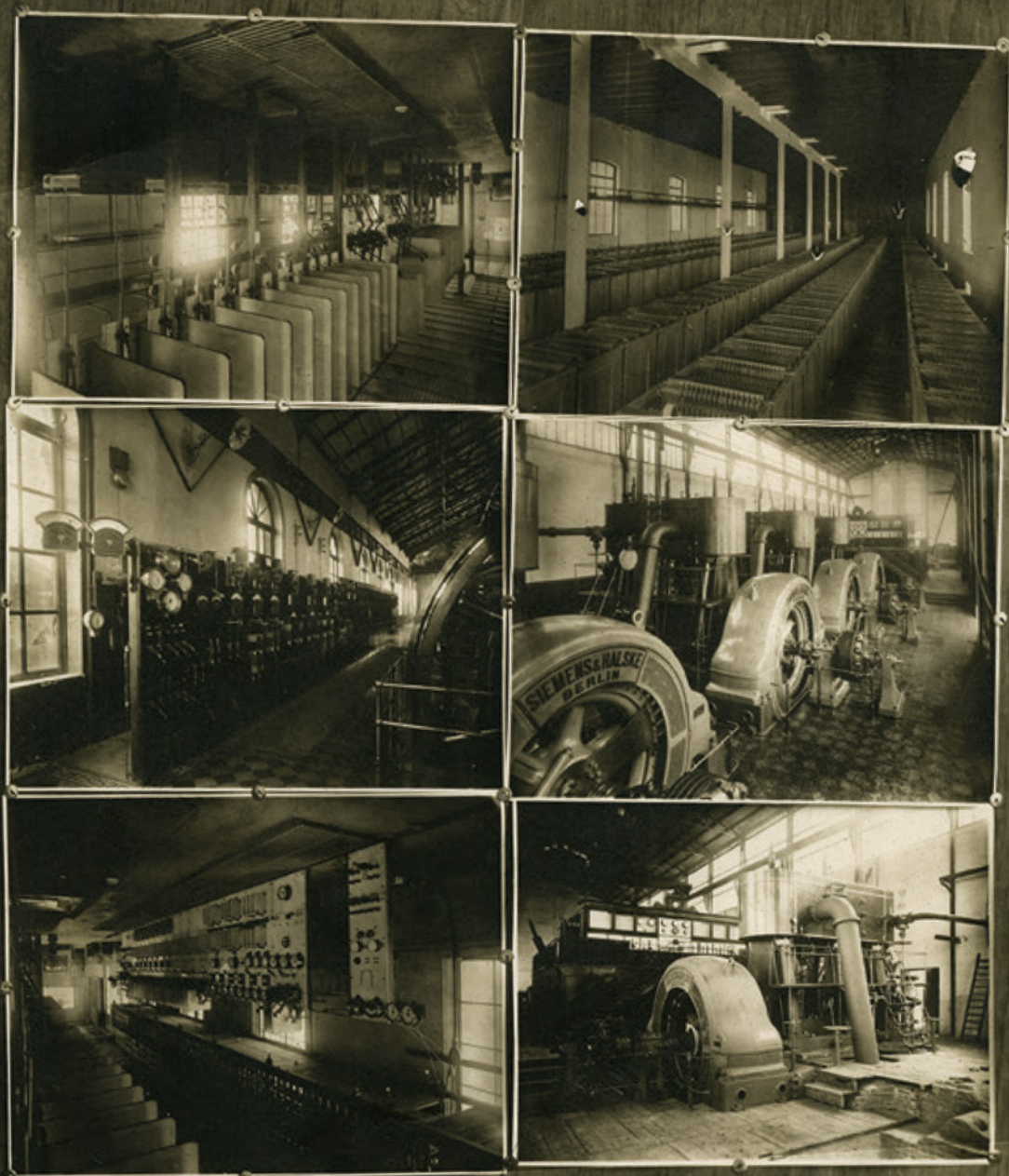


Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas
septiembre • diciembre 2010 | año 14 | núm. 40



Nº 142

P.M. Bennett & Co.,
San Juan de Letran 5 1/2
Mexico City.

Falsos, apropiaciones y
otras tergiversaciones



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar | Presidenta

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de María y Campos | Director General
Miguel Ángel Echegaray | Secretario Técnico
Benito Taibo | Coordinador Nacional de Difusión
Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO
Héctor Toledano | Director de Publicaciones
Rodolfo Palma Rojo | Director de Divulgación
Mayra Mendoza Avilés | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor
Lourdes Franco | Diseño
Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía
Carla Cano, Catalina Miranda, Patricia Priego | Corrección

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

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

DR © INAH Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, CP 06700, México, DF
alquimia@inah.gob.mx

ISSN 1405-7786

Alquimia publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Benito Taibo/José Antonio Rodríguez, Insurgentes 421, 7º piso, Col. Hipódromo, CP 06100, México, DF

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso SA de CV, México, DF
Hecho en México / Printed in Mexico



Índice

- 4 Investigar por otra ruta**
Editorial
- 6 Mar de confusiones**
Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba
- 25 Falsas noticias de un museo verdadero
o el misterioso caso de las fotografías de
hadas**
Carlos A. Córdova
- 40 Una cierta colección de falsos**
- 54 El sentido de los falsos en fotografía**
José Antonio Rodríguez
- 73 Los casos Lavillette y Berriozábal**
Miguel Ángel Morales
- 81 Sistema Nacional de Fototecas**
Edgar Moreno Martínez
Daniel Sanabria
- 83 Soportes e imágenes**
María Violeta García Prado
- Reseñas**
- 86** José Antonio Rodríguez
- 87** Jesse Lerner

Investigar por otra ruta

José Antonio Rodríguez

La fotografía, de diversas maneras, es un documento frágil. Y evidentemente no sólo por sus soportes sino por sus usos culturales. Nosotros hemos asumido en *Alquimia* que la fotografía, como un objeto socio-cultural, posee muchas historias, y una de ellas es la que queremos ahora mostrar. La manera en que adquiere distintas direcciones depende de quien la trabaje.

En este caso, cuando hablamos de fragilidad, estamos refiriéndonos también a su volatilidad. Esto es, a los distintos sentidos que adquiere todo documento visual según se le maneje. A lo largo de la historia utilizar una fotografía siempre ha tenido la huella de la multidireccionalidad, o bien porque no se le da crédito al autor, o porque ésta no es del autor de quien se dice, o por razones circunstanciales o de intereses económicos, debido a que la misma tiene dos o más creadores. Éste es un fenómeno innegable que se ha dado a lo largo de la existencia del soporte fotográfico y de su uso. Es una historia más dentro de otras historias. Claro, un hecho oculto que no tendría por qué evidenciarse, y que a muchos no les conviene ventilar. Pero nuestro trabajo es incidir en la historia de las imágenes, y a esto pertenece lo que ahora abordamos. Preguntarnos por qué se hacen fotografías que no son del autor del que se dicen que son y que se vuelven falsos productos. O por qué se les borra su procedencia autoral. O simplemente por qué el autor original pasa a segundo plano y que esto a nadie le importe.

Un fenómeno fascinante. Claro, para estudiarlo y no para estar en el lugar de quien adquiere una imagen que supuestamente pertenece a un preciso autor y que finalmente resulte que no es de él, o para ser el creador a quien se le ha escamoteado su autoría. Este fenómeno de las falsas autorías, de las apropiaciones y de otros sentidos que se le dan a la imagen fotográfica tiene una larguísima historia en la fotografía mexicana. Ahora, aquí, la estamos perfilando.

Colaboradores como Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, buen conocedor del archivo Casasola en la Fototeca Nacional de Pachuca; Carlos A. Córdova, notable estudioso y crítico de lo fotográfico; Miguel Ángel Morales, gran obseso de los creadores de la imagen erótica, y Ernesto Peñaloza, otro amigo colaborador, nos han ayudado a explicar este fenómeno. También varios coleccionistas que han preferido su anonimato. *Alquimia* entra, así, en su año catorce de trabajo.

PÁGINA 1

AMBAS IMÁGENES

Julio Michaud

Mujeres criolla e indígena
ca. 1860

Fondo Felipe Teixidor

Col. SINAFO-FN-INAH

Núm. de inv. (izq.) 426350

(der.) 426337

PÁGINA 3

Robert Brown

The Contries of the World,

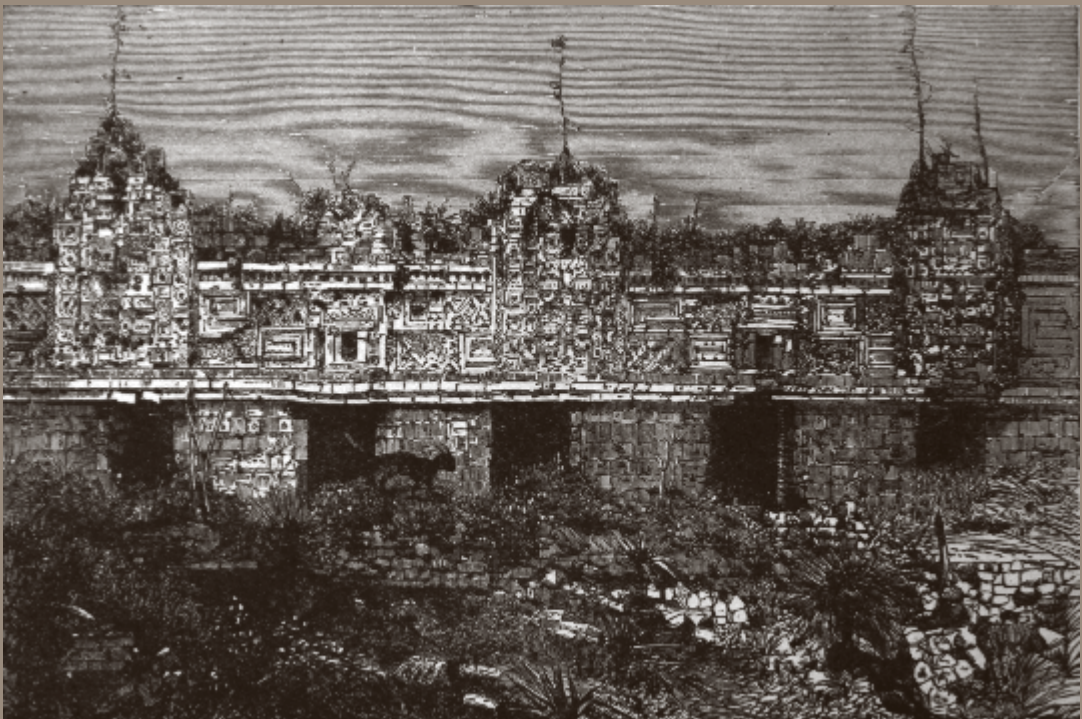
Londres, Castell Petter & Galpin,

s/f [ca. 1870]

Col. Particular.



Désiré Charnay, Uxmal, Cuadrángulo de las monjas, ca. 1860, proveniente del álbum *Ciudades y ruinas americanas*, 1863. Col Particular.



Désiré Charnay, Uxmal, 1860, grabado proveniente de la fotografía anterior publicado en Frederick A. Ober, *Travels in Mexico and Life Among the Mexicans*, Boston, Estes and Lauriat, 1887. Col Particular.

Mar de confusiones

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba*

En el marco de la cultura occidental se puede decir que desde tiempos muy antiguos la autoafirmación, por parte del autor, de una obra intelectual ha existido de forma tal que, hasta la actualidad, se puede saber de la autoría de textos, y de algunas representaciones pictóricas y escultóricas. Así sucede desde los tiempos en que filósofos y artistas griegos hicieron que se preservaran sus nombres junto a sus obras. Sin embargo, la idea que subyacía en ese principio era ante todo de carácter ético, y no jurídico.

Todo parece apuntar a que dentro de esta tradición occidental la necesidad de decir, “este producto intelectual” es mío, inscrito en una norma, es resultado de la secularización de la sociedad y de la formación de un espíritu donde el individuo se autoafirma como entidad propia, capaz de generar algo sin mediación de la sociedad y que exige un reconocimiento pleno por parte de ésta. Autores como T. K. Derry y Trevor Williams señalan que con la invención de la imprenta de tipos móviles, en la Italia en el siglo XV, surgió la necesidad jurídica de constituir normas que protegieran las invenciones; particularmente, en ese momento, las referentes a mejoras técnicas para la fabricación de vidrio en Venecia, y se publicasen como patentes.¹

De igual forma la misma invención de la imprenta sacudió profundamente este renglón debido a que hizo que las obras escritas impresas circularan en mayor número y con más velocidad que antes y, con ello, se hizo fundamental la idea de preservar el dominio intelectual por parte de los autores, ante la avalancha, que también trajo la imprenta de copias apócrifas.²

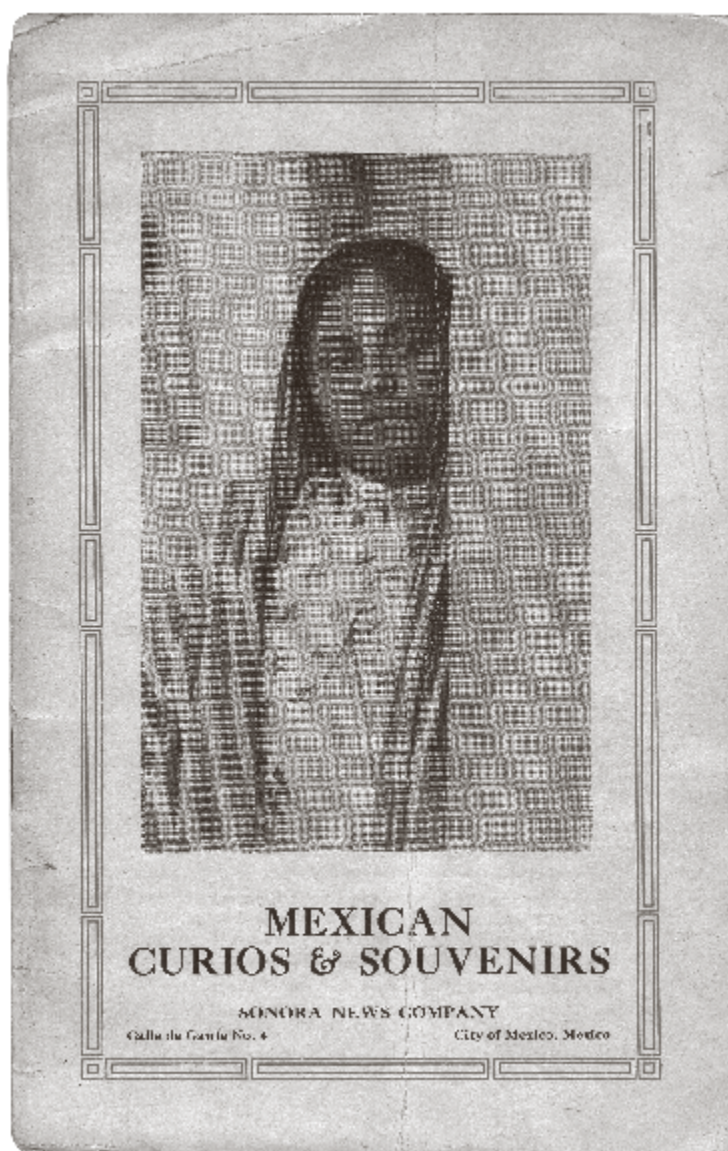
Siendo lo anterior parte de los antecedentes más directos, el primer esfuerzo formal por regular esta situación se dio en Inglaterra con la proclamación de los *Estatutos de la Reina Ana*, de 1710. Ahí se protegían los derechos de los autores y las patentes en un periodo de 14 años, renovable por otros 28 años más. Lo que queda en evidencia con este asunto es que tanto las invenciones tecnológicas como otros productos intelectuales, en el marco de una sociedad secularizada, hicieron necesaria su protección jurídica al ser rebasados los principios éticos. Sin embargo,



ES PROPIEDAD ASEGURADA..DEC-18. 1907. O.S. WAITE. FOTO-

1790.

GAME COCKS



la legislación en el mundo occidental no entró en automático en todos los países; de hecho, su proceso ha sido largo y sinuoso ya que en muchas naciones, como México, tuvieron que pasar no años, sino décadas, para que se empezaran a reconocer los privilegios de los autores y la propiedad sobre sus obras en el marco de la producción literaria. Aun así, en el caso mexicano, la primera legislación —y no la mención de derechos como sucedió desde finales de la Colonia y durante el siglo XIX, así como un registro de obras que en efecto diera protección jurídica y no fuera un formalismo sin consecuencias— se logró hasta la promulgación del *Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor o Editor*, el cual entró en vigor y se publicó el 17 de octubre de 1939.³ Esta legislación, por cierto, es muy específica sobre producción intelectual literaria, dejando desprotegidos muchos otros aspectos de la creación intelectual que a lo largo del siglo XX, y hasta fechas muy recientes, se ha seguido adecuando y más ahora con la masificación de la información producto de la internet.



La historia de la fotografía mexicana constituye un buen ejemplo de cómo los derechos de los autores o productores de imágenes han caído en el plagio, la confusión y la socialización de fotografías donde las atribuciones a segundas personas, bien intencionadas o no, han estado a la orden del día. Basta mencionar, a manera de ejemplo y sin entrar en detalle, la relación comercial que establecieron, en la segunda mitad del siglo XIX los comerciantes de imágenes, y lo relacionado con ellas, de Julio Michaud, padre e hijo, con algunos fotógrafos franceses como Claude Désiré Charnay y Alfred Briquet. Al ser los Michaud una familia dedicada al comercio de imágenes, era lógico y con acuerdo de los autores —cuya documentación aún no se ha encontrado— que publicaran series de álbumes y portafolios de ambos fotógrafos donde una característica es el sello en relieve de los comerciantes, esto en el mejor de los casos.⁴ Lo que aquí resulta fundamental es que estas series fotográficas vendidas por los Michaud, editorialmente hacen desaparecer la firma de Charnay o Briquet y sólo se muestra el sello de los comerciantes. En el contexto

AMBAS PÁGINAS
 Catálogo promocional
 conteniendo la obra de
 Winfield Scott
Mexican Curious & Souvenirs
 Ciudad de México
 Sonora News Company
 s/f [ca. 1907]
 Col. Particular.

de la socialización de las fotografías; es decir, en el de la recepción por parte de los compradores, las imágenes son de los Michaud, ya que a final de cuentas el consumidor no tiene porqué saber de los acuerdos comerciales entre los fotógrafos y los distribuidores. Esta situación rebasó, en algunos casos, la venta con el sello; incluso, los Michaud siguieron distribuyendo en años posteriores las mismas imágenes de los álbumes con la inclusión directa de su firma, sin dar el crédito a los fotógrafos originales.

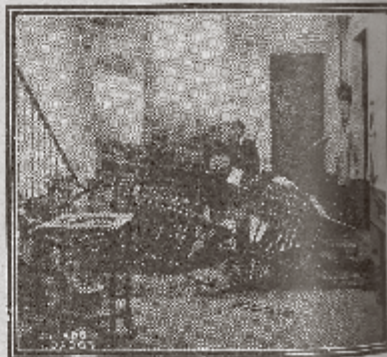
Otro ejemplo de una relación comercial entre fotógrafos, que en la perspectiva histórica genera dudas sobre las autorías, es la establecida muy a finales del siglo XIX y la primera década del XX entre Charles B. Waite y Winfield Scott. La colección fotográfica de la Fototeca Nacional del INAH del SINAFO a propósito de estos autores, compuesta de 8 389 piezas entre negativos y positivos, pone en evidencia esta situación, ya que, al revisar sistemáticamente el material, queda claro que uno y otro borran la firma o atribución de las imágenes; esto sin considerar la posibilidad de una tercera mano en el conflicto. Lo único que es claro es la existencia de dos estilos bien definidos, que estas imágenes tenían un destino bien establecido con su venta en estaciones de ferrocarriles, hoteles y locales de la *Sonora News Co.*, por lo que su consumo, sea por adquisición o la simple contemplación, llegó a un público muy amplio a lo largo y ancho del país.⁵ Asimismo, el que en particular Charles B. Waite haya registrado muchas de las imágenes en la oficina perteneciente al Ministerio de Fomento, denominada como Propiedad Artística y Literaria, material que se conserva en el Archivo General de la Nación, no necesariamente marca la autoría definitiva; esto sobre todo a la luz de los negativos originales que es donde más aparece este conflicto de borrar firmas y hacer atribuciones. Así, la socialización de estas imágenes fue consumida en su época bajo la firma de Winfield Scott y/o Charles B. Waite, sin que en muchas de esas fotografías se pudiese definir la autoría original.

