, *Diálogo con la fotografía*, publicado en 1979 por Gustavo Gili. Otra es la de Ken Light, *Witness in our time. Working lives of Documentary Photographers*, publicado por el Instituto Smithsonian en el 2000. En ellas se realizan entrevistas a fotógrafos, curadores, editores y se ofrece un panorama amplio de la forma en la que estos creadores de la imagen conciben su trabajo.

El libro de la periodista británica Anne-Celine Jaeger pertenece a esta estirpe de publicaciones. El original en inglés lleva el sugerente título de *Image makers, Image takers*, y ha sido editado en versión castellana como *Creadores de imágenes. Fotógrafos contemporáneos*. En éste, la periodista británica reúne a 28 personalidades de la fotografía contemporánea, la mayoría de ellos europeos y estadounidenses, y les cuestiona acerca de su obra, en ágiles entrevistas que nos muestran las ideas de los creadores nacidos en un lapso que va de la década de 1930 hasta principios de los años setenta. El grupo de entrevistados —del mundo de la moda, la publicidad, el arte y el documentalismo— lo conforman fotógrafos como David LaChapelle, Thomas Demand, William Eggleston, Mary Ellen Mark, Sebastiao Salgado y Ellen von Unwerth, entre otros.

A primera vista, el volumen de Anne-Celine Jaeger da la impresión de que va dirigido sólo a fotógrafos y a quienes intentan ingresar al *star system* de las galerías de arte y de los museos de fotografía. Sin embargo, observándolo más detenidamente el libro tiene un tono historiográfico, en el más amplio sentido del término, ya que tenemos una fuente de primera mano para entender el proceso creativo de los fotógrafos de nuestro tiempo. Me

parece que en la mayoría se suscribe la percepción de que la existencia de una imagen es conformar un universo, aunque no se alcance a explicar cabalmente cómo surge una fotografía o qué elementos se necesitan para considerar cuándo una “buena fotografía” lo es. Los propios fotógrafos acuden a palabras como “intuición”, “misterio”, “proceso inconsciente”, o “algo intangible”, para referirse a su trabajo.

Llama la atención la respuesta de algunos fotógrafos a preguntas que para los teóricos merecerían todo un tratado filosófico o una sesuda disquisición; en cambio para los creadores es lo más sencillo del mundo. Por ejemplo, a la pregunta de: ¿qué piensas o qué buscas mientras encuadras una foto?, Martin Parr, responde: “La verdad es que no busco nada. Sé intuitivamente cuándo tengo el ángulo correcto y cuándo es el momento adecuado”. Cuando la periodista cuestiona: ¿cuándo algo se convierte en arte para tí?, Stephen Shore responde con un: “Ni siquiera me lo planteo”. El libro incluye también entrevistas a los responsables de socializar una fotografía, es decir: directores de museos, de agencias, galeristas y editores del mundo fotográfico, como el prestigioso editor alemán Gerhard Steidl, o Diane Dufour, directora del departamento europeo de la Agencia Magnum, entre otros.

Por su carácter compacto, *Creadores de imágenes* parece a ratos una antología de consejos para fotógrafos, o para quien tenga en mente dedicarse a la fotografía. Sin embargo, eso no le resta interés general a las entrevistas. En ellas podemos observar la diversidad y los contrastes de lo que piensan los fotógrafos en cuanto al uso del blanco y negro o del color en sus trabajos; el concepto de “encargos” *versus* “fotografía de autor”; la dualidad analógico/digital, y el problema de recortar las fotografías o de mantenerlas intactas. Sin duda es un libro que debe verse y leerse.

John Mraz

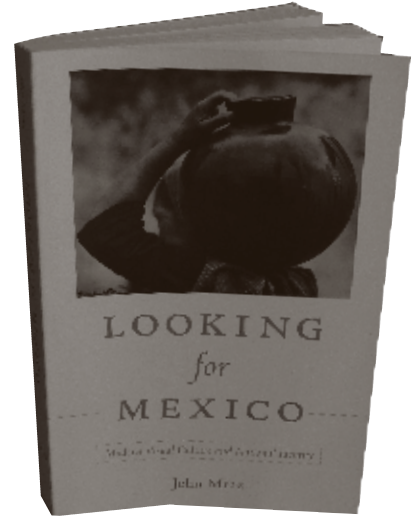
Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity

Durham y Londres,
Duke University Press, 2009.

