

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas
mayo • agosto 2010 | año 13 | núm. 39



Revolución e imagen

MARIA GONESA



REGISTRADO

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
Benigno Casas | Corrección

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

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

D.R. © INAH Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.
alquimia@inah.gob.mx

ISSN 1405-7786

Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Benito Taibo/José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, Col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

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





Índice

- 4 Tiempos de cambio y permanencia**
Editorial
- 6 La fotografía en los festejos del primer Centenario de la Independencia de México**
Laura Castañeda García
- 23 Tiempos nuevos, miradas antiguas. Persistencias de la visión decimonónica en el México revolucionario (1910-1920)**
Claudia Negrete Álvarez
- 32 Polvo de aquellos lodos: fotografía de niños durante la Revolución**
Rebeca Monroy Nasr
- 44 Fotografía y Revolución en Guerrero**
Samuel Villeda F.
- 60 “H. J. Gutiérrez, Foto”**
Arturo Guevara Escobar
- 71 J. H. Abitia. Legado iconográfico de un fotógrafo revolucionario**
María Violeta García Prado
- 81 Sistema Nacional de Fototecas**
María del Refugio Vizcaya
- 83 Soportes e imágenes**
María Violeta García Prado
- Reseñas**
- 86** Elizabeth Romero Betancourt
- 87** Juan Carlos Valdez Marín

Tiempos de cambio y permanencia

José Antonio Rodríguez

PÁGINA 1

**Compañía Industrial
Fotográfica**

María Conesa, ca. 1918.
Col. Carlos Villasana
y Raúl Torres

PÁGINA 3

Soldados se asean en los patios
de una estación del ferrocarril,
ca. 1914.

Fondo Casasola
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 6251

PÁGINA 5

José María Lupercio

Edelmira C. de Barona
ca. 19120.

Col. Gustavo
Amézaga Heiras

2010 está siendo el año de necesarias relecturas históricas. Y en ello no podía faltar la fotografía, un medio que se volvió fundamental en el periodo que va de 1910 a 1920. No por nada comienza a haber entre nosotros nuevas investigaciones sobre qué sucedió y cómo funcionó la práctica fotográfica en medio de la Revolución. Creemos que con este movimiento mucho cambió —sobre todo para el fotodocumentalismo— pero más allá de la revuelta de esos años la cultura fotográfica siguió desarrollándose en parte como un lenguaje visual que venía del siglo XIX. Esto es, la vida de lo fotográfico continuó —la producción de aparatos, la generación de nuevas tecnologías, como la fotografía en color y los nuevos soportes, la hechura masiva de tarjetas postales, la amplia difusión de la imagen en diarios y revistas, etcétera— a la par y junto a la lucha de las facciones. Como también aparecieron nuevos autores como productores fotográficos que se codearon con los veteranos fotógrafos del Porfiriato. Sobre ello, y los procesos que se dieron, escriben aquí nuestros colaboradores: Laura Castañeda García, quien pone énfasis en la función que cumplió la fotografía en los festejos del Centenario; Rebeca Monroy Nasr, quien llama la atención sobre la niñez en plena refriega; Claudia Negrete Álvarez, quien plantea que una cierta mirada, con todo y la Revolución, siguió persistiendo; Samuel Villela, nos relata los sucesos dados en Guerrero, además de darnos a conocer nuevos autores y documentos; Arturo Guevara Escobar nos dice quién fue H.J. Gutiérrez, un personaje y una compañía de los que es gran conocedor; mientras que Violeta García Prado nos delinea a Jesús H. Abitia.

Alquimia quiere agradecer a los coleccionistas Cristina Gutiérrez, Gustavo Amézaga Heiras, al propio Arturo Guevara Escobar y a Elia del Carmen Ramírez Bocado, del Archivo Manuel Ramos, así como a María Jiménez del Archivo Fotográfico Agustín Jiménez, quienes nos facilitaron generosamente imágenes y documentos de sus acervos. Finalmente tenemos que señalar que con este número cumplimos trece años de vida editorial gracias, sin duda, a los lectores.