La Revolución mexicana es uno de los momentos históricos donde la circulación de imágenes en prensa, tarjeta postal y papeles fotográficos va a alcanzar un nivel nunca visto antes en México. De igual forma, ésta se constituirá en uno de los periodos en los cuales las autorías y las atribuciones van a dar lugar a una etapa en la historia visual donde la confusión sobre este asunto llegará a ser crítica. Para 1910 la prensa industrial estaba ya bien cimentada y, en ella, uno de los principales protagonistas como transmisor de la información era la producida por el fotógrafo de prensa, conocido como *reporter fotógrafo*. De igual forma, para ese mismo año los fotógrafos de estudio ya tenían una tradición de dos o tres décadas en el que su negocio —la producción de imágenes visuales fijas, miméticas y connotadas— tenía un carácter empresarial y, ese mismo sentido económico empezó a introducirse en la práctica de los fotógrafos de prensa.

Ezequiel Álvarez Tostado
en *La Semana Ilustrada*
México, 11 de febrero
de 1913.
Col. Particular.

Para finales de aquella primera década del siglo XX se empezó a hacer común que los fotógrafos de prensa comenzaran a asociarse entre ellos, formaran equipos constituidos por dos o más generadores de imágenes, con sus ayudantes, que eran aprendices del oficio, que llevaban los tripiés, los negativos y lo que se necesitara y, finalmente, otros en el trabajo de laboratorio sin descontar que un mismo fotógrafo pudiese hacer esta misma labor. Esto significó la generación de

LOS ACONTECIMIENTOS DEL DOMINGO



El Presidente de la República, alameda al llegar a la plaza de la Constitución.—Cañón quitado a las tropas felicitadas por el Colegio Militar. La Ciudadela, momentos antes de la llegada del brigadier Díaz.—Restos de la imprenta de "La Tribuna," incendiada.—Fachada de las oficinas de "El País," incendiadas también.—Interior de las oficinas de "El Mensajero Independiente." Foto, Sem. Lus.



Fondo Casasola
Francisco I. Madero llega a Palacio Nacional,
9 de febrero de 1913
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 37186.

PÁGINA SIGUIENTE
Félix Miret
Fondo Felipe Teixidor
El Presidente Francisco I. Madero arengando a la multitud para que no secundara al movimiento felicista.
febrero de 1913.
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 451482.

muchos negativos producidos por varios fotógrafos en el contexto de una misma empresa. Momentos antes de iniciar el conflicto armado de la revolución, probablemente existió una ética que internamente controlaba la propiedad intelectual de las imágenes. Entre los fotógrafos que, se sabe, conformaron empresas de este tipo, en lo que toca a la Ciudad de México, se encuentran Samuel Tinoco, los hermanos Agustín y Miguel Casasola, Eduardo y Alberto Melhado, así como la formada por Heliodoro J. Gutiérrez y Ezequiel Álvarez Tostado con sus propios socios. Seguramente esas empresas no fueron las únicas, pero una de sus características fue la dinámica en su constitución, por lo que no fue raro que los asociados cambiaran en varias ocasiones a sus miembros a lo largo de los años de la lucha armada. No hay que olvidar, que, de igual forma, la mayoría de estos trabajadores de la lente tenían contratos con empresas periodísticas para las que también producían imágenes de manera individual.

Conforme se fue desarrollando e intensificando el conflicto armado, pero sobre todo convirtiéndose en un suceso donde lo inmediato daba lugar a una situación



1. La Semana Trágica - 9-18 Febrero 1913

El Presidente MADERO arengando a la multitud
para que no secundara el movimiento felicista.

MEXICO



G. T. Madero llegando
a Palacio La Moneda
9-2-18 Casasa Fot. Mex.

más diversa, la labor de los fotógrafos de prensa se multiplicaba, y con ello su trabajo se transformó en un asunto complejo en cuanto a las asignaciones de eventos por parte de los periódicos, así como también en el interior de las asociaciones que entablaron entre ellos. En la Ciudad de México esta situación de caos social y dinámica laboral por parte de los fotógrafos de prensa se va a presentar de manera muy singular con la Decena Trágica.

Conforme se vislumbraban y se sucedían los acontecimientos de aquel domingo 9 de febrero de 1913, todos los fotógrafos de prensa se apresuraron, en la medida de lo posible, tomando en cuenta la tecnología fotográfica de la época, a captar los acontecimientos, los cuales se mostraron confusos, erráticos y contradictorios. Es a partir de este momento, tras la publicación y posterior socialización y conforme la demanda se incrementa, que se inicia una confusión sobre las autorías. La inmediatez, la fotografía como mercancía, la necesidad propia del momento de contar con imágenes específicas, las muchas manos tanto en los periódicos como en las empresas fotográficas recién formadas, la reprografía y la premura, todo junto creó un mar de confusiones que, con el tiempo, con buenas o malas intenciones, se hizo mayor.

A manera de ejemplos se puede comenzar con la llegada de Francisco I. Madero al Zócalo, donde se le hicieron varias fotografías, antes de la refriega que dio lugar a la matanza de cadetes y civiles en la misma plaza. Dentro de éstas, existe la que probablemente sea la más emblemática del suceso; ésta es la que muestra a Madero montando a caballo, custodiado por cadetes y civiles mientras saluda con una bandera nacional en la mano izquierda y con su sombrero en la derecha.⁶ Tradicionalmente esta fotografía ha sido atribuida a los Casasola, específicamente a Agustín; sin embargo, fue publicada el 11 de febrero de 1913 en el semanario *La Semana Ilustrada* con el encabezado “Los acontecimientos del Domingo” y con el pie de foto “El Presidente de la República aclamado al llegar a la plaza de la Constitución”. En ella aparece la firma TOSTADO GRABADOR, que no es otra cosa que el monograma de Ezequiel Álvarez Tostado.⁷ Gustavo Casasola publicó esta imagen en su obra *6 Siglos de Historia Gráfica de México. 1325 – 1976*, asumiendo la autoría familiar;⁸ no obstante que del evento existe otra imagen firmada con el monograma de Casasola Fot. Mex y con el pie de foto que dice “F. I. Madero llegando a palacio la mañana del 9-2-13”. Ésta tiene otro ángulo donde no se ve el sombrero de Madero por estar tapado por la cabeza de un civil.⁹

Pero esta misma imagen producida por Ezequiel Álvarez Tostado es comercializada como tarjeta postal en esos mismos años de la Revolución. En esta ocasión, Félix Miret la firma y le coloca el siguiente pie de foto: “La Semana Trágica 9-18 febrero 1913. El Presidente Madero arengando a la multitud. Para que no secundara el movimiento Felicista.”¹⁰

Es importante señalar varios aspectos de esta imagen emblemática de Francisco I. Madero. La primera corresponde a su publicación de época con la autoría de Tostado, su impresión en el semanario esta inmersa en un conjunto de seis fotografías que captan distintos acontecimientos acaecidos en esos días, todas del mismo autor. En segundo lugar, está editada; es decir, no se muestra la imagen

PÁGINA ANTERIOR
Casasola Fot.
Fondo Casasola
*Francisco I. Madero
llegando a Palacio
Nacional.*
9 de febrero de 1913.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 37276.

EL MUNDO ILUSTRADO

Registrado como artículo de segunda clase en 5 de Noviembre de 1894. Impreso en papel de las Fabricas de San Rafael.

Año XX.—Tomo I.

México, Febrero 16 de 1913.

Número 7.



Los señores generales don Manuel Mondragón y don Félix Díaz en su gabinete, calculando los tiros de la artillería desde la Ciudadela.

Fot. especial para "El Mundo Ilustrado" tomada dentro del recinto de la fortaleza durante los combates efectuados en la semana que hoy termina.

del negativo completo ya que se le cortaron los extremos de la izquierda y de la derecha para concentrar la imagen en la figura de Madero a caballo y en las personas circundantes. El negativo que se conserva en Fondo Casasola no tiene ningún elemento que hable de la autoría mientras que en la imagen publicada, la firma TOSTADO GRABADOR es evidente que fue colocada como parte del proceso editorial. Es claro que en algún momento, no muy distante, se duplicó el negativo o circuló una imagen positiva libre de toda firma o señal autoral, sólo así se puede explicar la tarjeta postal de Miret, la utiliza la imagen completa del negativo. Los pies de foto entre la imagen impresa en el semanario y el de la tarjeta postal, hasta cierto punto, no difieren de forma sustantiva ya que a final de cuentas expresan una percepción de los acontecimientos y, en el primer caso, no se puede asegurar que el pie haya sido generado por el fotógrafo, pero lo que sí es relevante es que ambos son parte del momento histórico.

Para complicar el asunto sobre la autoría, también circuló en papel fotográfico esta misma imagen con el pie de foto "El presidente Madero llegando a Palacio. Febr[er]o 9 – 1913. Osuna Prop." Así, la imagen se la está atribuyendo Sabino Osuna como parte de su producción intelectual, logrando con todo esto que, de manera certera, no sea posible determinar quién fue el auténtico generador de la imagen.¹¹ No obstante, por las fechas sí se sabe el día exacto en que Ezequiel Álvarez Tostado da a conocer la fotografía, ya que las que indican los pies de fotos mencionados corresponden al evento y, ante ello, no es posible determinar, por el momento, el día en que Miret y Osuna pusieron a la venta su material.

Un segundo ejemplo sobre la confusión en las autorías es otra imagen emblemática de los acontecimientos de febrero de 1913. La Decena Trágica, además de ser lo que su nombre indica, fue por igual un momento donde la escenificación, teatralidad y espectáculo sangriento se conjugaron para impactar profundamente en los pobladores de la Ciudad de México. En este asunto, los medios jugaron un papel de gran importancia, y la fotografía fue el vehículo fundamental para transmitir un conjunto de mensajes a los habitantes, quienes sintieron, por primera vez, el embate de un enfrentamiento militar. El montaje de esta cruenta escena estuvo en todos los órdenes, ya que hubo algunas escenas de esta obra de teatro que prácticamente se hicieron pensando en la prensa.

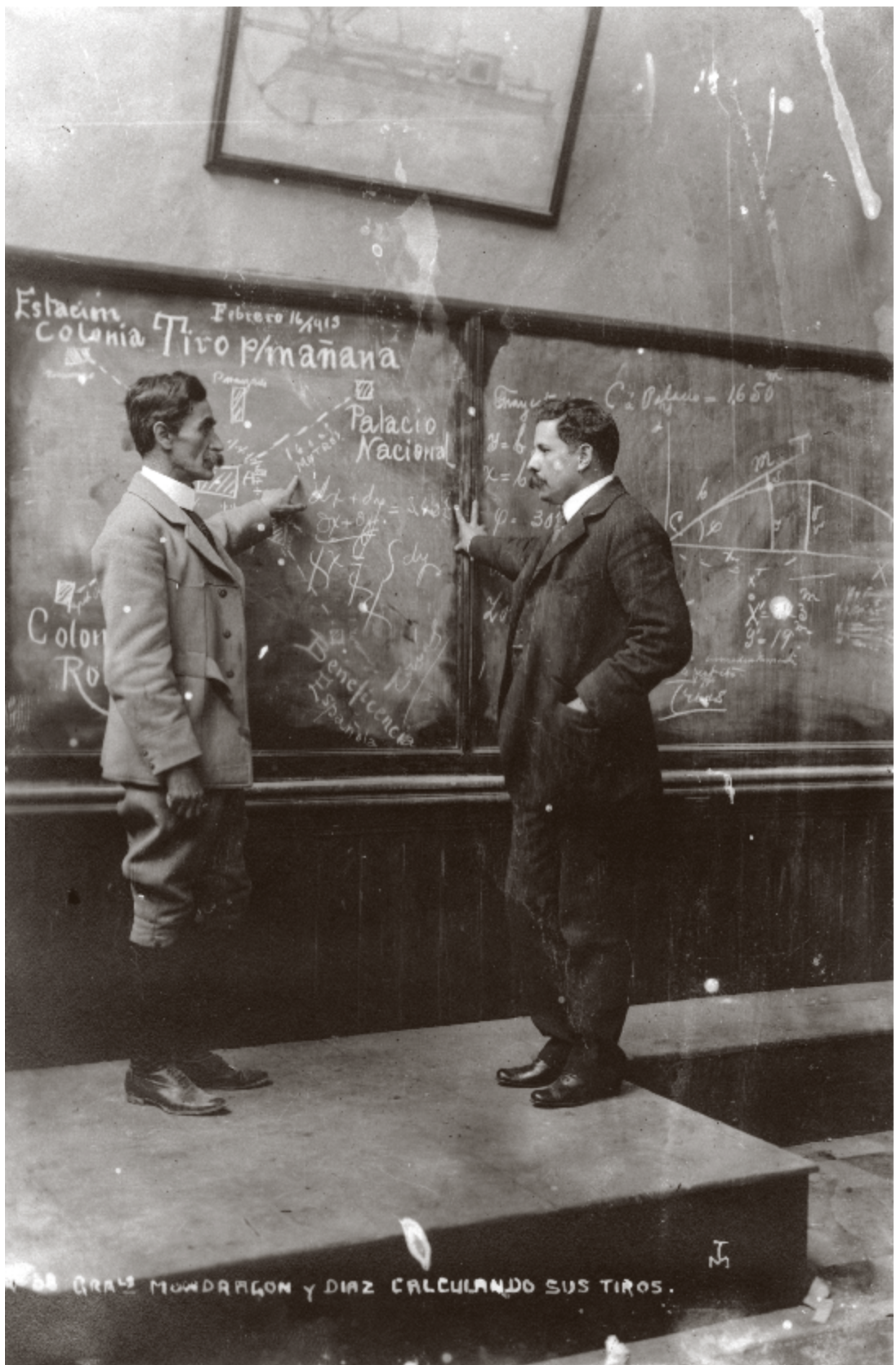
La mejor muestra de esta situación es la fotografía publicada por *El Mundo Ilustrado* que muestra a Manuel Mondragón y Félix Díaz discutiendo sobre el bombardeo desde la Ciudadela.¹² La escena donde, cara a cara, ambos personajes se ven hablando sobre un asunto y, tras de ellos, un pizarrón en el que está dibujado un croquis donde se muestran distintos puntos de la Ciudad de México, así como una gráfica y fórmulas matemáticas; es una fotografía por entero escenificada, y constituye un acto pensado por sus actores.

Lo relevante de la imagen para el asunto que aquí interesa es, ante todo, que no hay crédito fotográfico alguno, pero sí la indicación explícita de "Fot. especial para *El Mundo Ilustrado* tomada desde el recinto de la fortaleza durante los combates

PÁGINA ANTERIOR
El Mundo Ilustrado.
México, 16 de febrero
de 1913.
Col. Biblioteca Miguel
Lerdo de Tejada, SHCP.

PÁGINA 18
[TM]
Fondo Casasola
Col. SINAFO-FN-INAH
núm de inv. 474064.

PÁGINA 19
Melhado Fot., atribuida
Fondo Casasola
Generales Mondragón y
Díaz calculando sus tiros
Febrero de 1913
Col. SINAFO-FN-INAH
núm de inv. 641946.



GRAU MOURDARAGON Y DIAZ CALCULANDO SUS TIROS.





Sabino Osuna
Fondo Teixidor
Artillería e infantería
del Ejército Federal
durante el combate,
febrero de 1913
Col. SINAFO-FN-INAH
núm de inv. 451462.

PÁGINA SIGUIENTE
Félix Miret
Fondo Teixidor
*Emplazando un cañón
en una de las calles de
nuevo México,*
febrero de 1913
Col. SINAFO-FN-INAH
núm de inv. 451493.

efectuados en la semana que hoy termina". Es decir, la inexpugnable fortaleza es visitada por la prensa a la que se le permite tomar fotos, de las que, por cierto, hay muchas, y en tan importante acontecimiento y privilegio los editores del semanario se guardan para sí el revelar la autoría fotográfica. El hecho es que esta fotografía se convirtió rápidamente en un icono de los acontecimientos y su demanda no se hizo esperar.

Así las cosas, con el trascurrir del tiempo la imagen comenzó a circular en positivo con la leyenda de "Grals. MONDRAGÓN Y DÍAZ CALCULANDO SU TIROS", y el monograma TM.¹³ Este último corresponde a la firma que la asociación de los fotógrafos Samuel Tinoco y Eduardo Melhado hicieron para trabajar, a manera de agencia, durante algún tiempo en los años de la Revolución. Es importante resaltar que a la imagen impresa en *El Mundo Ilustrado* se le recortó la parte inferior, con relación al material original de la época que se conserva. Hasta aquí queda claro que los fotógrafos decidieron divulgar su autoría como parte de una



asociación y trascender a los editores del semanario, quienes les restaron sus derechos intelectuales.

Pero la historia de la propiedad intelectual de esta imagen no se detiene ahí. En algún momento esta misma nuevamente circula, pero se le agrega al pie de foto mencionado y al monograma TM, la firma de Melhado fot. PROP¹⁴. Esta nueva situación coloca a la imagen en distinta perspectiva, ya que pone en evidencia la trascendencia de la fotografía y hace que Eduardo Melhado, sin renunciar al TM, opte por establecer sus derechos, esto dentro de una lectura lineal y sin que se pueda saber si hay tras de la foto un entuerto entre ambos socios fotógrafos.

Un tercer ejemplo sobre el conflicto de la propiedad intelectual que se generó durante la Decena Trágica lo protagonizan Sabino Osuna y nuevamente Félix Miret. Todo parece indicar que el primero de ellos es quien sufre la apropiación de su trabajo por parte de Miret, quien en realidad era un editor de tarjetas postales con

un sentido muy oportunista del negocio de la imagen y que, como ya se vio, no sólo se apropia de fotografías de Osuna, sino también de otras más.

Dos casos solamente vamos aquí a mencionar. Su característica, a diferencia de los dos casos anteriores, es la de una apropiación directa sin que exista, al parecer, una mayor complicación al no ser imágenes publicadas en la prensa semanal o diaria de la época. Esta situación habla por sí misma del mercado de imágenes en esos aciagos días, producto de las necesidades sociales por obtener fotografías de los acontecimientos, por la rapidez de las circunstancias, distintas día con día.

Sabino Osuna es uno de los muchos fotógrafos que, a lo largo de la semana trágica, se lanza a la calle a captar imágenes del movimiento de tropas, del emplazamiento de la artillería, de los combates de esquina a esquina y, finalmente del resultado del bombardeo sobre casas y edificios. Dos imágenes de estos acontecimientos muestran la formación defensiva de los cadetes ante el ataque de las tropas felicitistas y la colocación de artillería sobre una esquina.¹⁵ Osuna vende sus imágenes en papel fotográfico y en la parte posterior imprime, con sello de goma, su autoría con la siguiente leyenda: “Único depósito. S. Osuna. La Violeta, 3ª Motolinia, núm. 33, México. Propiedad Asegurada”.