Bajo el concepto de "identidad nacional" el historiador John Mraz integra, a manera de imagen panorámica (que no enciclopédica, cómo él mismo aclara), diversos trabajos sobre una visualidad construida desde la fotografía, el cine, las historias gráficas y las publicaciones ilustradas en México. Si bien varias de estas investigaciones son conocidas en el ámbito académico nacional, el autor ahora dirige esta reelaboración e integración de trabajos anteriores a un público angloparlante. Quizá por ello aborda su análisis desde "la otredad" como punto de arranque y postura ideológica, es decir, desde la óptica de quien mira de fuera.

Mraz define la cultura visual moderna como aquella construida a partir de imágenes técnicas, es decir, la fotografía y el cine, así como las formas de reproducción y usos de la primera. Para el autor dicha cultura comienza en México no a partir de la llegada del daguerrotipo, sino a partir de la guerra México-estadounidense de 1847, ya que antes de este hecho histórico, según el historiador, no se habían planteado cuestiones de identidad (como si el retrato no fuese en sí mismo una concepción de ella). Esta segunda mitad del siglo se aborda a través de la mencionada conflagración, la tarjeta de visita, los tipos mexicanos, la postal y los fotógrafos estadounidenses, el surgimiento del fotoperiodismo a través de la figura de Agustín Víctor Casasola, las imágenes arquitectónicas de Guillermo Kahlo y las de la celebración del Centenario de la Independencia.

Dentro de su recorrido capitular cronológico, la Revolución mexicana es analizada desde el cine documental, pero sobre todo desde la fotografía. La figura central la ocupa Agustín Víctor Casasola: la conformación de su agencia de imágenes, cuya dimensión histórica lo hace constituir el mayor archivo fotográfico del país, así como la primera elaboración de una historia gráfica elaborada por dicho personaje. Por otro lado se abordan autores del



periodo como Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Hugo Brehme o Luis Márquez, ubicándolos en dos bandos: los pintorescos y los modernos. Planteamiento por demás interesante si no estuviera ausente la otra vanguardia fotográfica mexicana, integrada por Agustín Jiménez, Emilio Amero o Aurora Eugenia Latapí. Un propositivo análisis sobre la imagen cinematográfica de la Revolución en la trilogía del director Fernando de Fuentes continúa con el cine de Emilio Fernández, mostrado por el autor como un empobrecimiento conceptual que convierte a dicha época histórica en mera escenografía. Mraz encuentra en Fernández una nueva construcción "de lo mexicano" a través de arquetipos y paisajes enraizados en concepciones fundamentalmente pintoresquistas. El análisis de arquetipos culturales cinematográficos continúa para después abarcar el periodo del fotoperiodismo y sus ámbitos editoriales (1940-1968), y culminar en un planteamiento de nuevas culturas "oculares" (1968-2007), donde se tocan las interpretaciones del 68, el denominado nuevo fotoperiodismo, así como un transculturalismo propuesto desde diferentes versiones cinematográficas de la vida de Frida Kahlo.

John Mraz plantea, con el esfuerzo titánico que implica la reelaboración del trabajo de varias décadas, una visión panorámica de una cultura visual de 160 años de imágenes técnicas en México. Abre con ello la discusión para la conformación de otras historias posibles, quizá en el juego de miradas culturales que sorteen de otra manera las trampas interpretativas de la identidad visual de una nación.

El Sistema Nacional de Fototecas - Fototeca Nacional
lamenta el fallecimiento de

ANTONIO MAZARIEGOS

SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO DEL
SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

31 de octubre de 2009

I N S T I T U T O N A C I O N A L D E A N T R O P O L O G Í A E H I S T O R I A



Vivir Mejor



www.gobiernofederal.gov.mx
www.conaculta.gov.mx

CONACULTA

GOBIERNO
FEDERAL

www.inah.gov.mx



MÉXICO
2010



**MÓDULO
DE CONSULTA
SINAFO**
EN LA CIUDAD DE MÉXICO
CAMBIA DE DIRECCIÓN

Córdoba #47, col. Roma
México, D.F.

PREVIA CITA: Tel. (55) 50 61 91 00
ext. 3714
fototeca.df@inah.gov.mx

Atención de lunes a viernes
9:00 -17:00 horas

I N S T I T U T O N A C I O N A L D E A N T R O P O L O G Í A E H I S T O R I A



Vivir Mejor



www.gobiernofederal.gov.mx
www.conaculta.gov.mx

CONACULTA

GOBIERNO
FEDERAL

www.inah.gov.mx



MÉXICO
2010