۱۳۲۰

La fotografía en los festejos del primer Centenario de la Independencia de México

Laura Castañeda García

Para el régimen del general Porfirio Díaz, la conmemoración del Centenario de la Independencia de México, se enmarcaba en los planteamientos ideológicos modernizadores provenientes de las principales potencias, en los que se plasmaba de manera muy elocuente los ya comunes eventos denominados *Exposiciones Internacionales*, registrados profusamente en la fotografía estereoscópica. El gobierno porfirista retomó la efeméride, como una magnífica oportunidad celebratoria a la manera europea, y su iniciativa tuvo una notable anticipación de diecisiete años, una vez que bajo la denominación de “Centenario Mexicano”, Antonio A. de Medina y Ormaechea presentó el proyecto en 1893.

Para albergar la eventual exposición, el programa proponía entre otras acciones la construcción de un edificio de dos plantas en los terrenos de la Alameda, que tendría por nombre Palacio Central de Exposiciones. No obstante seguramente a causa de los problemas económicos de la nación resultó imposible llevar a cabo este ambicioso plan.

La persistencia del presidente Díaz se mantuvo, y el festejo del Centenario de la Independencia debía ser con grandes eventos, por lo que comenzó con la construcción de notables edificios públicos, como la Prisión de Lecumberri (1900); el Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes (1904); el de la Secretaría de Comunicaciones, hoy Museo Nacional de Arte (1906); el Palacio Postal (1907) y otros más que se inauguraron en septiembre de 1910.

Se retomaron asimismo las tendencias cosmopolitas que daban impulso a la elaboración de publicaciones sobre el patrimonio geográfico, económico y cultural, y el gobierno mexicano comisionó la elaboración de obras gráficas de gran envergadura, entre las que destaca el *Registro de Templos de Propiedad Federal*, con fotografías realizadas por Guillermo Kahlo, proyecto que inició en 1904 y terminó en 1907.



El 1 de abril de ese último año se informó en los diarios que estando próxima la conmemoración del Primer Centenario de la Proclamación de Independencia, por acuerdo presidencial se había nombrado una Comisión Nacional que tendría a su cargo la planeación y dirección general de los festejos a llevarse a cabo, mismos que debían efectuarse con “la máxima solemnidad y esplendor” como correspondía a tan importante suceso de la vida nacional. En colaboración con las diversas Secretarías de Estado, los integrantes de la Comisión elaboraron, el Programa General de las Festividades del Primer Centenario de la Proclamación de la Independencia de México, donde se indicaban todos los eventos, fechas, horas, lugares e incluso el tipo de vestimenta que debían usar los concurrentes.

Album fotográfico de la República Mexicana 1910 (México en el Centenario de su Independencia), México, Müller Hermanos, 1910. Col. Gustavo Amézcaga Heiras.

Si bien los lineamientos fueron iniciativa de la Comisión Nacional del Centenario, se solicitó a las secretarías de Estado su colaboración para la adecuada realización de los eventos y el cumplimiento del programa, con lo cual se le fueron sumaron otras actividades no contempladas originalmente. Para lograr el financiamiento de un programa de tal magnitud, se consideró conveniente que “todos los ciudadanos de la República contribuyeran con su donativo para sufragar los gastos que demandaran las fiestas”, y con tal efecto se juzgó conveniente abrir el libro titulado “Registro de suscripciones”, que daba cuenta de esas aportaciones.



Autor no identificado
*Entrada principal del
Teatro Nacional
(en construcción),
septiembre 1910.*
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 362646.

De igual manera se publicó en los diarios una invitación de la Comisión Nacional del Centenario, dirigida a la ciudadanía para enviar propuestas pertinentes para los festejos. Se presentaron muchos proyectos interesantes, la mayoría de ellos irrealizables; de entre los que sí se llevaron a cabo, están, la acuñación de medallas conmemorativas del Centenario, y el diseño de una serie de timbres postales alusivos, impreso en pequeño tiraje en Londres, que mostraba las efigies de los principales héroes de la independencia, o de personajes relacionados de alguna forma con ella, además de tres momentos históricos de la misma.

Asimismo se produjo un gran número de tarjetas postales, en ocasiones adosadas a las páginas de álbumes, en las que, se plasmaban las fuguras de los caudillos independentistas; principalmente la de Miguel Hidalgo, cuya alta figura de “Padre de la Patria”, no impedía que los litografistas le hicieran verse acompañado con el retrato de Porfirio Díaz, en un claro esfuerzo por equiparar virtudes entre ambos personajes. Aunque algunas postales se encuentran impresas en papel fotográfico, en realidad muchas de ellas se realizaron a partir de un dibujo o de



una litografía con arreglo tipográfico, para posteriormente reproducirse mediante procesos fotográficos.