Por su parte, Félix Miret vende estas mismas fotografías como tarjetas postales en papel fotográfico; ambas tienen a su pie la leyenda que dice “La Decena Trágica –9 –18 Febrero 1913”, pero individualmente las dos siguientes puntualizaciones: “Alumnos de Colegio Militar aprestándose a la defensa” y “Emplazando un cañón en una de las calles de Nuevo México”.¹⁶

Es claro que en esos días complicados, y de gran demanda de imágenes, la circulación de éstas, aun pese a la leyenda de Propiedad Asegurada, fue tan grande que rebasó toda ética. La producción fotográfica se convirtió en un producto cuyo usufructo se hizo de quien lo trabajara, más allá del autor intelectual. La fotografía de la Revolución mexicana cuenta con decenas de estos casos a lo largo de sus diez años de lucha armada, convirtiendo la autoría de muchas imágenes en un marasmo de confusiones, dejando una gran cantidad de casos, por resolver. En un momento donde la normalidad no existía, era explicable, hasta cierto punto, la falta de ética; pero con el transcurso del tiempo, esta falta, como norma, sólo puede ser entendida como un problema ético no resuelto, producto de las posibilidades que da la reprografía y la imagen convertida en un bien material cuyos beneficios son resultado de la falta de una normatividad.

* El autor agradece a Juan Manuel Herrera, Adela Pinet y Fernando Rojas todas las facilidades para trabajar en la colección hemerográfica de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

1 T. K. Derry y Trevor Williams, *Historia de la tecnología desde la antigüedad hasta 1750*, vol. 1, México, DF, Siglo XXI Editores, 2004, p. 58.

2 Héctor L. Waelde MaQueen, Charlotte y Laurie, Graeme T., *Contemporary Intellectual property: law and pilicy*, Oxford, Inglaterra, Oxford University Press, 2007 p. 34.

3 Véase en http://www.edicion.unam.mx/html/3_4.html

4 Fernando Aguayo, "La firma Julio Michaud, productores y preservadores de imágenes", en: <http://lais.mora.edu.mx/ff/firmaMichaud.html>

5 Beatriz Eugenia Malagón Girón, *La fotografía de Winfield Scott. Entre producción comercial y calidad estética de la fotografía*, Tesis para Doctorado en Historia del Arte, México, UNAM - Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

6 SINAFO-FN-INAH, Fondo Casasola, núm. de inv. 37186.

7 *La Semana Ilustrada*, año IV, núm. 172, 11 de febrero de 1913. Sin numeración en la páginas.

8 Gustavo Casasola, *6 Siglos de Historia Gráfica de México. 1325 – 1976*, vol. 6, México DF, Editorial Gustavo Casasola, 1978, p. 1703.

9 SINAFO-FN-INAH, Fondo Casasola, núm. de inv. 37276.

10 SINAFO-FN-INAH, Fondo Felipe Teixidor, núm. de inv. 451482.

11 La imagen de Sabino Osuna fue consultada en la colección particular de Aurelio Robles Cejudo.

12 *El Mundo Ilustrado*, año XX, tomo I, núm. 7, febrero 16 de 1913, portada.

13 SINAFO-FN-INAH, Fondo Casasola, núm. de inv. 474064. En el mismo fondo se conserva una negativo en vidrio con los mismos elementos indicados. núm. de inv. 287400.

14 SINAFO-FN-INAH, Fondo Casasola, núm. de inv. 641946.

15 SINAFO-FN-INAH, Fondo Teixidor, núm. de inv. 451445 y 451462.

16 SINAFO-FN-INAH, Fondo Teixidor, núm. de inv. 451500 y 451493.



Falsas noticias de un museo verdadero o el misterioso caso de las fotografías de hadas

Carlos A. Córdova

Un domingo de julio de 1917 la quinceañera Elsie Wright y su prima Frances Griffiths, quien entonces contaba con diez años, juraban que el juego con hadas en el bosque cerca de su casa en Cottingley les hacía llegar tarde para tomar el té. Un hecho delicado, ya que como todos sabemos, el té y la ironía son las únicas religiones inglesas.

Como no les creían, consiguieron prestada la cámara de su padre y captaron una fotografía. El señor Wright, quien era electricista en una fábrica local y recientemente se había aficionado a la foto, reveló la placa y encontró en ella a la primera de las hadas fotografiadas. “Oh, Frances, the fairies are on the plate!”, exclamó Elsie, y luego algunas pocas impresiones fueron hechas por curiosidad. Luego, en septiembre, volvieron a intentarlo y lograron otra vista de los fantásticos habitantes en Cottingley. Ahora, Frances tomó la cámara para retratar a Elsie con lo que parecía un gnomo. Era una placa borrosa y subexpuesta, tal como se esperaría lo hiciera una niña a los diez años. El padre de Elsie volvió a revelar la placa y, convencido que las chamacas estaban haciendo trampa, decidió no volverles a prestar la pesada cámara *Midg*.

El tema no hubiera pasado de ser merecido coscorrón a las escolares y servir de anécdota familiar si es que la existencia de esas fotografías no hubiera llegado a oídos de Edward Gardner, un prestigiado teosofista de aquellos días, quien insistió en verlas. Al hacerlo, Gardner creyó haber encontrado las pruebas que había buscado por años. Como más tarde explicaría en un folleto, muchas personas habían logrado ver hadas, pero éste era el único caso en el cual se había logrado materializarse con suficiente densidad como para fotografiarlas.¹

Elsie Wright
Frances and the Fairies,
julio 1917.

Gardner jamás dudó de su autenticidad, pero había transcrito Mme. Blavatsky: “Satyât nâsti paro dharmah” (No hay doctrina superior a la verdad), una antigua expresión sánscrita del *Mahabharata*. Toda vez que las impresiones de Wright

eran borrosas mandó hacer nuevas copias *intensificadas*, cambiaron el balance tonal para destacar a las hadas y se enviaron a dos expertos. El primero declaró que siendo “unfamiliar with such matters”, le parecían tan genuinas como inexplicables.² El segundo era Harold Snelling, propietario de un estudio fotográfico en Harrow. Snelling sacó dos conclusiones después de mirar los negativos: que eran producto de una sola toma en exteriores y, segunda, que todas las figuras se movían cuando se hizo la exposición, lo que descartaba el uso de modelos de cartón.³ “Es una toma directa de lo que sea que estuvo enfrente de la cámara”, le dijo, como repitió en un reporte escrito en junio de 1920. Luego le ayudó a reproducir estas copias en transparencias que pudiera usar en sus conferencias y le devolvió los negativos.⁴

El primero en comentar sobre la existencia de estas fotos con sir Arthur Conan Doyle (quien además de ser un convencido espiritista, era el padre literario de Sherlock Holmes) fue David Gow, editor de *Light*, una revista de información psíquica. En mayo de 1920, Gow le aseguró haber oído de su existencia, pero no haberlas visto. Pronto sabría de ellas. Edward Gardner le envió una carta a sir Arthur, donde le confirmaba que era un fenómeno real que había sido fotografiado, exponía sus comentarios sobre la pureza de las chicas, al tiempo que le enviaba dos ampliaciones.

Por su parte, Doyle llevó las fotos y los negativos —de un cuarto de placa de la Imperial Dry Plates— para evaluarlos con expertos de la Kodak, quienes declararon falsas a las hadas... que la fotografía debía haber sido trucada de alguna manera.⁵ Pero coincidieron en lo dicho por Snelling: no había truco, era una toma directa. Más tarde llevó el material con un grupo de técnicos de la Ilford, quienes sí encontraron evidencia de trucaje. De tal forma que, en los cálculos de Doyle, dos de tres especialistas opinaban que se trataba de fotografías auténticas. Una suma que no sumaba, por cierto.

Hadas de papel

Doyle le envió una carta a Elsie y otra a su padre ofreciéndoles un pago por el uso de las imágenes de cinco libras y asegurándoles el anonimato de la procedencia. “Mr. Gardner told me about ‘it’”, subrayó. Luego las publicó en la revista *The Strand* de diciembre de 1920, junto con una reseña de su origen y anexando algunos reportes que había recibido durante la pesquisa. “On the photographic side every objection has been considered and adequately met. The pictures stand or fall together. Both are false, or both are true”, escribió después de estudiarlas a través de una enorme lupa.⁶

Vaya que los editores de la revista sabían vender. La segunda fotografía de septiembre de 1917 —en la que un gnomo baila frente a Elsie— era portadilla cuyo pie de foto rezaba: “one of the most astounding photographs ever published.”

Parece un comentario sensacionalista para una foto que no dice mucho a primera vista. Una chica sentada frente a un minúsculo ser que baila. Pero bien mirada, la mano que se ofrece al gnomo aparece brutalmente deformada, como si una parte de ella permaneciera en el mundo real y la otra... De tal que la edición se agotó en tres días.

PÁGINA SIGUIENTE
Frances Griffiths
Elsie y el gnomo,
septiembre de 1917.

PÁGINA 28
Portadas
de Arthur Conan Doyle
The Coming of the Fairies
George H. Doran Co.
Nueva York, 1922.



THE COMING OF THE FAIRIES

ARTHUR CONAN DOYLE



THE COMING OF THE FAIRIES

BY

ARTHUR CONAN DOYLE

*Author of "The New Revelation," "The First Message,"
"Wanderings of a Spiritualist"*

ILLUSTRATED FROM
PHOTOGRAPHS.



NEW YORK
GEORGE H. DORAN COMPANY

No es de extrañar, por tanto, la insistencia de Gardner con las adolescentes para que hicieran más fotos de hadas, para lo cual hasta les proveyó de una mejor cámara, una Cameo de fuele. Semanas más tarde le enviaron otras tres, tomadas en agosto de 1920. En la carta lamentan “que no fueran buenas, pero que dos eran suficientemente claras”. Pero le anexaban alguna acuarela para explicar tanto la forma como el color de las hadas, las que eran lavanda, rosa pálido y verde. Todas ellas, con el cabello cortado parisinamente como *flapper*, y sus vestidos con cuentas del charlestón. “Cada hada tiene su color”, le explicaron. Esta nueva tercia la publicó Doyle en la misma revista en marzo de 1921, junto con las cartas que le envió Gardner presentándole las nuevas evidencias. Justo así llamó al artículo: “La evidencia de las hadas.”⁷

Habían pasado cuatro años y las fotografías de hadas en Cottingley eran animado asunto mediático, ganando adeptos y detractores. Pronto hubo noticias de apariciones de hadas por toda Inglaterra y más allá. Desde San Antonio en Texas un hombre llamado Matthews reportó haber visto otro tipo de hadas, lo que llevó al laureado escritor a preguntarse si las hadas en aquel país pertenecerían a otra especie, lo que aclararía una clasificación posterior... Y desde New Hampshire una fotógrafa adolescente llamada Alverda le envió otra foto: un hada parada encima de un hongo *Amainta muscaria*.

Como advirtió con sagacidad el escritor, las hadas funcionaban bien en el imaginario inglés, fatigado por los horrores de la Primera Guerra Mundial. Reunidas todas las imágenes y los testimonios que encontró, en septiembre de 1922, Doyle publicó con ellos un libro en la editorial londinense Hodder & Stoughton. El libro no aportaba mucho como investigación: reproducía los dos artículos aparecidos en *The Strand* a los que sumó algunos otros materiales hemerográficos y sus comentarios al respecto, además de una disertación del significado de las hadas para el teosofismo. Las mil copias volaron de los anaqueles, por lo que se hizo una apresurada reimpresión en Nueva York.⁸

Para Doyle la fotografía era perfectamente capaz de registrar hechos paranormales al hacer *visible lo invisible*. No era una excentricidad. Las propias investigaciones de E. J. Marey o las de Eadweard Muybridge intentaban lo mismo. Hacer visibles verdades más allá de la capacidad del ojo. No pocos pensaban que las placas fotosensibles serían capaces de registrar actividades espiritistas, y eventualmente aportar pruebas científicas de su existencia. El auge de nuevos movimientos religiosos como el espiritismo, cabalismo, mesmerismo, magnetismo animal y toda clase de conjuradores del *séance* daba para toda clase de especulaciones visuales y editoriales. El fotógrafo convertido en médium, William H. Mumler anunciaba haber hecho la primera fotografía del alma humana, e hizo su *agosto* aprovechando la inocencia de los habitantes en Boston con apariciones residuales en sus retratos.⁹ En París, y luego en Londres, Jean Buguet aprovechaba la débil sensibilidad de las placas para registrar en tenue a sus ayudantes usando máscaras y luego reaparecerlos en una sola placa con gran calidad artística.¹⁰

No sólo había fantasmas y aparecidos. Como es sabido, la primera fotografía de un platillo volador le es reconocida a un mexicano. En agosto de 1883, el ingeniero



Frances Griffiths
*Elsie and the Leaping
Fairy*, agosto 1920.

José Árbol y Bonilla (fundador y director del Observatorio en Zacatecas, un reconocido científico del Instituto de Ciencias) y su ayudante Juan Martínez del Cerro usaron placas húmedas a 1/100 de segundo para registrar el paso de trescientos objetos frente al sol, luego publicadas en la revista francesa *L'Astronomie*.¹¹ Tal que la fotografía de “materializaciones” estaba en el aire. En ese sentido —o sinsentido, como se prefiera— Doyle no sólo hizo suyas a las hadas de las fotografías de Cottingley. También defendió a William Hope, un psíquico que podía hacer ectoplasmas —a lo que llamaba luz fría— que captaba el negativo, y hasta escribió un curioso libro sobre el asunto llamado *The case of Spirit Photography* (1922).

Hadas de cartón

Todo parecía un asunto olvidado, pero en 1965 un periodista del *Daily Express* descubrió la identidad de Elsie, con lo que inició otra ronda de preguntas. Había pasado medio siglo de los eventos y sus respuestas fueron tajantes: “as for the photographs, let’s say they are pictures of figments of our imagination, Frances and mine, and leave it at that”.¹² La pesadilla personal de las fotos de las hadas regresaba. Durante cinco años rehuyeron toda exposición mediática, pero en 1971 el programa *Nationwide* de la BBC reunió un panel de expertos quienes discutieron las fotos, y consiguió una larga entrevista, buscando la verdad detrás de esas célebres fotografías. Ni en ésta, ni en posteriores entrevistas admitieron la existencia de un fraude.¹³ Pero a mediados de los setenta los medios se volvían más agresivos. En 1976, Elsie y Frances aparecen en un sensacionalista programa de televisión, *Calendar*, donde el entrevistador les dispara a bocajarro: “Did you fabricated those photographs?”, a lo que Frances contestó “Of course not!”. Y quizá no mentían.

El asedio mediático crecía. En 1978 el ilusionista James *Amazing Randi* puso en duda las imágenes y trató de deducir el cómo fueron realizadas. Randi era un mago que había construido prestigio desenmascarando fraudes psíquicos, con poca lectura para las texturas finas y aún menor sensibilidad con los sentimientos de los participantes. Las imágenes fueron revisadas mediante computadoras y ampliadas a inmensos tamaños. Denunció la existencia de cuerdas de soportes *invisibles al ojo*. En su típico intento por descubrir el fraude hasta tomaron prestada una hipótesis que el enigmático oraculista Fred Gettings había asomado el año anterior: las ilustraciones de Claude A. Shepperson para el *Princess Mary’s Gift Book* (1914) y que probablemente sirvieron de fuentes iconográficas para realizarlas.¹⁴

Finalmente en febrero de 1983 Elsie y Frances decidieron deshacerse de la pesadilla de las hadas que las había perseguido durante décadas. En una entrevista con Joe Cooper para *The Unexplained* cambiaron su historia.¹⁵ Cooper, quien era un estudioso de las ciencias sociales y de las paranormales conversó con ellas durante años y publicó un artículo donde reproduce muchos de los sentimientos de las primas acerca de esas fotos.¹⁶ Las hadas, le dijeron, eran de papel recortado y las sujetaron con alfileres. Ésta era la confesión final.

Hadas doradas

Cuando a mediados de los ochenta los lectores de diarios y los televidentes miraron a una Elsie anciana y cansada, dando explicaciones del cómo habían recortado las figuras de un libro y habían preparado la escena para la fotografía, todos supieron que se había cometido un fraude en fotos icónicas. Lo que nunca explicaron es cómo hicieron las fotografías.¹⁷ Guardaron silencio sobre lo más importante: quién o para qué las había fotografiado.

Pero quien sí creía en hadas era el mercado. La historia podría seguir siendo un enigma, pero en 1972 Elsie decidió vender a través de Sotheby’s las dos cámaras y cinco fotografías *vintage* en una subasta. Fueron adquiridas por S.J. Robinson, quien las cedió a Geoffrey Crawley, entonces editor del *British Journal of Photography*. Con ese material en mano la revista realizó la mayor investiga-



ción científica emprendida acerca de ellas, publicando sus resultados entre 1982 y 1983. La investigación más seria que se había realizado hasta ese punto contrariaba los descubrimientos de Randi: "internal evidence in the prints was insufficient for conclusive proof of fabrication". Y sin embargo, por inexplicables razones no entran de lleno en el testimonio de las participantes, como tampoco aprovechan los negativos de Gardner. En fin, que después de muchas páginas (argumentando, por ejemplo, que esas fotos no pudieron haber sido tomadas con la cámara *Midg* a 1/50 de segundo) llegaban a la conclusión de que eran falsas. Sorprendente.

Lo auténtico, en todo caso, es una relación entre el autor y la obra. Si no había sido ésa la cámara, la repetida narración sobre el suceso se venía a pique, pero era lo de menos. Lo de más era que la leyenda era valiosa. En 1998 las transparencias de vidrio pertenecientes a Frances acerca de las hadas y su ejemplar de la primera edición de *The Coming of the Fairies. Illustrated from Photographs* autografiada por Arthur Conan Doyle fue subastada por su hija Christine Lynch en Sotheby's (15 Julio 1998, lote 448), donde se pagaron 21 260 libras por el lote, probablemente la cifra más alta jamás pagada por una falsificación reconocida. El mayor postor fue el librero Simon Finch quien señaló, claro, que su idea era venderlas en los Estados Unidos (vender cosas en sus antiguas colonias es la tercera religión inglesa, como sabemos). Ese mismo año Crawley puso las cámaras, las impresiones, las acuarelas de las hadas coloreadas por Elsie, alguna correspondencia que cruzó con ella y la edición príncipe del libro de Conan Doyle en subasta en Christie's. En julio de 1999 las cinco fotografías del caso usadas por Conan Doyle fueron subastadas en Sotheby's por 1 150 libras.

Según reportaba el *British Journal of Photography*, la única copia de las imágenes impresas por Wright que aún sobrevive estaba en la colección Mawson. Pero pronto, como por un acto de magia —o, acaso, por un hechizo de hadas—, comenzaron a aparecer más fotos. Una galería en Massachusetts vendió impresiones fotográficas que aseguraba pertenecieron a la colección de Edward Gardner. En marzo de 2001 aparecieron otras imágenes nunca antes vistas de Elsie y de Frances, otro juego de negativos de vidrio, así como los comentarios manuscritos por Gardner, los que lograron 6 000 libras en la subasta de Bonhams & Brooks. Para marzo de 2003 la PBA Auctioneers & Appraisers remató otras tres transparencias de hadas en un lote con otros temas esotéricos. En julio de 2008 otra fotografía, ahora de la colección de la teosofista Mary Ellen Riddick, fue subastada por Sotheby's Londres por 5 441 dólares. Todavía en septiembre de 2009 otra supuesta impresión *vintage* era ofrecida por Leslie Tonkonow Artworks+Projects en Nueva York por 3 000 dólares.

Mucho le falta hablar de la *foto como mercancía* a las descoloridas historias de la fotografía. El coleccionismo de falsas fotografías nos enseña mucho de nuestras ingenuidades, así como de nuestras necesidades. Acerca de la cultura visual que la sostiene. La venta en subasta de varios juegos de negativos y la existencia de tantas impresiones de época de las fotos de las hadas en Cottingley recuerda un poco la multiplicación de los panes. Quizá la pregunta aquí sea la improbable existencia de múltiples negativos originales de la misma foto (no sobra comentar que otro juego de fotos y negativos de vidrio supuestamente realizados por Elsie

PÁGINA ANTERIOR
Frances Griffiths
*Elsie and the Leaping
Fairy*, agosto, 1920.

y Frances permanecen en la Brotherton Library de la Universidad de Leeds). Pero como bien saben los anticuarios y otros *merchants*: “Todo cabe en una subasta sabiéndolo acomodar”. Reconocidas casas de subasta, entre otros bichos, no son ajenas a la responsabilidad de este milagro fotográfico.

Como en la pirinola: *Toooodos ganan*. El condado de Cottingley usa esta historia para promocionar el turismo que busca a *Fairyland*. Los diarios locales no parecen cansarse de hablar del tema casi cien años después, mientras que las ediciones de libros sobre este asunto son pequeña industria.¹⁸ “Esta broma iba a durar un par de horas, pero duró setenta años”, aclaró Elsie al final de sus días.

Autenticidad

¿Cómo era posible que dos adolescentes en un rústico suburbio a las afueras de Bradford, armadas con una vieja cámara de cajón y unas tijeras afiladas tuvieran las habilidades para realizar una falsificación que no pudo ser detectada por los expertos londinenses? ¿Qué es lo que no dijo Snelling? ¿Qué vio en ellas Conan Doyle?

Fueron ellas las que se llevaron los reflectores, pero ¿realmente fueron las creadoras de un engaño a esta escala? Sospecho que hubo mucha mano negra en toda esta cuestión, principalmente la corrosiva influencia mediática sobre las tradiciones orales. “La autenticidad de una obra de arte —explica Mark Jones, notable especialista en la materia— depende de la relación entre la obra de arte misma y el autor al que se le atribuye”.¹⁹ En algún increíble modo, seguimos responsabilizando a Elsie y Frances como autoras de una notable falsificación fotográfica (*unrepentant perpetrators* las llamó un catálogo de Sotheby's).²⁰ A contrapelo de tan generalizada opinión, sostengo que las fotografías no pueden ser falsas toda vez que nunca se puso en duda que fueran ellas las autoras. Mientras que la atribución de lo falso/auténtico fue esencialmente un enjuiciamiento mediático.

A ojos contemporáneos el trucaje es ridículamente burdo, lo que nos hace etiquetar al conjunto como engaño. Sin embargo, existen diferentes niveles de verdad entre ellas. Las series de 1917 y 1920 no tendrían para qué ser unificadas. No funcionan en el mismo plano. En las dos primeras, un teosofista provinciano encuentra las pruebas de lo que busca, lo que le servía para ilustrar sus conferencias. En la segunda tercia las enormes necesidades editoriales de Arthur Conan Doyle proyectaron el tema a otra dimensión pública. La publicación en *The Strand* le dio un giro inesperado a una curiosidad pueblerina. Así que tuvieron a toda prisa que crear las nuevas placas y así reforzar la polémica que diera empuje a la venta de libros y revistas.

Durante los años veinte sir Arthur era reconocido conferencista para temas de espiritualismo, así como autoridad en la materia al publicar su monumental *The History of Spiritism* (1924). Lo cual si bien le merecía críticas del clero y la prensa, le hacía ganar lectores. El alma lógica de Sherlock Holmes no podía haberlo resuelto mejor.²¹ El ensayo original sobre las fotografías de hadas apareció una década antes fue reimpresso en *The Edge of the Unknown* (1930), volumen que reúne sus

Mr. Wright
Elsie y Frances
Instantánea tomada por
el señor Wright en junio
de 1917, con su cámara
Midg, su primera y única
cámara.





MR. E. L. GARDNER
Member of the Executive Committee of the Theosophical Society (England)

[*Frontispiece*]

E.L.Gardner, en
Arthur Conan Doyle
The Coming of the Fairies
George H. Doran Co.
Nueva York, 1922.

exploraciones del paisaje psíquico. Esto debería alertarnos acerca de nuestra inocencia frente a las fuentes impresas, pero también abrirnos los ojos acerca de las complejas relaciones entre fotografía, literatura y la cultura visual.²²

No apresuremos a sacar conclusiones acerca de la manía espiritista de Doyle y su pasión por la fotografía de lo sobrenatural²³. Pero además de la *autenticidad* convendría mirar las *realidades* de este fenómeno de hadas. Lo que juzgamos ahora como una falsificación en realidad fue la expresión fotográfica de una milenaria crónica de habitantes fantásticos en los bosques. El debate de la fotografía de las hadas ocurrió entre creyentes y escépticos de la veracidad de esas fotos, pero nunca fueron entendidas a la luz de la cultura popular.²⁴ Las hadas son una



presencia frecuente del folklore, las supersticiones y la literatura europea (no es por casualidad que hada provenga del latín *fatum*, oráculo y destino).

Elsie Wright
Fairies at the Sun-Bath,
agosto, 1920

Lo que verdaderamente comprueban estas fotos de hadas es la subsistencia del pensamiento mágico. Pero esta arcaica fe en las hadas agonizaba. Las depredaciones modernas, combinando electrificación, contaminación, núcleos urbanos y tecnificación agrícola resultaron letales para muchos seres sobrenaturales en las leyendas rurales. Las hadas, silfos y gnomos han partido de los bosques de roble para refugiarse en la literatura fantástica (Tolkien, Townsend Warner), la poesía (Yeats, Blake), la pintura (David Scott, John E. Millais), los videojuegos (*Warcraft*) o el cine (*Blancanieves*, 1937; *FairyTale*, 1997; *TinkerBell*, 2008).²⁵

Ésta es su autenticidad. Las fotos de hadas en 1920 atestiguan la disolución de una antigua voz. Pero el componente de verdad no interrumpe la narrativa funcional en el corazón del mito. Como bien describe Susan Shepard: “Toda vez que sabemos que las fotografías de hadas en Cottingley son falsas, sería prematuro escribir que las hadas mismas son fraudulentas.” Finalmente, tanto Frances como Elsie aseguraron haber visto hadas, un elemento habitualmente relegado en la crónica de los hechos. Hasta su muerte en 1986 Frances Griffiths sostuvo que cuatro de las cinco fotografías habían sido fraudulentas, pero que las hadas en la última eran reales.

Como dicen los yucatecos. Esta historia *ya se gastó*. A lo largo de esta apretada recuperación es evidente que las fotografías pasaron por distintas manos con intenciones diversas: ya fuera la teosofía de Gardner, la metaficción en Doyle, el sensacionalismo de Randi o la cientificidad en Crawler. Todos arribaron a conclusiones distintas. La última de esas apropiaciones la hace el más importante museo de la fotografía en Inglaterra. Con el patrocinio de Cannon y Olympus Optical, la colección formada por Crawley terminó siendo donada al National Media Museum en Bradford, donde las cámaras y alguna ampliación se exhiben dentro de la Kodak Gallery como una falsa verdad de museo. El tema es muy popular entre el público, por lo que se programan continuamente charlas y talleres sobre esas fotos, al tiempo que se publica copiosa folletería. Los niños sonríen con la historia de las dos chicas que nos engañaron a todos.



Nuestros ojos están enfermos de escepticismo. Tengo para mí que el verdadero problema no es la existencia de las hadas. Es si éstas pueden ser fotografiadas.

¹ Edward L. Gardner, *Fairies: The Cottingley Photographs and Their Sequel*, Teosophical Publishing House, 1945, 47 pp. La teosofía fundada en 1875 por Mme. Blavatsky tuvo innumerables adeptos en México como puede apreciarse en los diarios de José Juan Tablada, la poesía de Amado Nervo y el *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard. Según reportaba el *Teosophist Magazine* de enero de 1927. La actividad teosófica en México está más fuerte que nunca, como lo confirman la formación de logias en Puebla (Shri Krishna), Tlajomulco (Loto Blanco), Monterrey (Unidad), Mérida (Mayab y Zamná) y hasta en la somnolienta Champotón (Ala Roja). Existen noticias de que la primera logia mexicana fue Aura en 1906, pero la revista Teosofía en Yucatán en 1925 celebraba el medio siglo de la primera sociedad teosófica en la península.

² En una carta que Gardner le envió a Fred Barlow, un conocido miembro de la Sociedad de Investigación Psíquica, le explicó lo que hicieron: “Then I told them to make new negatives (from the positives of the originals) and do the very best with them short of altering anything mechanically. The result was that they turned out two first class negatives which (...) are the same in every respect as the originals except that they are sharp cut and clear and far finer for printing purposes (...).” Joe Cooper, “Cottingley. At last the truth” en *The Unexplained*, núm. 117, febrero de 1983, p. 2338.

³ El dictamen de Snelling fue que “These two negatives are entirely genuine, unfaked photographs of single exposure, open-air work, show movement in the fairy figures, and there is no trace whatever of studio work involving card or paper models, dark backgrounds, painted figures, etc. In my opinion, they are both straight untouched pictures”, citado en Arthur Conan Doyle, *The coming of the Fairies*. Illustrated from Photographs, Hodder & Stoughton, London, 1922, pp. 53-54.

⁴ Lo cual documenta el uso de linternas mágicas con fines fantasmagóricos y sobrenaturales en fecha tan tardía. Véase de José Antonio Rodríguez, *El arte de las ilusiones, espectáculos precinematográfico en México*, INAH, México, 2010.

⁵ “In early 1920 Kodak declared that the fairies couldn’t be true (...) the photographs must have been faked somehow.” Vid Joe Cooper, *The case of the Cottingley Fairies*, Hale, London, 1997, p. 82.

⁶ “Fairies Photographed - An Epoch Making Event Described by A. Conan Doyle”, *The Strand*, vol. 60, diciembre de 1920, pp. 463-468.

7 Arthur Conan Doyle, "The evidence of Fairies" en *The Strand*, vol. 61, marzo 1921, pp. 199-206.

8 La segunda edición fue realizada en 1922 por la editorial neoyorquina de George Doran, de donde provienen las ilustraciones. En 1928 la editorial Psychic Press lo invitó a una reedición ampliada, en la que se incluyeron nuevas fotografías de hadas aparecidas en Devonshire y en Alemania, junto con un ensayo de Florizel von Reuter llamado Espíritus naturales.

9 Louis Kaplan, *The Strange case of William Mumler, Spirit Photographer*, University of Minnesota Press, 2008.

10 Joe Nickell, *Camera Clues: A Handbook for Photographic Investigation*, University Press of Kentucky, 1994, p.150, y de Giordana Charuti, "La boîte aux ancêtres. Photographie et science de l'invisible" en *Terrain*, núm. 33, septiembre de 1999, pp. 57-80.

11 Juanita Rose Violini, *Almanac of the Infamous, the Incredible and the Ignored*, Red Wheel, San Francisco, 2009, p. 105. Sobre su importancia como científico véase María de la Paz Ramos y Rigoberto Rodríguez (eds.), La formación de ingenieros en México en el siglo XIX, Universidad Autónoma de Sinaloa/UNAM, 2007, pp. 88-89, así como su biografía por Cuauhtémoc Esparza en el *Anuario de historia* (1979) de la Universidad Autónoma de Zacatecas, pp. 11-31.

12 Paul Smith, "The Cottingley Fairies: the end of a legend" en Peter Narváez, *The Good People: New Fairylore Essays*, University Press of Kentucky, 1997, p. 393.

13 Previsiblemente la polémica sobre estas fotos migró hacia Youtube. Una entrevista con la hija de Frances en el Antique Roadshow de la BBC en 2009, en www.youtube.com/watch?v=CN3DpHDKFMg&feature=related.

14 Randi escribió sus conclusiones: "This case features all the classic faults of such investigations. Gullibility, half-truths, hyperbole, outright lies, selective reporting, the need to believe, and generous amounts of plain stupidity are mixed with the most outrageous logic and false expertise to be found anywhere in the field". Véase James Randi, *Flim, Flam!: Physics, ESP, Unicorns and Other Delusions*, Prometheus Books, Buffalo, 1982, p.12.

15 Joe Copper, "Cottingley. At Last The Truth" en *The Unexplained*, núm. 117, febrero de 1983, pp. 2338-2340.

16 "My heart always sinks when I look at it. When I think of how it's gone all round the world- I don't see how people could believe they're real fairies. I could see the back of them and the hatpins when the photo was been taken", le dijeron a Cooper.

17 Un fragmento de la entrevista de Elsie sobre la realización de las figuras puede verse en www.youtube.com/watch?v=Tx8yD_cymKA&feature=related

18 En 2006 Bisson Books reeditó el texto de Conan Doyle con una introducción de John M. Lynch. El último de esta serie es la publicación de las cartas de Frances Griffiths por su hija: "Reflections on the Cottingley Fairies" (2009).

19 Mark Jones (ed.), *Fake?: The Art of Deception*, University of California Press, 1990. Su lectura de las fotos de hadas en Cottingley en pp. 87-89.

20 The mystery was not properly solved, nor the hoax fully explained from a technical point of view, until an extensive investigation by Geoffrey Crawley was published between December 1982 and April 1983 in *The British Journal of Photography*. This finally prompted public confessions from the unrepentant perpetrators themselves, who explained how they had produced coloured cut-out drawings which were mounted with the help of hatpins, and then used super-imposition techniques" explicaba el catálogo de venta de Sotheby's de julio de 2008.

21 Con afilado humor inglés Chesterton aclaraba que "(...) it has long seemed to me that Sir Arthur's mentality is much more that of Watson than it is of Holmes".

22 Abel Meeropol escribió *Strange Fruit* después de haber visto las fotos de Lawrence Beitler con negros colgados por un linchamiento en 1930, las que vendía por cientos a cincuenta centavos de dólar la pieza. Luego la voz de Billie Holliday nos dejó esa interpretación mágica.

23 Viene a cuento la famosa anécdota del húngaro Harry Houdini, quien accediendo a los ruegos de Conan Doyle accede a fotografiarse con Alexander Martin, un reconocido fotógrafo espiritista en Denver. En su *The Edge of the Unknown* Doyle aseguraba que Houdini tenía genuino poder psíquico, lo cual no quería reconocer. Cuando el célebre escapista miró su retrato se sorprendió del que cinco cabezas cortadas flotarían encima de la suya. Pero lo que más lo sorprendió era que algunas usaran lentes, toda vez que ¡le confirmaba que había ópticos en el más allá!

24 Carole G. Silver, *Strange and secret People: Fairies and Victorian consciousness*, Oxford University Press, 2000, p. 185

25 Una muy mala historia de un escritor engañado por unas fotos de trucadas fue llevado a la pantalla grande en 1997, en *FairyTale: A true Story*, dirigida por Charles Sturridge, con Peter O'Toole como sir Arthur Conan Doyle y Mel Gibson como el padre de Frances Griffiths.

Una cierta colección de falsos

Un domingo en La Lagunilla, en donde se instala el célebre mercado al aire libre de chácharas, cosas viejas y ropa, en la Ciudad de México, fue hallada por el investigador Ernesto Peñaloza Méndez una singular colección. A 400 pesos eran vendidas cada una de las imágenes que llegaban a trece piezas. El vendedor se mostró un tanto indiferente, como si no supiera a quién pertenecía el sello y el nombre estampado en el reverso de las imágenes. Suponemos que era parte de la estrategia. Ernesto Peñaloza terminó por comprar la colección.

Las fotografías son de muy distintos formatos y temáticas: paisajes pictorialistas, retratos individuales, estructuras metálicas, retratos en estudio (en donde se reconoce en uno la autoría de Martín Ortiz) o salas públicas llenas de personas. Todas presentan el mismo sello siguiente: "Photographs Tina Modotti. México, D. F". En realidad se trata de una adjudicación

autoral a la fotografía con un sello elaborado en cualquier parte. Una marca en goma y tinta que por cierto es muy común en los falsos que circulan en la Ciudad de México. Modotti escasamente realizó paisaje con los cánones del pictorialismo, su gramática vanguardista estaba muy alejada de esto como de las otras temáticas aquí mostradas. A ello se agrega el marco blanco que algunas poseen, muy utilizado en las impresiones populares, impensable en la pulcritud de la fotografía.

Igualmente, lo que no sabían los fabricantes de esas producciones es que Tina Modotti nunca hubiera realizado tales temáticas, ni mucho menos cambiado tanto de formatos, los que, además, están muy lejos de los que ella realizó. El investigador que localizó estas piezas nos ha permitido la reproducción de las mismas para estas páginas, de la que hicimos una selección, lo cual agradecemos (No. del ed.).



Todas las imágenes provienen de autores no identificados y sin fechas precisas.

PHOTOGRAPHS-TINA MODOTTI
MEXICO, D.F.

1482







4-18-77

Un Recuerdo Para
Mi Tía De Clara y
Conzuelo Fuentes,

PHOTOGRAPHS-TINA MODOTTI
MEXICO, D.F.







PHOTOGRAPHS-TINA MODOTTI
MEXICO, D.F.

*Lafragua #1 Dirección de
Educación Física*



47-73
Recuerdo
Para mis Primos y
Primas. Ramón
Ramón Fuentes

PHOTOGRAPHS-TINA MODOTTI
MEXICO, D.F.



El sentido de los falsos en fotografía

José Antonio Rodríguez

Primero, permítaseme dar cuenta aquí de una experiencia personal. Entre 1993 y 1994 me encontraba realizando la curaduría de una exposición que sería conocida como *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, la cual, por entonces, era apoyada institucionalmente por el Centro de la Imagen –en formación por esos años– y por el Museo-Estudio Diego Rivera (hoy Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo), ambos en la Ciudad de México. La temática era muy clara y definida: mostrar el trabajo mexicano de Weston (y mínimamente con implicaciones en la obra de Tina Modotti) en el periodo de su estancia aquí, esto es,

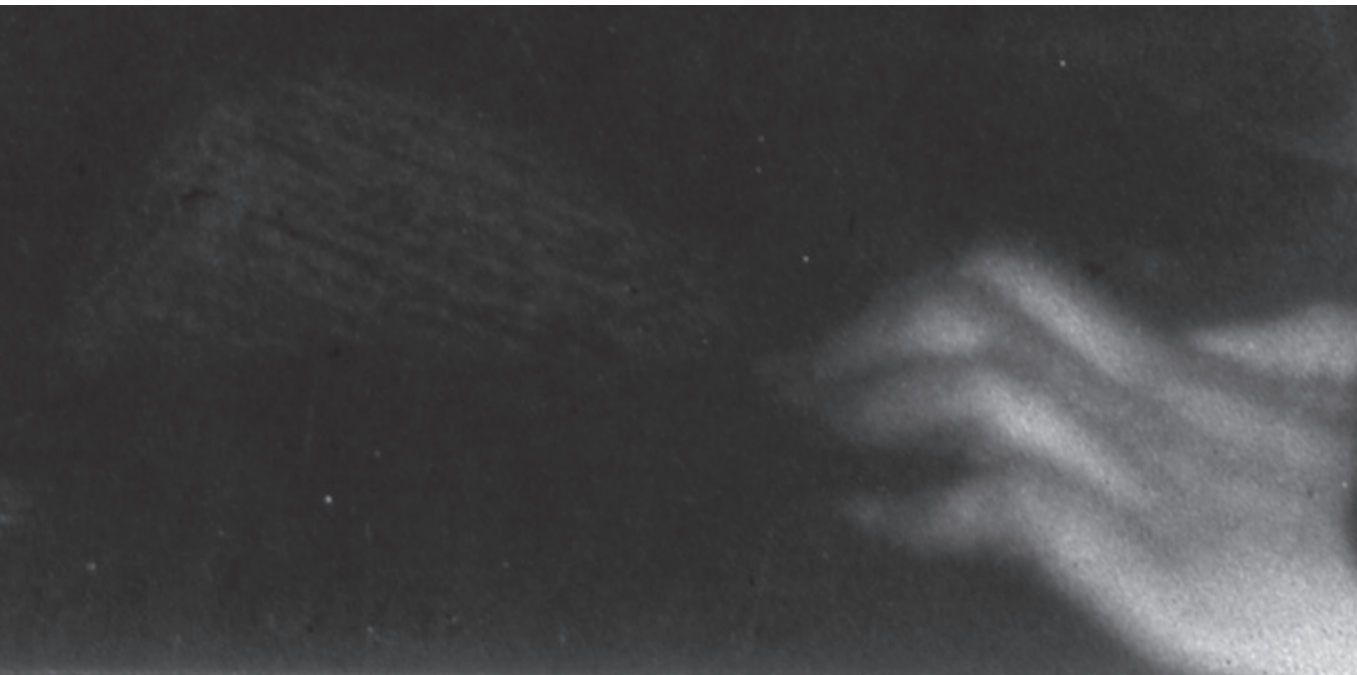


Librado García Smarth
Guadalupe Marín, ca. 1924.
Col. Particular.



en los años de 1923-1926. Este proyecto tenía un antecedente: la exposición y catálogo *Edward Weston in Mexico, 1923-1926*, realizado por la especialista Amy Conger en 1983, para el Museo de Arte Moderno de San Francisco, y nunca vista en México.