En otras series postales se presentaron escenas de las festividades desarrolladas durante el mes de septiembre de 1910, principalmente del llamado Desfile del Comercio. Algunas cuentan con las firmas como: "M.R.", "OV OC", "L. V. García", "T. Campos", otras llevan grabado sobre el papel la leyenda "Miret. México (Propiedad)", aunque sabemos que Félix Miret era editor del negocio llamado La Nobleza y que solicitó al gobierno del Distrito Federal la acreditación del fotógrafo Eduardo Melhado para que cubriera los festejos. También se publicaron postales a color en fotograbado, como las impresas por F. Champenois en París, con dibujos de M. Álvarez.

Por otra parte y con la intención de proyectar internacionalmente la imagen de México como una nación de paz y progreso, el presidente Porfirio Díaz —por intermedio de la Secretaría de Relaciones Exteriores—, invitó a "los gobiernos amigos"

Manuel Ramos
Iluminación del edificio de la compañía de Luz y Fuerza Motriz, Ciudad de México, septiembre de 1910. Fondo Culhuacán. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 355116.



*Inauguración de
la Exposición
Japonesa, 1910
Fondo Otto Dahl.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm.de inv. 465186.*

a nombrar enviados que los representasen en las celebraciones y festejos. Treinta y un países notificaron dichos nombramientos y se unieron al festejo por medio de siete embajadas especiales: de España, Francia, Alemania, Estados Unidos, Japón, China e Italia; veinte misiones: de Portugal, Grecia, Holanda, Bélgica, Noruega, Austria-Hungría, Rusia, Guatemala, El Salvador, Honduras, Bolivia, Cuba, Costa Rica, Panamá, Perú, Brasil, Chile, Uruguay, El Salvador y Argentina, y tres delegaciones: de Suiza, Colombia y Venezuela. Muchas de estas representaciones diplomáticas contaban con un comisionado especial y numeroso séquito.

De los países invitados solo tres no tuvieron representación: Inglaterra, que aunque aceptó la invitación, comunicó verse obligada a no asistir a causa de la muerte del rey Eduardo VII; Santo Domingo que no envió representante a pesar de haber aceptado la invitación y Nicaragua, cuyo gobierno acababa de ser derrocado.

Como parte de los protocolos de bienvenida a las delegaciones extranjeras, se realizaron desfiles militares de soldados y marinos que las acompañaban. Los invitados especiales también fueron agasajados con ceremonias de recepción diplomática, que incluían fastuosos banquetes y bailes. Para corresponder a las atenciones que el gobierno mexicano brindó a sus representantes, las naciones extranjeras devolvieron el gesto ofreciendo a su vez más banquetes, recepciones, días de campo y diferentes fiestas.



Dentro del marco de las celebraciones propias del Centenario, la Ciudad de México fue engalanada por el gobierno que mandó ornamentar las calles, parques y edificios públicos. De igual manera lo hicieron los comercios con las fachadas de sus inmuebles, en tanto los particulares pintaron sus casas, las iluminaron y colocaron banderas, flores y listones, con lo que “las banderas de las naciones que se unieron a la celebración, se levantaban en los edificios y se tendían a lo largo de los balcones, predominando los emblemas mexicanos que se presentaban lo mismo en lujosas residencias que en humildes casas”.

Filmación del duque de Amolfi, embajador de España y Federico Jiménez O' Farril, 1910
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm.de inv. 95492.

Mediante el uso del aún novedoso recurso de la luz eléctrica, se iluminaron con gran profusión los principales edificios de la capital: la Catedral, el Palacio Nacional, el Palacio Municipal, el edificio de Correos, la Secretaría de Relaciones, el Consejo Superior de Salubridad, los Ferrocarriles Nacionales, la Compañía de Luz Eléctrica y Fuerza Motriz, las casas que hospedaron a los representantes extranjeros, todas las instituciones que dependían del gobierno, así como la Compañía Bancaria y algunos establecimientos comerciales como la joyería La Perla, La Mexicana, la Droguería de Labadie, la sedería El Paje y La Mutua, entre otros. Obviamente, el espectáculo lumínico se podía observar sólo de noche, lo que representó un reto para los fotógrafos en tanto que la sensibilidad a la luz de los materiales fotográficos era muy baja y se requería de tiempos de exposición muy largos.