La exposición *Edward Weston, la mirada de la ruptura* —lo sabría en el proceso de trabajo—, trajo consigo muchas vicisitudes, de enumerar aquí. Pero eso hizo que, en lugar de trabajar con grandes museos y archivos, cuyos trámites y requisitos se volvían imposibles de cubrir, decidiera trabajar en Estados Unidos con galerías prestigiadas, pero más accesibles en sus requerimientos de préstamo. Eso me hizo llegar a una galería de Nueva York, la cual, generosa, me ofreció varias piezas de Edward Weston y no sólo eso sino las prestó para completar el proyecto de exhibición. Entre ellas se encontraba una hermosa obra pictorialista conocida como *Retrato de Guadalupe Marín de Rivera*, de 1924. Un retrato de acabados difusos, propio del pictorialismo, con pocos detalles en los negros (la vestimenta de Marín) y en sus luces; ahí las líneas de una ventana conflúan en el rostro y cabeza de Guadalupe Marín, que tenían un contorno delicado. También se daban otros detalles en su soporte: una mancha borrosa a dos centímetros de la base, la cual no interfería con la firma, y, en la parte superior derecha, otra inexplicable mancha más: una especie de borradura o raspadura en el sustrato, que no tenía sentido. Lo que era impensable para un pulcro maestro de la

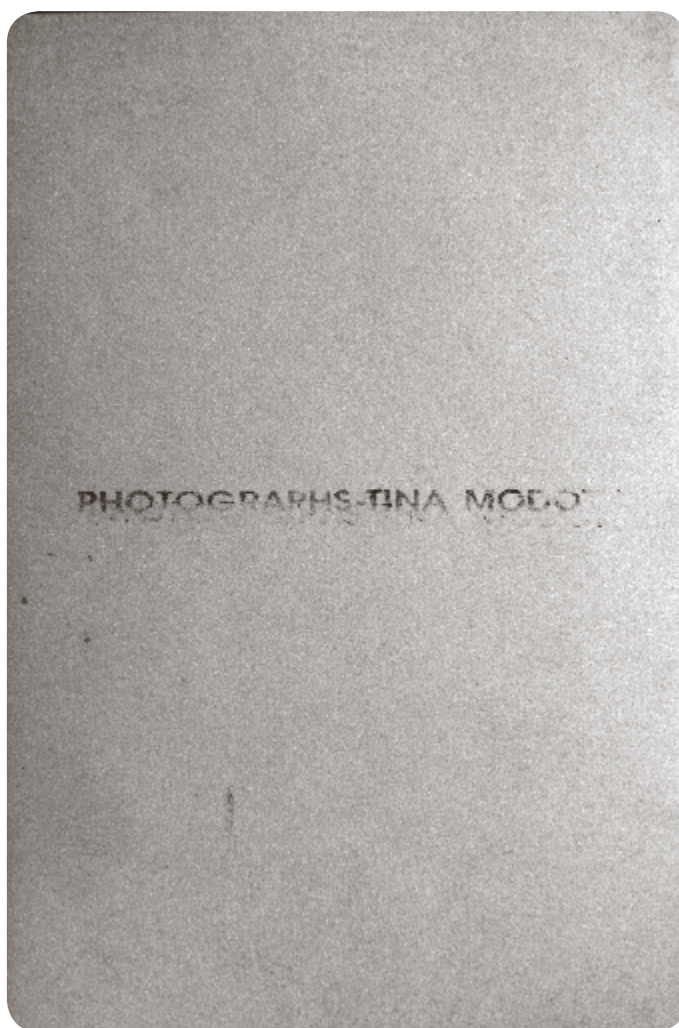


vanguardia como lo fue Weston. Además el espejo de plata y el craquelado en las orillas de la imagen, no tenían precedentes en la propia obra del fotógrafo. Tampoco, ciertamente, las medidas: 35.6 x 18.7 cm, un formato no conocido del artista, ya que él imprimía por contacto en un formato de 8 x 10 pulgadas (20 x 24 cm aproximadamente). Aunque sí se conocen los recortes verticales de algunas de sus impresiones (recurso formal que le venía del pictorialismo). Pero el detalle definitivo es que este retrato estaba firmado a lápiz (ciertamente una firma muy nítida, a casi setenta años de la misma) además, en el borde inferior izquierdo, no al reverso, lo que fue más común en el fotógrafo.

La obra se exhibió y apareció en el catálogo. No había por qué dudar: la creación de los falsos se daba sólo en pintura; impensable en fotografía. O eso creía. En el proceso de trabajo, Amy Conger, a quien le solicité una colaboración en el catálogo por ser ella especialista en el fotógrafo, me llamó para preguntarme sobre esta pieza (en esos años no existía el escaneo, ni el pdf, ni el envío por internet, así que una copia por fax funcionó —creo recordar—, para que la investigadora la conociera). No hubo posteriormente mayor respuesta ante el envío. Weston,—todos lo sabíamos—, había permanecido en Guadalajara, en 1924, y había entrado en contacto con Guadalupe Marín. Él mismo era un ilustre egresado de las filas de la fotografía pictorialista que llegó a aplicar en su trabajo aquí. Todo concordaba, menos el propio acabado —literal— de la obra.

Librado García Smarth
Guadalupe Marín, ca. 1924.
Col. Particular.

PÁGINA ANTERIOR
Detalle de fotografía con firma
de Edward Weston, incluida en
la muestra *Edward Weston, la
mirada de la ruptura, 1994.*



Reverso de la fotografía de la página siguiente, con sello de Tina Modotti.

Pero —nuevamente— he ahí el detalle: estaba el hecho de que se encontraba firmada. Una firma casi perfecta, reconocible como propia del autor.

Quizá dos años después de que se clausurara la muestra sobre Weston, en el Museo del Ex Arzobispado, de la Secretaría de Hacienda, se dio una exposición denominada *Tercia de reinas*, en donde las representaciones que de Guadalupe Marín hicieron fotógrafos y pintores fueron incluidas. Ahí se conocieron unas fotografías extraordinariamente similares a la que Weston había hecho de Marín, pero ahora adjudicadas (por la propia firma que así lo señalaba) a Librado García Smarth, un fotógrafo jalisciense apenas conocido. Esto me lo advirtió la biógrafa de Modotti, Margaret Hook. Aparecía en las imágenes la misma ropa oscura, la ventana, el acabado pictorialista, la mirada de frente, el cabello en-sortijado, la misma dimensión de puesta en cuadro entre la proporción corporal y el rostro; sólo variaban las imágenes (dos o tres), expuestas en ese museo,



por centímetros en el emplazamiento de la cámara. Como si ambos fotógrafos hubieran estado en el mismo sitio y muy, muy juntos, con sus cámaras, en las mismas condiciones lumínicas y en el mismo y exacto momento frente a su célebre modelo, que poco se movió frente a la toma. Empujándose uno a otro. Algo, si no imposible, al menos impensable. De ahí surgió la primera sospecha. Hasta que la misma fotografía, la que había conocido y exhibido en *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, no reapareció para exigir su lugar autoral en la historia, pero ahora sin firma, la cual había sido borrada. La misma fotografía había sido —digámoslo amablemente por el momento—, trastocada en su autoría, aquí en México o en Nueva York. Definitivamente no era de Weston, dadas sus características físicas y estéticas, sino de autoría de ese extraordinario contemporáneo suyo que solía firmar sobre la superficie de sus imágenes con una grafía apenas entendible, en donde el lápiz dejaba percibir unos trazos vertiginosos y en los que, empeñándose, era posible leer *Smarth*. Había entonces, una fotografía firmada

Librado García *Smarth*
Sin título, ca. 1925
Col. Particular.

por Edward Weston y otra, la misma, perteneciente, de manera absoluta, a Librado García.

Librado García *Smarth* es un artista al que la historia le ha escamoteado su lugar. Desde los años 1911 y 1912, él comenzó a trabajar simultáneamente en la Ciudad de México y en Guadalajara. El inicio de su vida tiene mucho de tintes fantásticos, que él mismo cuenta. Su lugar de nacimiento se dio en algún punto entre Sinaloa y Jalisco, adentro de una cueva, cuando sus padres se encontraban huyendo, dado que su progenitor había herido de muerte a un hombre. “Era —dice— en la época en que Porfirio Díaz mandaba a todos los delincuentes a la Campaña del Yaqui. El autor de mi existencia tuvo miedo de ir a filas y huyó al monte con mi madre, se refugió en la cueva que fue mi primer hogar”. Además abunda: “dijeron mis padres que, al venir yo al mundo, fui tapado con zacates, y al empezar a comer, fueron mi alimento raíces de yerbas y frutas silvestres”.³ Sin ser bautizado, nunca tuvo un nombre preciso de pila, lo mismo le llamaban Tito, que Bonifacio, o bien José, hasta que él mismo optó por el de Librado.

Un telegrafista de Acaponeta fue —digamos— su primer maestro. Se volvió escribiente, después cajero del correo postal en Guadalajara, hasta que terminó de saltimbanqui y alambrista en una feria de pueblo. Hasta su ingreso a la fotografía, forjándose por sí mismo como autodidacta en el oficio:

En uno de tantos pueblos que recorrió, se encontró con un fotógrafo amigo que le hizo un retrato suyo, bastante original. Estaba Librado sobre el alambre, decapitado y teniendo en la mano derecha su propia cabeza. “Esto me hizo entrar en curiosidad —dice el fotógrafo— y comprando una camarita y al mismo tiempo un librito-guía, en donde se daban instrucciones para dominar este arte, logré por mí mismo saber cómo había hecho aquel fotógrafo un retrato en que yo aparecía decapitado. Nadie me enseñó la fotografía”.⁴

Es sintomático que en la misma revista en donde se describió su biografía, el periodista que lo entrevistó señale: “[Él es] un artista en la fotografía. Y un artista en todo el sentido de la palabra y con méritos suficientes para figurar en la vanguardia. Porque hay que confesar que en ese cuerpo de hombre nacido en la sierra, hay un espíritu dilecto, que se eleva sobre todos, haciéndose célebre y codeándose con el arte del que ha hecho un apostolado”.⁵

En efecto, desde la década de los años diez, Librado García había llegado a un evidente refinamiento en la fotografía pictorialista. En la siguiente década su trabajo fotográfico adquiere relevancia porque se encuentra en lo más acabado de su producción —que ya es decir mucho— y a la par de profesionales extraordinarios como Juan Ocón, María Santibáñez, Gustavo F. Silva o Hugo Brehme, maestros del pictorialismo. Pero como muy pocos, *Smarth* transita hacia la vanguardia en esa década de los años veinte y los treinta, sin abandonar la corriente de donde había salido. Acaso por su vínculo de amistad con artistas (como Roberto Montenegro, Chucho Reyes Ferreira) o por su cuidada atención a lo que se daba en México (la presencia de Edward Weston y Tina Modotti) y en la fotografía vanguardista en el mundo, el caso es que *Smarth* emprende también un

notable trabajo inserto en la gramática moderna (por ejemplo, su obra de unos alcatraces de formas geométricas en plena concordancia con el cubismo).

Pero he aquí la pregunta: ¿qué ha motivado que fotografías tuyas se firmen con autoría de otros fotógrafos relevantes? La primera respuesta es, sin duda, su calidad visual y de acabado estético. Su lenguaje siempre en permanente transformación; sus propuestas, incluso en el retrato comercial, renovadas a cada momento. Obras, la gran mayoría de ellas, que poseen una fuerza autoral muy a tono con las modernidades o sobrepasándolas, y ya sea procedentes del pictorialismo o de la vanguardia. Esta respuesta acaso sea obvia, en tanto una obra de calidad puede serle atribuida a un autor de reconocida excelencia. Por eso, mejor vamos a plantear aquí otra hipótesis: ante la falta de una investigación sobre su vida y obra, no hay forma de confrontar su trabajo, de conocerlo y evidenciar sus aportes. Esto es, no hay un libro de referencia a su labor visual en el cual el coleccionista, o las instituciones museísticas, puedan diferenciar sus imágenes o enfrentarlas con la de sus contemporáneos. Y de esto se han valido los productores de falsos. Con simplemente borrar su firma, que la hacía a lápiz, crean otra autoría al estampar un sello o trazar una firma. El desconocimiento de una obra hace que ésta sea sustituida por otra.

Eso mismo volvió a suceder con otro trabajo de *Smarth*. Al investigar sobre su obra localicé un excelente retrato en una colección particular, en donde se ve a una mujer con un manto floral que le cubre el cuerpo y que deja caer delicadamente su mano. Una virgen colonial cubre el fondo de la imagen. La fotografía permite ver el acabado de Librado García: el entonado en sepia, la suave borrosidad pictorialista, pero, sobre todo, porque en el margen izquierdo se alcanza a percibir, un residuo de su firma que había sido borrada. Cualquiera que hoy conozca la obra de *Smarth* —ciertamente no muchos— no albergaría dudas, pero, he ahí el detalle que todo lo cambia: esta pieza tiene en su reverso un sello de tinta, en donde se lee: "Photographs Tina Modotti". Nuevamente se ha producido aquí una sustitución autoral. Algo cada vez más común ahora. Un sello el cual, por cierto, es muy común en otras imágenes atribuidas a la fotógrafa. Sello permanente en fotografías de diversos formatos, muy pequeños o medianos (sin percatarse el falsificador que Modotti mantenía sólo tres formatos de negativos, a partir de los cuales realizaba sus contactos, que eran en sí su obra), incluso impreso en fotografías de calidades estéticamente inferiores a la obra de *Smarth* o de la propia Tina (véase aquí mismo la colección de falsos Modotti de Ernesto Peñaloza).

La historia de los falsos tiene su lado jocoso, aunque sin dejar de lado un dramatismo intrínseco propio de la comedia de enredos. Contemos unas dos historias. Stuart Bennett, especialista en fotografía de la casa Christie's, en su libro, altamente consultado por los conocedores, *How to Buy Photographs*, narra el caso singular de la creación de un falso autor y sus productos. Comisionado por la otra casa, Sotheby's, Bennett acudió a la National Portrait Gallery, en 1974, a ver una exposición llamada *The Camera and Dr. Bernardo*, porque ahí se mostraba a un muy desconocido fotógrafo de nombre Francis Hetling. La casa subastadora se interesaba en este artista olvidado, o nunca registrado en

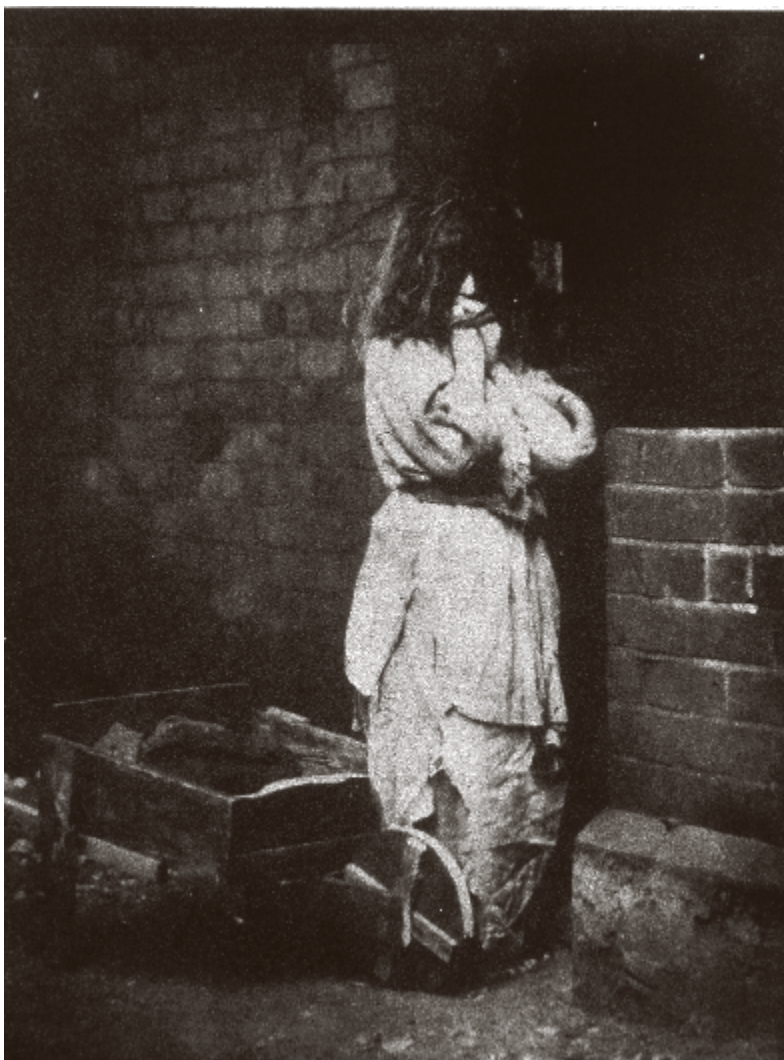


AMBAS FOTOS
Howard Grey
y Graham Ovenden
como Francis Hetling.
Sin título,
ca. 1840-1850.

Tomadas de Stuart Bennett,
How to Buy Photograph
Oxford, Phaidon-Christie's,
1987.

historia alguna, para sus subastas. Porque lo extraordinario era que había fotografiado mediante el calotipo a unas victorianas niñas prostitutas en las calles de Londres, hacia la década de 1840 a 1850.

Bennett sabía de la circulación de algunas de estas piezas entre algunos coleccionistas. Pero varias cosas para él no concordaban. Las imágenes se encontraban impresas por contacto ciertamente en un papel antiguo, procedente al parecer de un negativo en papel (el origen del negativo transparente descubierto por Fox Talbot). Sabía que con algunos análisis se podía saber la naturaleza del papel y si su impresión procedía de otro papel translúcido que funcionaba como negativo. Pero para él no hacía falta llegar a ello, porque sus propios análisis revelaban otras características. Una cuidadosa revisión de las imágenes, de manera muy cercana, le reveló una gran resolución de detalles para un calotipo de la década de los años cuarenta del siglo XIX. Había, en las obras de Hetling, una cierta “modernidad” que no concordaba con el acabado visual y formal de esos años, por ejemplo, un rico tono rosa-púrpura no muy



común en los calotipos. Pero, sobre todo, llamaban la atención los cuerpos y las poses de las niñas que se cubrían la cara haciendo un cierto movimiento. Si estos calotipos habían sido hechos en la calle, con tiempos de exposición de dos a tres minutos, simplemente las imágenes habrían salido borrosas y no tan nítidas como se advertía. (Aquí podríamos agregar, de nuestra parte, que algunas tomas se realizaban en el llamado plano americano, más propio del lenguaje visual del siglo XX y no visto en el XIX).