Manuel Ramos
El fotógrafo rodeado por varios de los primeros fotorreporteros mexicanos; entre ellos, Agustín Víctor Casasola (segundo de izquierda a derecha en la fila de atrás), Antonio Garduño (tercero de izquierda a derecha en la fila de atrás) y Ezequiel Álvarez Tostado (sexto de izquierda a derecha en la fila de atrás), ca. 1905.
Col. Archivo Fotográfico Manuel Ramos (Cortesía).

La celebración del Centenario incluyó además de otros desfiles militares y cívicos, concursos, exposiciones, congresos, conferencias y veladas literarias, inauguraciones de edificios y monumentos, procesiones, actos teatrales, funciones cinematográficas y de circo, fuegos artificiales, bailes, serenatas, corridas de toros, espectáculos de acrobacia, *kermeses*, actos de beneficencia y algunas otras actividades de menor importancia.

El registro fotográfico de los actos y celebraciones se plasmó en periódicos y revistas, así como en lujosas ediciones de álbumes fotográficos, en los que las imágenes eran reproducidas bajo la entonces novedosa técnica de impresión de fotgrabado, con lo cual, la imagen fotográfica se convirtió en los albores del siglo XX en un medio masivo de comunicación social propiamente dicho.

Al ser reproducidas en periódicos y revistas ilustradas, las fotografías eran acompañadas por otras señales indicadoras, constituidas por los pies de foto, con una función totalmente distinta a las cédulas de un cuadro pictórico, pues se utilizaba el texto para complementar la información visual y hacerlas más comprensibles. Debido a su carácter unitario y muchas veces fragmentario, las fotografías de prensa requerían siempre de la contextualización por medio de palabras.

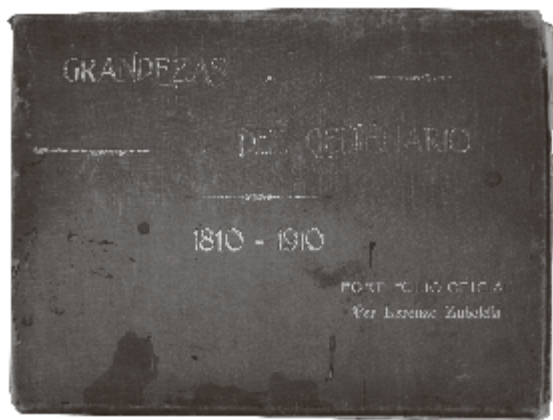
El régimen porfirista tenía clara la utilidad de la fotografía testimonial para incidir en el público; es decir, entendía su valor como vehículo propagandístico. Ello explica que Rafael Reyes Spíndola, dueño de *El Mundo Ilustrado*, amigo del influyente ministro de Hacienda José Ives Limantour y miembro del grupo de los “científicos”, contara con una subvención de mil pesos semanales por parte del Estado, lo que le permitía financiar dos ediciones diarias (por la mañana *El Imparcial* y por la tarde *El Mundo*) y un suplemento dominical, ofrecidas a un precio muy bajo para lograr llegar a los estratos más desfavorecidos de la población.

Las fotografías llegaban a las oficinas de *El Mundo Ilustrado* desde ciudades como Hermosillo, enviadas por Pablo Rubio; de Monterrey por José Z. García; de Guadalajara por José María Lupercio y Arturo Jorge González; de San Luis Potosí por Emilio G. Lobato y los hermanos Méndez; de Puebla por Lorenzo Bercerril y F. Bustamante; de Jalapa por Segovia y Calderón; de Oaxaca por José P. Monterrubio; de la Ciudad de México por Emilio Lange, los hermanos Valletto, Octaviano de la Mora, Fernando Ferrari Pérez, Guillermo Kahlo, Manuel Torres y familia, los hermanos Schlattman, Antíoco Cruces y Luis Campa. También desde algunos puertos como el de Tampico las enviaba Ibáñez; de Veracruz, Castro y de Guaymas, Llaguno. Sin embargo, el fotógrafo “oficial” del periódico era Manuel Ramos, quien llegó a ser director de área, y junto con Lupercio y Kahlo fueron a los que con mayor frecuencia les publicaron sus trabajos en el semanario.