Las indagaciones de Bennett lo llevarían, tres años después, a descubrir la asociación de un fotógrafo de nombre Howard Grey, también coleccionista, con el pintor Graham Ovenden (editor de *A Victorian Album. Julia Margaret Cameron and Her Circle*, Nueva York, Da Capo Press, 1975), ambos admiradores de la fotografía inglesa victoriana. Así, finalmente se supo que tras la autoría de Francis Hetling se encontraba la manufactura de un fotógrafo y un pintor que realizaron sus adecuadas puestas, en escena muy en consonancia con las facturas de los calotipos de mediados del siglo XIX, pero elaborados en la década de los seten-

tas del XX. Finalmente los Hetling fueron expuestos como falsos en un artículo del londinense *Sunday Times* del 19 de noviembre de 1978. Conocido el hecho, la historia que siguió puso a prueba incluso a los expertos. Una periodista, Isabelle Anscombe, comisionada por la especializada revista *Connoisseur*, y ahora ya ayudada por el propio Howard Grey, quien se puso a hacer más calotipos, hicieron caer a varios conocedores. La propia periodista les mostraba un retrato de ella misma, junto a unas naturalezas muertas. Invariablemente los “especialistas”, teniéndola a ella enfrente, señalaban que les parecía conocida la persona. Mientras, el Victoria and Albert Museum —evidentemente no enterado de los hechos— señaló que estas imágenes “de manera gustosa serían bienvenidas para agregarse a su colección”. Resta decir que algunas de estas obras, con todo y su naturaleza, y dado que instituciones respetables, así como conocedores se interesaban en ellas, llegaron a alcanzar precios muy altos.

La otra historia tiene relación con Man Ray y el coleccionista alemán Werner Bokelberg, quien perdió más de dos millones de dólares en la compra de falsas obras del artista. Un suceso que Bokelberg recordaría bien su inicio, en febrero de 1997, en que “su mundo se derrumbó alrededor de él”.

Bokelberg, uno de los más famosos coleccionistas del mundo, comenzó a comprar daguerrotipos hacia 1964 y pronto se interesó por obras de principios del siglo XX. A la muerte de Man Ray, sus obras comenzaron a adquirir relevancia en el mercado y, vía la adquisición permanente, su acervo privado llegó a contar con 78 obras maestras de este fotógrafo, las cuales muchos consideraban un tesoro si se tomaba en cuenta que el precio de una obra, para entonces, se hallaba por arriba de los 250 000 dólares. Así, para 1995, la curadora de fotografía del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, María Morris Hambourg, se encontraba preparando una exposición sobre Man Ray que debería ser montada en 1998. Por ello, la visita a Bokelberg era obligada. De manera innegable su colección era sorprendente y la curadora consideró importante agregar algunas de esas piezas al acervo del Metropolitan.

Pero una noche, a esta estudiosa de la fotografía le asaltó una inquietud. ¿Cómo era posible que en un mercado tan reñido por la compra, Bokelberg contara con tantas obras, inigualables, de ese artista? Ella consultó a otros expertos, quienes le decían que los Man Ray eran auténticos. Se contactó con Gérard Lévy, un *dealer* de amplia experiencia, quien había autenticado las piezas en una subasta del Hotel Drouot de París, en 1983. Le preguntó sobre una pieza específica, *Transatlantic* (1920), a lo que Lévy le respondió: “La foto es rara. La firma es auténtica. El papel es bueno”. No contenta con eso, llamó a Lucien Treillard quien había sido secretario de Man Ray de 1960 hasta su muerte, del que pocas luces obtuvo, salvo que Serge Béguier había sido su impresor en esos años. En una segunda visita a la casa de Bokelberg, en Hamburgo, revisó algunas obras *vineage*, de los años veinte-treinta, y descubrió un detalle que el coleccionista no había percibido: en el reverso se encontraban estampadas las letras Agfa, que evidentemente remitían a la casa Agfa-Gevaert fabricante de la película y papel alemán. El artista había impreso su trabajo en papeles Ilford, y sólo hasta finales de los sesenta su impresor Béguier lo había hecho en papeles Agfa. Le

the Man Ray affair

The truth behind the story that rocked the photography world.
By Jean-Jacques Naudet

Since an advertisement for the 1997 auction of Man Ray's work in Los Angeles, the name of the photographer has been widely used in the media. The name of the photographer has been widely used in the media. The name of the photographer has been widely used in the media.

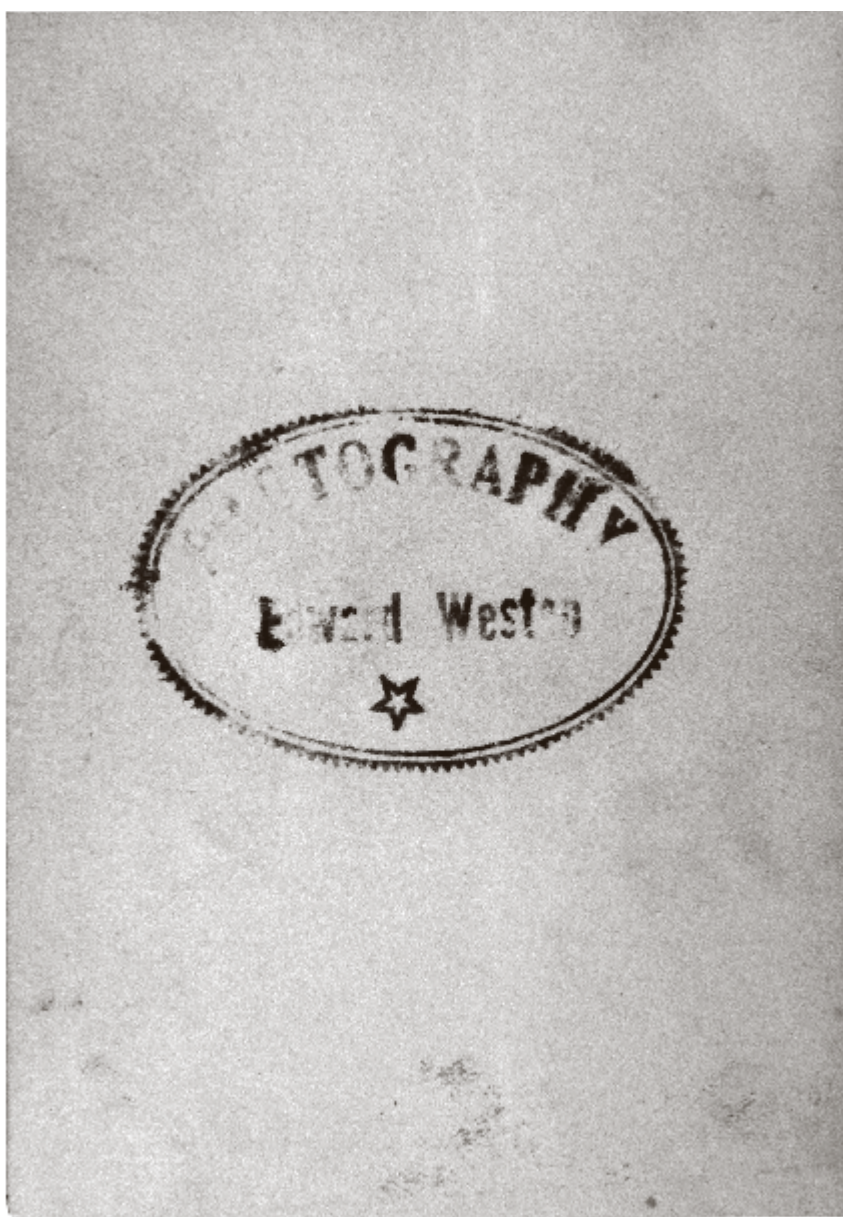


...the name of the photographer has been widely used in the media. The name of the photographer has been widely used in the media. The name of the photographer has been widely used in the media.



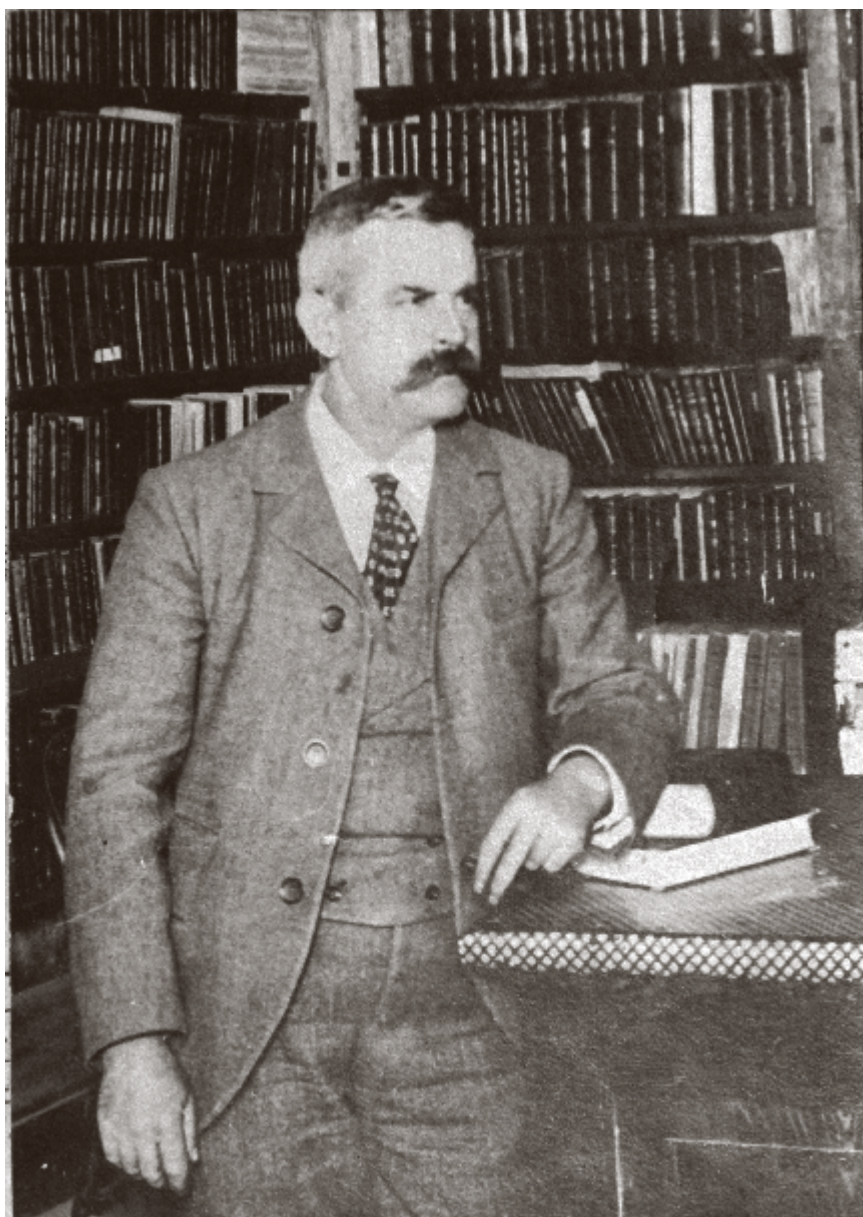
solicitó a un asistente, en Los Ángeles, que consultara una impresión depositada en el Getty Museum (*Marcel Duchamp, 1926*) que había sido adquirida en la misma subasta del Hotel Drouot. Éste le confirmó que las mismas letras de la fábrica se encontraban impresas detrás de la imagen.

Mientras, el coleccionista miraba con preocupación las dudas que la curadora tenía. No sabía qué sucedía. Hasta que la estudiosa decidió cancelar definitivamente el proyecto. Inquieto por lo que había pasado, Bokelbeg se contactó con la compañía Agfa y le envió algunas de sus impresiones. El resultado de los análisis, que recibió el 1 de febrero de 1997, fue el siguiente: varias de las fotografías habían sido impresas en un papel especial, que semejaba a los *vintage* de los años veinte, que la empresa había fabricado entre 1992 y 1993. Las otras fotografías fueron manufacturadas en un papel no anterior a 1959. Fue cuando el mundo se le vino encima. La mayor parte de su colección estaba conformada por falsos Man Ray.



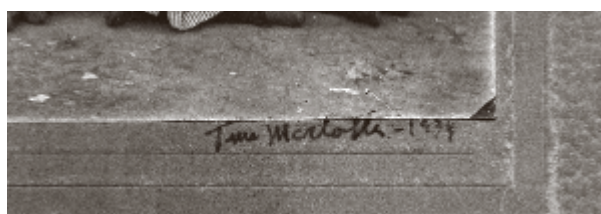
AMBAS PÁGINAS
Autor no identificado
con sello de Edward
Weston, sin título, s/f.
Col. Particular.

El culpable —más allá de la ambición del propio coleccionista— tenía un nombre: Benjamin Walter. Un oscuro personaje a quien Bokelberg conoció en el Café Flore, en 1993, y quien le ofreció a la venta cuatro obras *vintage* del célebre artista. La procedencia parecía buena: Benjamin era hijo de un oficial de inmigración francés, Lucien Walter, quien ayudó a Man Ray a ingresar a Francia. En agradecimiento el fotógrafo le habría obsequiado algunas de sus obras. Benjamin le contó a Bokelberg que algunos de esos trabajos se habían vendido en una subasta en un hotel de un nombre, algo así como Drouot. El coleccionista, bien informado supo, sin externarlo demasiado, que la procedencia adquiriría solidez porque esas imágenes habían sido validadas por el experto Gérard Lévy, una de las máximas autoridades de la fotografía en Francia. Pagó, sin chistar, 100 000 mil dólares y



obtuvo otros certificados de autenticidad del mismo Lévy. Benjamin reapareció en 1994 con más ofrecimientos de la obra de Man Ray y, por dos años más, Bokelberg siguió comprando. Hasta que se descubrió el fraude.

El coleccionista, a través de una oficina de abogados, sólo llegó a recuperar un millón de dólares por parte de Benjamin Walter. Lévy, sin mostrar preocupación, dijo que él no había participado en ninguna cuestión ilegal y le echó la culpa al propio coleccionista ("el señor Bokelberg espera que yo tome responsabilidad en su decepción"). Varias fueron las maneras en que Walter se había hecho de las impresiones de Man Ray, entre otras, apropiándose de antiguas impresiones que Sérge Béguier había realizado en los sesenta y que, en algún momento,



habían sido descartadas. La viuda de Bégurier, Hélène, se había convertido nada menos que en la novia de Benjamin. Éste, ante tanto desperdicio creativo, les colocó la adecuada firma. Otras imágenes más se hicieron a partir de un negativo copia y fueron impresas en el papel especial que Agfa había lanzado al mercado a principio de los años noventa. Toda una historia de ambiciones y corruptelas.

Pero regresemos a la realidad mexicana. Podemos ver que los falsos pueden fabricarse de manera muy elaborada para demostrar su autenticidad: usando imágenes de otras autorías del mismo periodo histórico (se sabe que la obra de Luis Márquez se vende en el mercado de *vintage* como de Tina Modotti, tan asaltada y tan prolífica en los últimos tiempos, con todo y que ya no imprime desde hace siete décadas); o recurriendo a la pátina *vintage*; o colocando, esto es, copiando de manera cuidadosa el trazo de una firma original; o bien utilizando



imágenes adquiridas en cualquier tianguis (el tono antiguo es utilísimo, el cual, si falta, sólo basta sumergir la imagen en té verde), para estamparles o adjudicarles la hechura a otros autores.

Volvamos entonces a una experiencia personal. Después de la exposición *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, me convertí en algo así como un “experto” en la obra de Weston y Modotti (nunca a la altura de Gérard Lévy). Y por ese motivo un galerista solicitó mis servicios de autenticación de dos obras de Modotti y una de Weston, que le habían sido vendidos a precio de ganga (nunca supe el monto, más bien sospecho que el poseedor simplemente las había firmado y requería de mí para sacar adelante su galería). Las obras eran unas burdas fotografías compradas por ahí, pésimamente impresas, con un sello a tinta en una de ellas, que le adjudicaba la autoría a Edward Weston, y dos más en que, con una pequeña firma a lápiz y bolígrafo, respectivamente, aparecía el nombre de Tina Modotti

(adheridas a un cartón, grises en su impresión, pero eso sí, se habían tomado la molestia de investigar que Tina había estado en España en 1934, fecha que ahí aparece). Se lo señalé al galerista: esas imágenes se encontraban muy lejos de tan célebres atribuciones. Puros falsos, que hoy se nos ha permitido aquí reproducir.

Y para terminar: la portada del catálogo de la exposición tantas veces mencionada aquí traía un desnudo del torso de Tina Modotti, realizado por Weston. Una pieza única, auténtica, procedente de la colección de la titiritera mexicana Mireya Cueto. Cuando la exhibimos, en el Centro de la Imagen, no poseía firma. Después se sabría que cuando circuló más allá de la exposición ya la tenía. Cosas del coleccionismo, de las necesidades económicas y del poder fetichista de los objetos.

PÁGINA SIGUIENTE
Edward Weston, la mirada de la ruptura, Museo Estudio Diego Rivera-Centro de la Imagen, México, septiembre-noviembre de 1994

1 Amy Conger, Van Deren Coke (pról.), *Edward Weston in Mexico, 1923-1926*, San Francisco Museum of Modern Art-University of New Mexico Press, 1983.

2 *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, Museo Estudio Diego Rivera-Centro de la Imagen, México, septiembre-noviembre de 1994.

3 Álvaro Tonio, "Un modesto pero grande artista", CROM, órgano de la Confederación Regional Obrera Mexicana, núm. 47, 1 de febrero de 1927.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

6 "Collecting Pitfalls: Some Cautionary Tales", en Stuart Bennett, *How to Buy Photographs*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1987.

7 Esta historia se encuentra narrada en Jean-Jacques Naudet, "The Man Ray Affair. The Truth Behind the Story that Rocked the Photography World", *American Photo*, Nueva York, julio-agosto de 1998.



PRISCILLA DEAN



REGIST. 3095

Los casos Lavillette y Berriozábal

Miguel Ángel Morales

Entre 1918 y durante los años veinte de ese mismo siglo, el primer retratista de estrellas, empresario fotográfico y cineasta y camarógrafo francés-mexicano Francisco Lavillette,¹ imprimió en tarjetas postales, con su marca CIF (Compañía Industrial Fotográfica), a varias luminarias hollywoodenses. Obviamente no las pudo haber retratado ya que siempre radicó en la Ciudad de México, porque estuvo al tanto de su estudio ubicado en el cuarto piso de un edificio —hoy desaparecido— en el número 2 de la populosa calle de Motolinía, casi esquina con Tacuba, o realizando trámites legales en el Departamento de Bellas Artes para evitar que sus retratos fueran copiados impunemente, aunque él sí podía hacerlo bajo su pretexto de que el “retoque” es “un arte”.

En 1918 “mejoró”, con sus retoques, materiales fotográficos que importaban las distribuidoras cinematográficas Camus y Renau. Entre sus postales de origen estadounidense se encuentran la de Alice Joice, “estrella Paramount”, y la de Priscilla Dean, protagonista, entre otras películas mudas, de *Outside the Law* (Tod Browning, 1920). La primera tiene el número 2 317 y la segunda el 3 095, con lo que se puede deducir la gran cantidad de imágenes que comercializó. El reprografiado de ambas imágenes, por parte de Lavillatte, era un recurso corsario bastante común por esos años en la Ciudad de México. La Cinema se adjudicó una imagen de la diva italiana Francesca Bertini, aun cuando en el extremo contrario se alcanza a ver la firma del fotógrafo y la palabra “Roma”. También la Central Cinematográfica —quien difundió fotogramas de la Bertini en *Il fuoco* (*El fuego*, 1916)— cayó en esa provechosa y gratuita apropiación. En una postal suya, entregada en forma personal en diciembre de 1917, aparece una ojerosa mujer, seguramente una diva italiana.