De manera general, la prensa subvencionada colaboró con el régimen de Díaz en su labor de generación de imagen pública y alejó temporalmente al pueblo de toda idea revolucionaria, mientras que por otra parte, el gobierno modificó la ley de imprenta para combatir a la prensa liberal, iniciando con ello la persecución y el arresto de los periodistas de oposición, y la eliminación paulatina de la prensa independiente.

En este contexto de control periodístico, para cubrir gráficamente los eventos oficiales de la celebración del Centenario, el gobernador del Distrito Federal y presidente de la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia, Guillermo de Landa y Escandón, expidió tarjetas de acreditación a los fotógrafos que trabajaban para diversas casas editoras y medios impresos, así como a un cinefotógrafo, de acuerdo con la siguiente relación:

El Imparcial: Agustín Víctor Casasola, Miguel Casasola, Isaac Moreno; *El Tiempo* y *El Tiempo Ilustrado*: Antonio Carrillo, Víctor O. León; *El País*: Manuel Ramos; *El Diario*: Antonio Garduño, Gerónimo Hernández; *La Patria*: Alfonso Garduño; *Arte y Letras*: Ezequiel Álvarez Tostado; *El Mundo Ilustrado*: Manuel Ramos; *La Semana Ilustrada*, *Revista Comercial*, *El Paladín*, *Revista Ilustrada del Centenario*: Samuel Tinoco; Comité Nacional del Comercio para las Fiestas del Centenario: Miguel Uribe, Guillermo Kahlo; *Gil Blas*: Rodolfo Toquero; *La Nobleza*, (Félix Mirret): Eduardo Melhado; fotógrafo ambulante: Manuel Carrillo; fotógrafo independiente: Heliodoro J. Gutiérrez; fotógrafo ambulante: Emiliano Obrera; cinematógrafo: Salvador Toscano.



AMBAS PÁGINAS
Lorenzo Zubeldia
Álbum oficial del Comité
Nacional del Comercio.
1er. Centenario de la Independencia de México 1810-1910.
(Grandezas del Centenario 1810-1910.
Portafolio oficial), México,
E. Gómez de la Puente (ed.),
1910.
Col. Cristina Gutiérrez.

Además de estos profesionales de la lente acreditados oficialmente, las actividades de los festejos, también fueron registradas por fotógrafos como C. B. Waite, Eugenio Espino Barros, Juan Echeverría, Antonio Cortés, Prisciliano Corona, José Escalante, Miret, León Infante, L. V. García, F. K., M. Fav, A. Morales, Enrique Valdés, Arriaga, Almagres, L. N. García, F. L. Clarke y F. Orendain. Muchas de sus imágenes no fueron firmadas, por lo que es difícil identificar la autoría, y se constata que en varias ocasiones las firmas o marcas originales fueron cortadas y se colocaron nuevas rúbricas, pertenecientes al editor o al taller de fotograbado.

Entre las publicaciones no periódicas elaboradas para conmemorar el Centenario, debemos mencionar en primer lugar el llamado *Álbum Gráfico de la República Mexicana 1910*, de Eugenio Espino Barros, editado por Müller Hermanos, que en la portada lleva estampada la frase *México en el Centenario de su Independencia*, lo cual le ha valido muchas confusiones en relación a su denominación real. La planeación financiera del álbum la inició el propio Espino Barros, al formar la sociedad anónima que denominó exactamente igual que el título de la portada. En la primera página de este documento se presenta la alegoría de la Patria siendo coronada, quien entre sus manos sostiene un libro en el que está rotulado el año de 1810.