En 1923, del 17 de octubre al 4 de noviembre de ese año, Edward Weston exhibió sus desnudos en el bazar *The Aztec Land*, de su nuevo domicilio de la avenida Madero, número 24, Francisco Lavillette imprimía en su estudio, a dos cuadritas de Madero, varios desnudos femeninos. Aunque sus imágenes comerciales (la mayoría actrices y tiples del teatro de la época, de María Conesa a la hermosa y

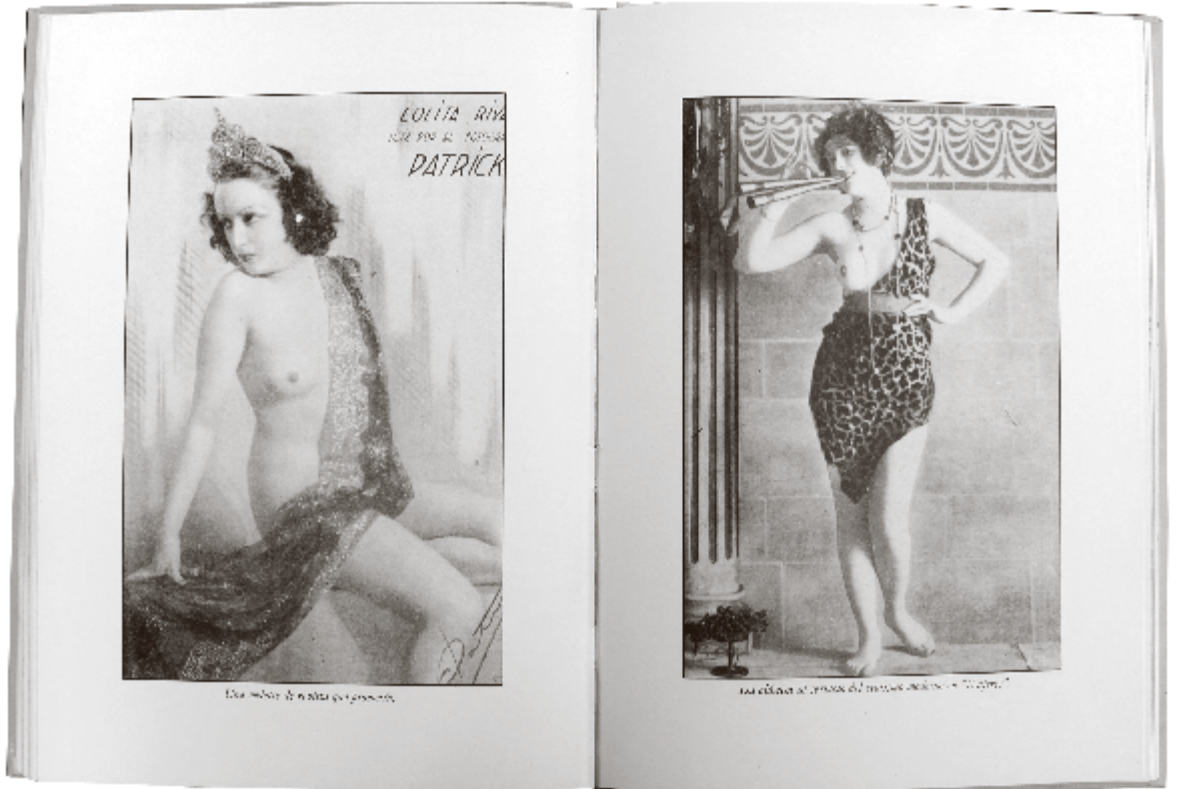
PÁGINA ANTERIOR
Compañía Industrial
Fotográfica
Priscilla Dean,
ca. 1925.
Col. Miguel Ángel Morales.



PÁGINA ANTERIOR
Francisco Lavillette
(atribuida)
Sin título, ca. 1923.
Col. Miguel Ángel Morales.

juvenil Lupe Vélez) llevaban el nombre de la artista, la impronta de la CIF, el número y año correspondientes, sus “desnudos artísticos” llevan tan sólo la inscripción “Prop. Art. Regist” como si quisiera eludir la responsabilidad de su empresa. En otras sólo está el número correspondiente. Tanto por la numeración como por la falta del logotipo se advierte que llevaba una doble numeración, tal vez para vender en forma clandestina esas imágenes. Sin embargo, en una se lee “Comp. Ind. Fot”, en otra aparece el año de 1923 o el logotipo de la empresa.

Para su trabajo fotográfico, Lavillette, anclado en el pictoralismo, empleó cuando menos a cuatro modelos, me supongo extranjeras por su fisonomía, a quienes retrata totalmente desnudas. Como utilería empleó enseres greco-latinos, una enorme roca de cartón, un diván adornado con un tapete arabesco, un árbol o un tronco y la escultura del Dios Pan, que imprimía un aire de perversidad a sus tiernas escenas. El pintor que decoró sus telones plasmó esfumados interiores o neblinosos paisaje bucólicos, uno de ellos con escuálidos árboles a la izquierda. Este mismo decorado aparece en las postales de las vicetiples Chucha Camacho o Emma Darwin.



Entre los desnudos hay uno que me intriga. Se trata de una modelo que toca un pífano, luce un enorme collar y lleva por vestido una piel de leopardo, que le deja al descubierto el pecho derecho. No lleva el sello de la CIF y tiene el número 121. La mujer está sentada en un tronco, que también aparece en otras imágenes eróticas de Lavillette. Ella tiene una gran similitud con una mujer que sobrevive en dos libros. En *El desnudo seductor: cien años de erotismo gráfico en España* (Madrid: Arnao, 1988), Javier Domingo informa que esa imagen apareció en *Mujeres*. En la página 346 de *1 000 nudes: Uwe Scheid Collection* (Benedikt Taschen, 1994) el errático compilador señala que es anónima y quizá de 1910.

Javier Domingo
El desnudo seductor,
 Madrid, Arnao, 1988
 Col. Miguel Ángel Morales.

En el tomo IV de la *Enciclopedia del erotismo* (Madrid: Sedmay ediciones, 1977), Camilo José Cela incluye la fotografía de una portada de la revista quincenal *Mujeres*, donde vuelve a aparecer esa misteriosa mujer ahora sentada en un taburete, pero luce el mismo atuendo y telón de fondo. Sobre la publicación española el escritor español señaló que fue editada en Madrid, que circuló en 1931 y su subtítulo fue "fotografías artísticas de beldades femeninas".

CORTESIA DE LOS ESTUDIOS CINE-FOTOGRAFICOS
"BERRIOZABAL".



Estudios Cinematográficos
Berriozábal
en *Vida Alegre*,
México, núm. 34, 1928
Col. Miguel Ángel Morales.

Un cotejo de la postal de Lavillette y la que apareció en *Mujeres* indican que el pífano y el vestido son diferentes, pero el rostro es, al parecer, el mismo y curiosamente enseña el mismo seno, el derecho. En la fotografía dada a conocer por Javier Domingo en el extremo inferior derecho se alcanzan a descubrir las iniciales J. A. mientras que en *1 000 nudes* se ven claramente esas letras y abajo "París". Al otro extremo se ve que pertenece a la "Serie 086". En un principio pensé que Lavillette se había apropiado de esa imagen, pero el tronco en donde está sentada aparece en otras postales de la CIF y además la modelo está en otras fotografías, inclusive con otro peinado y tocado.

Hacia 2001, el librero Jesús Medina A. me obsequió el *Catalogue n° 5: objets du désir* (Francia, 1997), de Serge Plantureux, una compilación erótica de fotografías y libros de Francia, Alemania, Moscú, Praga y México. Entre el material mexicano, repartido en sus ocho partes, me llamó la atención la fotografía número 417, en el apartado "Orígenes du monde". La imagen es descrita como "Anonyme. Intérieur d'une Casa de sitas [sic], vers 1915". Por el tamaño (95 x 125 mm.) se desprende que era una tarjeta postal que plasma a una dama generosamente con los senos descubiertos. La escena es de "un bordel mexicain du Barrio Galante, en pleine expansion vers la fin du Porfiriato". Pedían dos mil francos franceses.

Durante cinco años me llamó la atención esa mujer con el pecho desnudo recostada en un mullido sofá con dosel, ambos de estilo *art nouveau*. No podía creer



417. Anónimo. *Un hour émir*. Casa de México, México, 1915. Tirada: 10 ejemplares. Medidas: 95x115 mm. Descripción: Busto fotográfico en azul, con el título "Un Hour Émir" en el reverso, con el título "Un Hour Émir" en el reverso, con el título "Un Hour Émir" en el reverso. 400 EF.

418. La Vida Pública. *Donna de Caracas*. Editorial Ilustrada, con una fotografía de Herminio Díaz, tomada a Eusebio Méndez, primera vez de la serie en color de Cal. Bogotá, Barranquilla, 1902. Inv. 4. 30x45 mm. 10 cm. Descripción: 11 fotografías. Descripción: Busto fotográfico en azul. Tirada: 10 ejemplares. 400 EF.

419. [H.B.]. *La Casa de Sirax en el Barrio Galano*. Asa. Los dos, con el título "La Casa de Sirax en el Barrio Galano" en el reverso, con el título "La Casa de Sirax en el Barrio Galano" en el reverso. 400 EF.

419. [H.B.]. *La Casa de Sirax en el Barrio Galano*. Asa. Los dos, con el título "La Casa de Sirax en el Barrio Galano" en el reverso, con el título "La Casa de Sirax en el Barrio Galano" en el reverso. 400 EF.

420. E. J. Bellone. *Storville, Trinidad*, photograph from the New Orleans Stereotype District, circa 1912. Reproduced from plates made by Lee Friedlander, edited by John Szarkowski. New York, MOMA, 1970.

420. E. J. Bellone. *Storville, Trinidad*, photograph from the New Orleans Stereotype District, circa 1912. Reproduced from plates made by Lee Friedlander, edited by John Szarkowski. New York, MOMA, 1970.

421. Al. Rover. *Storville, New Orleans*, as no in *Autograph*, Illustration Number of the Notorious Red-Legs. Garden, University of Alabama Press, 1974. Inv. 4. 30x45 mm. 10 cm. Descripción: 11 fotografías. Descripción: Busto fotográfico en azul. Tirada: 10 ejemplares. 400 EF.

421. Al. Rover. *Storville, New Orleans*, as no in *Autograph*, Illustration Number of the Notorious Red-Legs. Garden, University of Alabama Press, 1974. Inv. 4. 30x45 mm. 10 cm. Descripción: 11 fotografías. Descripción: Busto fotográfico en azul. Tirada: 10 ejemplares. 400 EF.

422. Bellone. *Photograph from Storville, the Old City District of New Orleans*. London, Jonathan Cape, 1946. Album cover. 95x150 mm. 30 pages. Descripción: Busto fotográfico en azul. Tirada: 10 ejemplares. 400 EF.

422. Bellone. *Photograph from Storville, the Old City District of New Orleans*. London, Jonathan Cape, 1946. Album cover. 95x150 mm. 30 pages. Descripción: Busto fotográfico en azul. Tirada: 10 ejemplares. 400 EF.



que esa imagen fuera de 1915, año en que los habitantes de la Ciudad de México, y desde luego clientes, matronas y prostitutas de los burdeles capitalinos, sufrieron una histórica hambruna. El sábado 11 de febrero de 2006, cuando estaba revisando revistas eróticas posrevolucionarias, tuve la oportunidad de ver varios números de la publicación semanal *Vida Alegre*, que comenzó a salir en 1918 y quizá circuló hasta 1935. La revista, de pequeño formato, dio a conocer en sus ardientes contraportadas, cuando menos en su faceta ilustrada, desnudos femeninos, muchos de ellos con retoque en el pubis. En los números que consulté en esa ocasión vi los desnudos fotográficos impresos —algunos en tinta azul, sepia o cuatromía— de M. Basurto, de los desconocidos Estudios Cine-Fotográficos Berriozábal, de los quizá extranjeros Estudios Cadeti y de Carlos Tinoco.²

Muchas veces, bajo el truco de “cortesía” o “galantería”, los fotógrafos y los estudios se adjudicaban los desnudos de otros autores. El caso más evidente es el de los estudios Cadeti quienes sin dar el crédito correspondiente dan a conocer a un trío de mujeres desnudas en un ambiente árabe. La imagen no procede de su estudio sino que es de factura extranjera. He visto más imágenes de este mismo estilo, en vidrios estereoscópicos, que circularon en la Ciudad de México.

En 1928, los Estudios Cine-Fotográficos Berriozábal³ estaban instalados en el primer piso de un edificio de la céntrica y populosa calle de Mesones (actualmente carcomido inexorablemente por el tiempo), entre las calles de Bolívar e Isabel La

Livres, objets du désir
catálogo no. 5, Paris,
Serge Plantureux, 1997
Col. Miguel Ángel Morales.



Galantería de los Estudios "Cadeti" a los lectores de "VIDA ALEGRE"

Galantería de los Estudios Cadeti en *Vida Alegre*, México, s/f [ca. 1933] Col. Miguel Ángel Morales.

PÁGINA SIGUIENTE
Central Cinematográfica]
Sin título
México, ca. 1919
Col. Miguel Ángel Morales.

PÁGINA 80
Estudios Cinematográficos
Berriozábal
anuncio en *Vida Alegre*,
México, núm. 26, 1928
Col. Miguel Ángel Morales.

Católica. Berriozábal se acredita algunas contraportadas de *Vida Alegre* que hoy están en *La casa de cita* y *La casa de citas en el barrio galante*. También se adjudica la fotografía que aparece en el *Catalogue n° 5: objets du désir*. Sin embargo, a diferencia de su postal, que aparece en el catálogo francés, la impresa está burdamente iluminada y recortada de los cuatro extremos. Dudo mucho que esa imagen sea de Berriozábal, ya que dista mucho de la estética que se le conoce.

Al igual que Francisco Lavillette, la Central Cinematográfica y La Cinema, Berriozábal, como fotógrafo involucrado en el cine, se apropió de postales de estrellas del celuloide. En su caso injerta sus famosas iniciales JB en el extremo superior de una postal que reencuadra, donde vemos a la ojerosa diva Elena Makowska, protagonista de las cintas mudas *Amelto* (*Hamlet*, 1917) y *Addio giovinezza* (1918). La imagen, ahora en la "Colección mexicana de tarjetas postales antiguas" de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,⁴ data posiblemente de 1917, ya que el 10 de marzo de 1918 fue enviada por correo postal de la Ciudad de México a Los Ángeles, California. Con este antecedente y su posterior y desconocido trabajo en los Estudios Cine-Fotográficos podría deducirse que hacia la década de los treinta Berriozábal se dedicó al cine erótico y, quizá, al pornográfico.





1 La información de Lavillette procede de un texto inédito mío que aborda la trayectoria profesional del fotógrafo y empresario francés-mexicano. Sobre la serie de omisiones que ha sufrido desde los años veinte a la fecha. Véase varias notas en mi blog *Fotografía en México*, <http://miguelangelmorales-fotografos.blogspot.com/search/label/LAVILLETTE>

2 El desnudo puede consultarse en "Carlos Tinoco", blog *Fotografía en México*, domingo 29 de marzo de 2009, <http://miguelangelmorales-fotografos.blogspot.com/search/label/TINOCO%20%28CARLOS%29>

3 Sobre este escurrizado fotógrafo, tengo varias notas en mi blog *Fotografía en México*, <http://miguelangelmorales-fotografos.blogspot.com/search/label/BERRIOZ%20%28C3%81BAL>

4 Ambas postales se pueden ver en la página digital de esa casa de estudios. La de JB, desgraciadamente muy borrosa, está en <http://bivir.uacj.mx/Postales/Postal.asp?CodBar=001431438>



SINAFO

Edgar Moreno Martínez • Daniel Sanabria

Fototeca del Tecnológico de Monterrey: sus colecciones

El Tecnológico de Monterrey, en su sede principal, posee dentro de sus instalaciones una fototeca, en la que tiene bajo su resguardo directo alrededor de 6 500 positivos fotográficos, a los que se pueden agregar cerca de 3 500 ubicados en las instalaciones de la Biblioteca Cervantina, del propio patrimonio cultural del Tecnológico.

Estas fotografías provienen de diversos fondos, los que se describen de manera muy sintética:

- **Conde-Zambrano.** Consta de 34 álbumes originales que contienen alrededor de 3 500 fotografías. Tema: la gran mayoría con personajes de México y del mundo. Es una opulenta colección de fotografías (tarjetas de visita), prácticamente todas de estudio, firmadas por fotógrafos nacionales, norteamericanos y europeos. Retratan personas de todas las esferas sociales: política, milicia, curia

eclesiástica, aristocracia, alta burguesía, hacendados, música y literatura, tipos populares, jóvenes, señoras, señoritas, familias, etcétera. Fecha de las fotografías: 1860 a 1890. Su autor: la colección fue formada por Ignacio Conde y donada al Tecnológico de Monterrey por Lorenzo Zambrano (de ahí su nombre).

- **Jesús R. Sandoval.** Posee 4 000 positivos y 38 000 negativos fotográficos. Tema: fotos de estudio y eventos importantes de Monterrey. Fecha de las fotografías: 1896 hasta la década de 1940. Su autor: Montemorelos, Nuevo León, México (1871-1951), fue un fotógrafo profesional. Instaló su estudio en Monterrey en 1896, aunque desde la década anterior ejercía la fotografía. Las fotos de Sandoval están mezcladas con las de Desiderio Lagrange. Así se recibió el acervo. Sandoval fue además un cronista fotográfico infatigable, por lo que su trabajo registró



prácticamente todos los motivos de la ciudad. El acervo fue adquirido por el Tecnológico de Monterrey en 1963.

• **Desiderio Lagrange.** Tema: Monterrey, su gente y sus alrededores. Las fechas van desde 1870 hasta la década de 1910. Su autor: Jura, Francia (1849), Monterrey (1926). Se ignora el número de fotografías pertenecientes a Desiderio Lagrange también las hay de su hermano Alfonso— porque forman un solo grupo con las fotos del fondo Jesús R. Sandoval. El acervo de Lagrange fue adquirido por el Tecnológico en 1963 y venía unido al de Jesús R. Sandoval.

• **Aureliano Tapia Méndez.** Más de 1 000 positivos propios y ajenos. Tema: vida religiosa católica. Su autor: Jaconá, Michoacán (1931). Regiomontano debido a sus estudios eclesiásticos y vida. Monseñor Tapia Méndez es profundamente respetado por la comunidad como sacerdote e historiador. Desde su adolescencia se des-

tacó como aplicado fotógrafo de no pocos logros. Dentro del conjunto destaca la compilación de fotos tomadas directamente por el que fue arzobispo de Monterrey, don Alfonso Espino y Silva (Puebla, 1904-1976). El acervo es donación del autor.

• **Alberto Flores Varela.** 80 positivos y 65 negativos. Tema: vida litúrgica, iglesias y personajes del culto católico regiomontano. Fecha de las fotografías: 1929 a 1996. Su autor: Monterrey (1906-2004). Fotógrafo profesional, comenzó de aprendiz en 1919, luego instaló su propio estudio en 1929. El acervo fue donado al Tecnológico por el propio fotógrafo en 1998.

Tecnológico, campus Monterrey. Tema: la vida del campus Monterrey desde su fundación en 1943 hasta alrededor de 1990. Las instantáneas de esta colección pertenecen a muchos fotógrafos, desconocidos la gran mayoría porque no firmaron sus trabajos. El conjunto— hasta el momento integrado por poco más de 2 000 positivos— está en constante aumento.