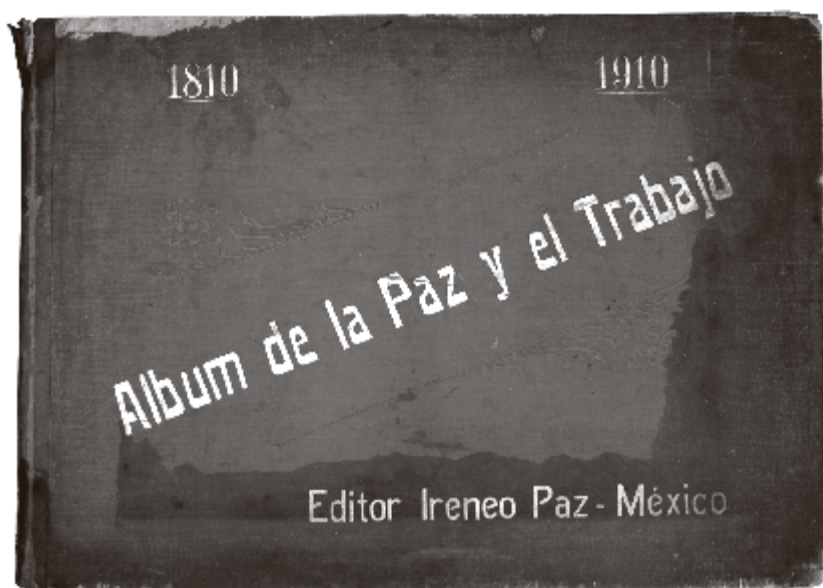
Este álbum incluye 391 fotografías realizadas por el mismo Eugenio Espino Barros entre 1908 y 1910, cada una de ellas con una breve reseña histórica, a la que agrega datos sobre el lugar de la toma, de acuerdo con las entrevistas e investigaciones que emprendió el también fotógrafo. La primera edición se publicó a principios de 1910, con un tiraje de dos mil ejemplares, y en noviembre del mismo año se realizó una segunda, con el mismo tiro.



Por otra parte, se cuenta con el *Álbum Oficial del Comité Nacional del Comercio 1er Centenario de la Independencia de México 1810-1910*, dirigido por Lorenzo Zubeldía, miembro de dicho Comité y editado por E. Gómez de la Puente. La edición consta de un tiraje de diez mil ejemplares, con un costo de poco más de 52 mil pesos y fue publicada en octubre de 1910. En su primera página lleva la dedicatoria con las firmas de todos los integrantes de la junta, enmarcadas bajo un diseño muy elaborado e impreso con más de ocho tintas. En la segunda página se presenta el prefacio en que Lorenzo Zubeldía refiere que la obra es una “recopilación de materiales artísticos representativos más salientes del fenecido programa de festejos del Centenario y una breve explicación que complementa el pretendido compendio gráfico... cuya realización compete al reportero y al fotógrafo”.

El álbum consta de dos partes: una relativa a los festejos del Centenario y otra “comercial estadístico-gráfica” sobre algunas de las sociedades anónimas de la capital. Incluye alrededor de 120 fotografías, aunque no se especifica de todas su autoría. La acreditación solicitada por el Comité Nacional del Comercio para las fiestas del Centenario fue otorgada a Miguel Uribe y Guillermo Kahlo, pero, también se identifican fotografías firmadas por Manuel Ramos, F. L. Clarke y F. Orendain. En algunos casos es evidente que las firmas fueron cortadas y se les colocó las letras “M I” sobrepuestas, lo cual remite a la marca que se colocaba en los Talleres de Fotograbado de Marcial Ibarra.

En otra instancia se encuentra el *Álbum de la Paz y el Trabajo, 1810-1910*, editado por Ireneo Paz, cuya página inicial presenta un conjunto alegórico que proyecta a la Patria victoriosa que sostiene el símbolo de la paz y protege a sus hijos,



AMBAS PÁGINAS
Y PÁGINAS 18 Y 20
*Album de la Paz
y el Trabajo 1810-1910.*
México, 1910.
Ireneo Paz (ed.)
Col. Cristina Gutiérrez.

representados por el hombre trabajador que procura el arte, el conocimiento y la ciencia que impulsan la modernidad y el progreso en los transportes, telecomunicaciones e industria. En la parte superior dice con letras grandes: *Album de la Paz y el Trabajo*.

Cuenta con una introducción que presenta un resumen histórico donde destacan las proezas del régimen, y es hasta la cuarta hoja que encontramos el retrato del presidente con uniforme militar, galones en los hombros y medallas en el pecho, junto a una breve semblanza. Posteriormente el álbum presenta a los secretarios de Estado y a los miembros de la Comisión Nacional del Centenario. Continúa con el calendario y una breve descripción de los festejos y actividades realizadas durante el mes de septiembre, para después iniciar con la descripción de los estados de la República. Asimismo, la publicación incluye anuncios e información sobre algunos hoteles, haciendas, fábricas y almacenes de prestigio.