• **Isauro Villarreal García.** 712 positivos y 90 negativos. Tema: Paisaje regional, urbano y silvestre, y vida familiar. Fecha de las fotografías: 1920 a 1960. Su autor: Monterrey (1904-1971). Fue un empresario regiomontano que alcanzó una perfección ejemplar en la práctica fotográfica, su afición principal. Josefina Rodríguez de Longoria, sobrina del fotógrafo, es la promotora y donante, en 1999, de esta compilación.

• **Agustín Basave.** 750 positivos. Tema: retratos de las más destacadas personalidades del mundo en el siglo XX. Su gestor: Guadalajara, Jalisco, (1886), Monterrey, (1961). Fue arquitecto así como erudito, escritor y maestro. Los positivos de este acervo fueron tomados y revelados por fotógrafos de todo el mundo. Tiene un único tema: retratos de las más destacadas personalidades del mundo en el siglo XX. El arquitecto Basave formó parte de la colección siendo director del periódico *El Norte*, en Monterrey. Fecha de las fotografías: 1930 a 1960, aunque hay algunas anteriores, a partir del último tercio del siglo XIX. La colección fue donada al Tecnológico por el coleccionista, en la década de los años sesenta.

Microfilms y negativos en vidrio.

Además de las imágenes impresas en positivo, la Fototeca resguarda negativos en microfilm e impresos en vidrio, actualmente están en proceso de conservación y digitalización para que puedan estar disponibles en el catálogo virtual de la Fototeca.



Autor no identificado. *Telescopio Ecuatorial y de fotografía C-27 con espectrómetros medianos At Teason TS magnetómetro.* México, DF Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 596447. Fondo Observatorio Astronómico de Tacubaya.

SOPORTES E IMÁGENES

María Violeta García Prado

Fotografía y astronomía

Cielo nocturno. Su oscuridad se mitiga con los destellos emitidos o reflejados por las estrellas, cometas y planetas que se encuentran en el espacio.

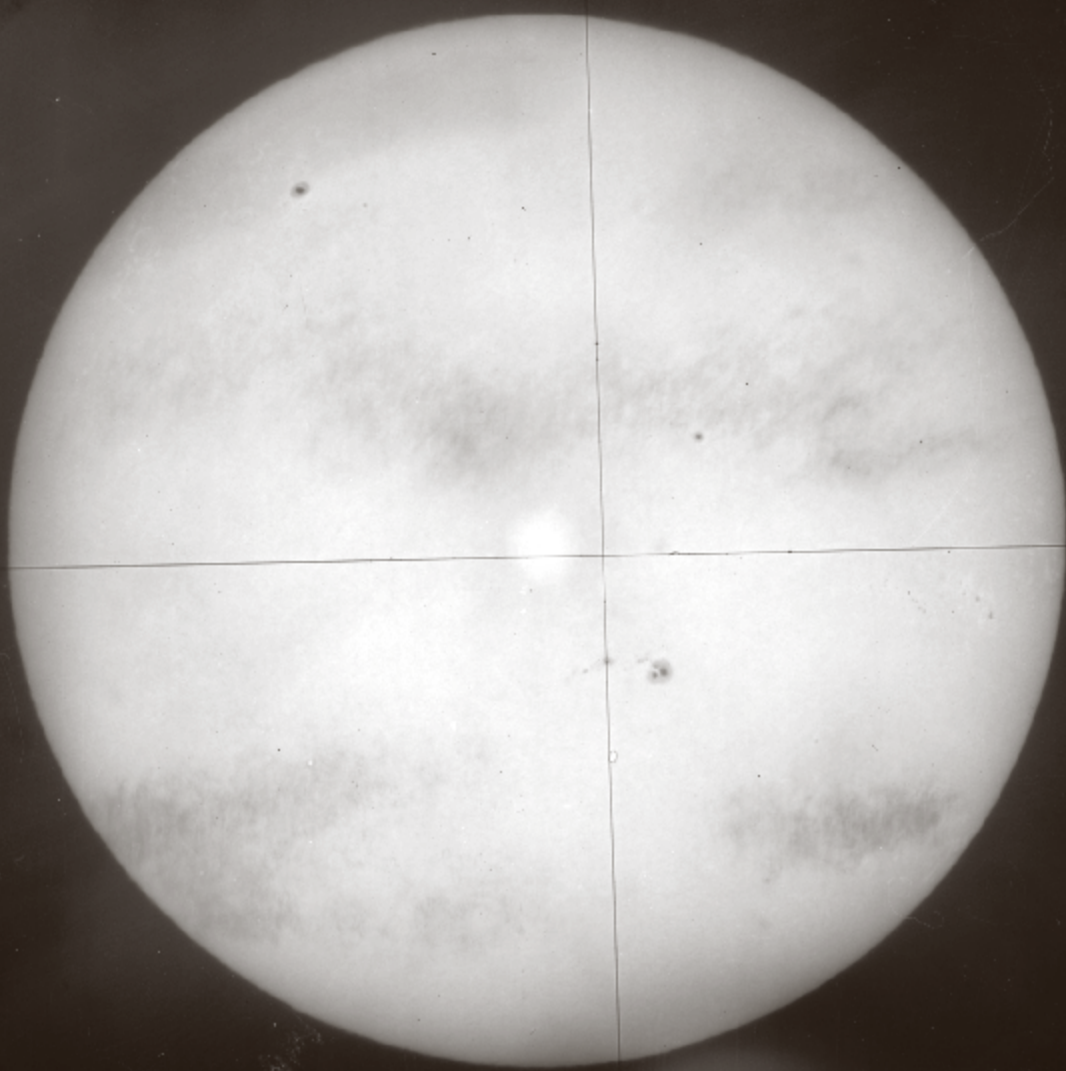
El ojo humano ve los resplandores de los astros con curiosidad, interés, y cierto temor ante lo que se considera desconocido.

Muchas sociedades dieron fe de esto a través de pictogramas, relieves en piedra, grabado y pintura, donde interpretaban aquello que observaban con su mirada y posteriormente con telescopios.

Pero es con el desarrollo de la tecnología fotográfica en el siglo XIX, que se logró obtener registros de los cuerpos celestes con mayor detalle.

El 23 de marzo de 1840, John William Draper utilizó una lente de 8 centímetros de diámetro para tomar una fotografía de la luna tras una prolongada exposición, siendo ésta, la primera fotografía astronómica tomada en Estados Unidos.

En 1842, Alexander Becquerel fotografió un espectro solar; por su parte, León Foucault y Armand Fizeau



Autor no identificado. *La Luna a las 9:20 del 2 de marzo de 1906.* México, D.F. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 596329. Fondo Observatorio Astronómico de Tacubaya.

obtuvieron en 1845, el primer daguerrotipo del disco solar en París.

Uno de los daguerrotipos más famosos de la luna se debe a la autoría de John Whipple; y tras el invento de Frederick Archer, el proceso del colodión, fue posible obtener ya negativos de los eventos observados.¹

En 1882, en el observatorio de Ciudad del Cabo, se obtiene la primera fotografía de un cometa, por el astrónomo escocés David Gill. Esta fotografía revolucionó el mundo de la astronomía, por las ventajas que ofrecía respecto a la observación ocular tradicional.² Ya que ensamblada a un buen telescopio, la placa fotográfica expuesta durante largo tiempo podía revelar astros tan tenues que nunca podrían ser vistos de forma directa; además de que la placa fotográfica constituía un registro durable de la observación para posteriores comparaciones en diferentes épocas del año, sobre todo en la aparición de fenómenos transitorios como supernovas, movimiento de asteroides y cometas.

El empleo de la fotografía en la astronomía generó una serie de ventajas respecto a la observación directa.

Con la ayuda de potentes telescopios y sustratos especialmente sensibilizados,³ se favoreció el estudio de los cuerpos celestes que emiten radiaciones comprendidas en zonas del espectro luminoso a las cuales el ojo humano no es sensible.⁴

La Fototeca Nacional cuenta con el Fondo Astronómico de la UNAM, incorporado a este repositorio en 1980. Colección de 2 143 negativos, que pertenecieron al Observatorio Tacubaya, y producidas entre 1897 y 1947. Aunque la inquietud por la astronomía formal en México, data de 1862, fue en 1867 cuando se funda el Observatorio Astronómico Nacional, utilizando primero la azotea de Palacio Nacional y finalmente el Castillo de Chapultepec, para dicha actividad. Seis años después es el Arzobispado, en Tacubaya, el sitio donde se instala el Observatorio con toda formalidad; desde donde se obtiene un prolífico material para el *Catálogo fotográfico y carta del cielo*, promovido por el Observatorio de París para 18 observatorios en todo el mundo; se equipó al Observatorio Astronómico Nacional con instrumentos de tecnología europea, estando al frente de dicho proyecto (1900-1906) los ingenieros Felipe Valle, Manuel Gama y Joaquín Gallo.



Autor no identificado. *Eclipse anular de sol.* México, DF. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 596278. Fondo Observatorio Astronómico de Tacubaya.

Se obtuvieron 1 260 placas de 13 x 13 cm para tal fin, dejando la actividad de revelado a cargo del ingeniero civil Francisco Estañol y de Joaquín Gallo.

La actividad del observatorio se ha extendido por décadas. Gran número de fotografías del fondo están dedicadas al estudio del sol, eclipses solares y lunares y al cometa Halley (1910), así como del tránsito del planeta Mercurio, el 14 de noviembre de 1907.

El Observatorio Astronómico Nacional pasa a depender de la UNAM a partir de 1929 y conserva el acervo fotográfico realizado desde finales del siglo XIX.

El Fondo cuenta también con fotografías espectroscópicas de estrellas de las constelaciones más importantes entre 1912 y 1947. Además, tomas de instrumentos especializados para la actividad astronómica, como espectrómetros, magnetómetros, teodolitos, telescopios altazimutales y zenitales. De tal forma que se puede apreciar tanto la fotografía de la Galaxia Alfa Pavonis hasta "El Gran Ecuatorial", telescopio instalado desde 1900 en el Observatorio Tacubaya.

1 Las placas húmedas de colodión sólo eran apropiadas para exposiciones cortas (como las utilizadas en las fotos solares), pero, al cabo de pocos minutos, el colodión se secaba y la placa se inutilizaba, lo que impedía realizar exposiciones largas.

2 La retina del ojo suprime continuamente su impresión para obtener una nueva imagen, mientras que la fotografía funciona acumulativamente, lo que permite, mediante largas exposiciones, obtener imágenes de objetos tenues.

3 Las placas fotográficas secas de gelatina, alcanzaron una sensibilidad casi cien veces más alta que la de las placas húmedas de colodión, que habían sido utilizadas hasta entonces en la práctica fotográfica.

4 En la actualidad se emplean sistemas digitales, basados sobre CCD o CMOS, enfriados a bajísimas temperaturas para disminuir el ruido electrónico.



Laurence Gustave Desmond, *Yucatán Through Her Eyes*. Alice Dixon Le Plongeon, *Writer & Expeditionary Photographer*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2009.

Ella fue una mujer demasiado avanzada para su tiempo tanto que siempre dijo que nunca se casaría; esto en pleno siglo XIX, cuando ninguna dama de clase media acomodada pensaba eso. Sus biógrafos la consideran sustancialmente una escritora, lo cierto es que fue también, al viejo estilo decimonónico de los viajeros en el mundo, una fotógrafa y una arqueóloga consumada en tiempos en que estas profesiones apenas le daban cabida a lo femenino. De hecho fueron tantas las áreas donde incursionó que en varias de éstas se convirtió en una verdadera pionera; por ejemplo, en los derechos de la mujer por lo que el feminismo la rescataría décadas después de su muerte, en 1910, para convertirla en una referencia obligada. Ella fue Alice Dixon Le Plongeon una hermosa mujer londinense que permaneció en México, sobre todo en Yucatán, entre idas y llegadas, por cerca de once años.

La vida de Alice Le Plongeon permaneció hasta hace poco, tras la sombra de su marido Augustus Le Plon-

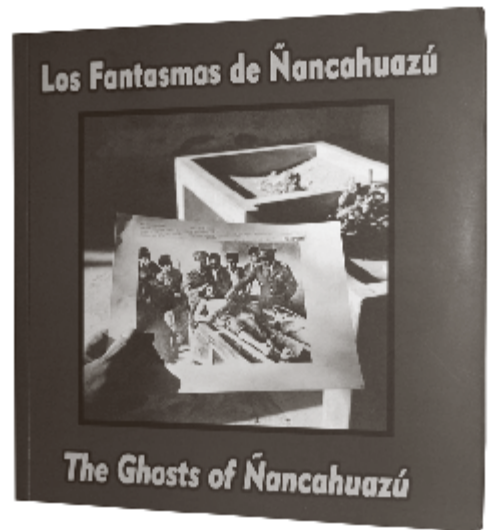
geon, un excéntrico arqueólogo y fotógrafo que creía en el vínculo —y así se lo hizo transmitir a su mujer— entre la cultura egipcia y la maya. Pero más allá de estas imposturas, los Le Plongeon documentaron la cultura maya en tiempos que pocos lo habían hecho; además de que dejaron extraordinarios testimonios fotográficos de su paso por la península (su descubrimiento del Chac Mool, digamos). Y todo esto lo ha rescatado un veterano conocedor de la vida de los Le Plongeon, Lawrence Gustave Desmond (coautor con Phyllis M. Messenger de *A Dream of Maya: Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth-Century Yucatan, 1988*) ahora en un libro excelentemente documentado denominado *Yucatán Through Her Eyes*.

Apenas a sus treinta años, Alice conoció en su natal Londres al que sería su esposo, un ya muy maduro y viajado Augustus, “el doctor”, Le Plongeon con el que emprendería en 1873, dos años después de su matrimonio, un largo viaje hacia la península, en donde estudiarían de manera sistemática los sitios de Chichén Itzá y Uxmal. Para entonces Alice, de acuerdo con su biógrafo Gustave Desmond, ya era fotógrafa con un oficio que había aprendido de su propio padre, Henry Dixon. Esto hizo posible que durante las exploraciones y excavaciones de la pareja, ella fuera quien sustancialmente hiciera los registros fotográficos y los procesos de revelado e impresión; sin olvidar que Augustus ya era todo un profesional en la fotografía y quien había establecido un estudio en Perú antes de conocer a Alice. Un toque innovador en ellos fue el uso de la fotografía estereoscópica que permitía observar los edificios mayas en tercera dimensión.

Es claro aquí que un personaje como Alice Dixon Le Plongeon, como arqueóloga y como fotógrafa, no fue muy común en esos tiempos, y apenas se habla de un puñado de estas profesionales en todo el mundo que no llegan ni a diez (en México, posteriormente, sólo Caecilie Selser-Sachs). Desde ahí se perfila lo valioso de una investigación de esta naturaleza que sólo pudo darse hasta hoy, dado que en 1999 se permitió el acceso público a sus documentos, y en 2004 el Getty Research Institute adquirió otra gran parte de sus manuscritos y fotografías.

La inclusión aquí del diario que Alice escribió en su primera estancia en Yucatán (1873-1876), y que ocupa la mitad del libro, hace valioso por sí solo todo el rescate que llevó a cabo Gustave Desmond. Un diario que

inicia desde la llegada de los Le Plongeon al puerto de Progreso y cómo se adentran hacia Chichén Itzá en medio de una guerra de castas que aún se daba. Las imágenes, que narran en paralelo el cruce de los viajeros en tierras yucatecas, se vuelven excelentes cuadros de costumbres. Fotografías, muchas de ellas, tomadas por Alice —sobre todo de grupos de mujeres trabajando— ya que Augustus no era bienvenido en los espacios femeninos. Así, se narra la historia de una mujer verdaderamente notable en el siglo XIX.



Leandro Katz, Eduardo Gruner (pról.), ensayos de John Berger, Jean Franco, Mariano Mestman y Jeffrey Skoller, fotografías de Freddy Alborta, *Los Fantasmas de Ñancahuazú/The Ghosts of Ñancahuazú*, Buenos Aires, La Lengua Viperina, 2010. Con un DVD de *El día que me quieras* de Leandro Katz, 1997.

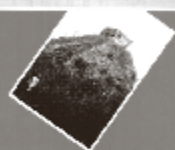
El artista argentino Leandro Katz lleva más de veinte años investigando una imagen. Una imagen que funciona como punto de partida para varias instalaciones suyas junto a su cortometraje documental, *El día que me quieras* (1997). En la introducción a este libro, escribe que con la publicación del mismo, se cierre su larga investigación. La foto que fascina a Katz, entre tantas otras, es una clave en la historia latinoamericana: el cadáver de Ernesto Guevara, exhibido por un grupo de militares bolivianos como prueba de la muerte del Che.

Este libro bilingüe reúne varios textos analíticos de autores como Jean Franco y John Berger, cuyo texto, escrito poco tiempo después de los hechos, hace la comparación entre la foto y *La lección de anatomía del doctor Tulp* de Rembrandt (1632) y el *Cristo Muerto* de Mantegna (1480). Katz entrevista a Freddy Alborta, el fotoperiodista responsable de la famosa imagen, y a Alejandro Incháurregui, antropólogo forense que exhu-

mó los restos del guerrillero. El libro también ofrece una cronología detallada de la fracasada campaña boliviana del revolucionario argentino y la documentación de distintas instalaciones sobre el Che y su compañera de lucha, Tania, realizadas por Katz. Los ensayos analizan los usos de esa foto y otras fotos del Che, en las obras de artistas como Carlos Alonso y Liliana Porter, y la obra maestra del nuevo cine latinoamericano, *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), donde la cara del Che muerto ocupa la pantalla, por largos minutos, al final de la primera parte. No ignoran ninguna faceta de esta foto tan icónica: sus resonancias religiosas, su contexto histórico, sus usos ideológicos y artísticos y su impacto social y político.

Además de los textos, el libro contiene un DVD del cortometraje de Katz, que se acerca a las últimas fotos del Che de una manera evocativa y poética, y que el historiador de cine Jeffrey Skoller analiza en su excelente contribución al libro. Así, *Los Fantasmas de Ñancahuazú* es un riguroso y brillante producto, un modelo ejemplar de investigación artística, acompañado por una película maravillosa.

**TEOBERTO
MALER**
HISTORIA DE UN FOTÓGRAFO
VUELTO ARQUEÓLOGO
IGNACIO GUTIÉRREZ RUVALCABA



**EL ARTE DE LAS
ILUSIONES**
ESPECTÁCULOS
PRECINEMATOGRAFICOS
EN MÉXICO
JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ



**JUAN ANTONIO
AZURMENDI**
ARQUITECTURA DOMÉSTICA Y
SIMBOLOGÍA EN SUS FOTOGRAFÍAS
(1896-1900)
PATRICIA MASSÉ



**JUAN Y ARNOLDO
KAISER**
EDITORES Y CRONISTAS
DE SU TIEMPO
GUILLERMO KAISER SCHLITTLER
ANTONIO MEAVE
JUAN MANUEL HERNÁNDEZ
ALMAZÁN



**VENDEDOR DE
ILUSIONES**
ELIGIO ZÁRATE:
FOTOGRAFÍA Y MODERNIDAD
EN SAN PABLO HUITZO, ETLA,
OAXACA, 1940-1960
ALEJANDRA MORA VELASCO



A

A

SERIE TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

DE VENTA EN LIBRERÍAS INAH

INSTITUTONACIONALDEANTROPOLOGÍA E HISTORIA



Vivir Mejor

SINAEQ

SECRETARÍA DE CULTURA

www.inah.gob.mx

Vive la Cultura
Con todos los sentidos

www.gob.mx/cultura

GOBIERNO
FEDERAL

SECRETARÍA DE CULTURA