También en este caso es difícil identificar a los autores de las fotografías, ya que la gran mayoría no presenta firmas o se observa que éstas fueron cortadas. No obstante, en algunos casos se alcanza a distinguir pequeños rotulados con las marcas "J. J. Ramos" y otros con la leyenda "El Sol", que suponemos hace referencia al diario del mismo nombre, encargado de proporcionar esas fotografías. También son visibles las marcas de "Lup." entre las descripciones fotográficas de Jalisco, con lo que se deduce que se trata de José María Lupercio y, finalmente, se puede identificar el apellido Guerra en las fotografías correspondientes a la presentación del estado de Yucatán.

En la última página del álbum de Paz se muestra la fotografía de la prensa de impresión y el retrato de Ramón Molleda, operario que produjo el álbum, además de

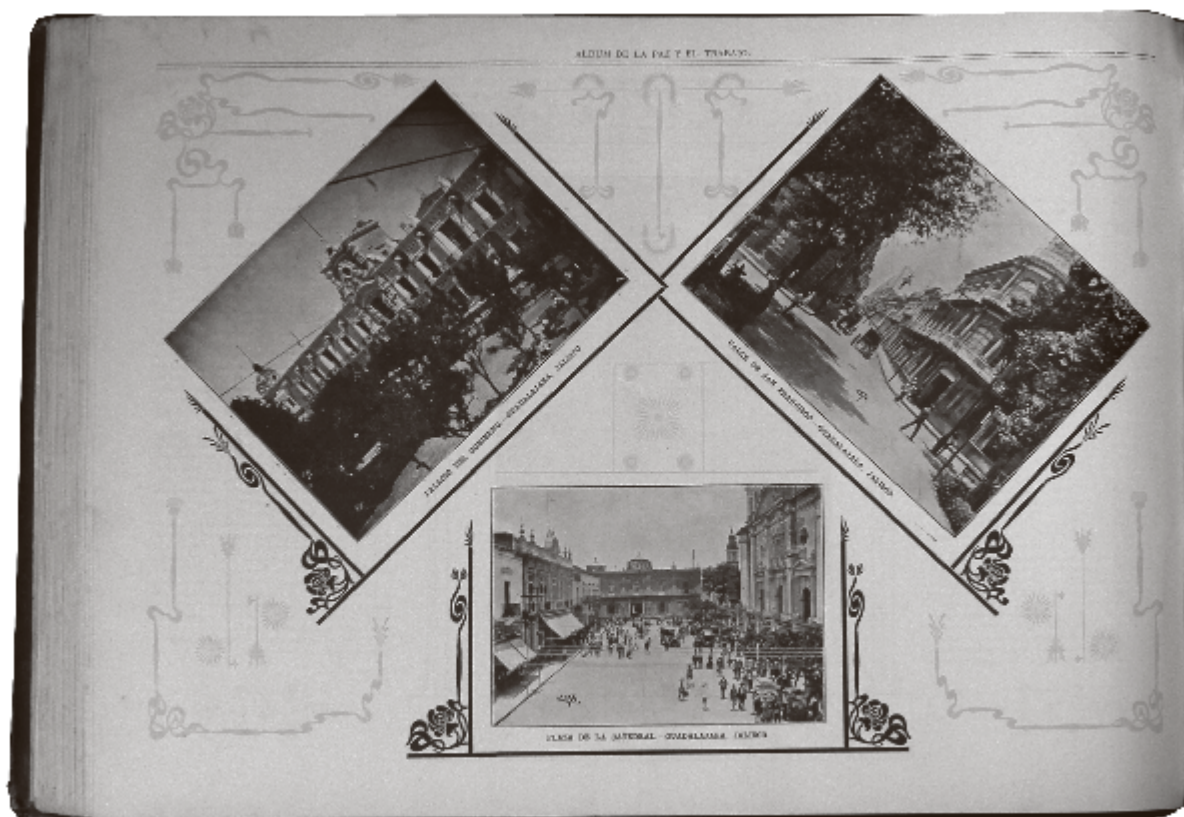


mencionarse que cada página de la edición, constó de cinco mil ejemplares, con tres o cuatro impresiones: la primera para el relato; una o dos para el fotograbado, y la última para los elementos en color, lo cual retrasó el proceso de impresión que duró aproximadamente cuatro años continuos.

Pero además de estas publicaciones promovidas por la iniciativa privada, el relato gubernamental de los festejos se dio a través de la *Crónica Oficial de las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*. La elegante publicación, que naturalmente refleja las convicciones oficiales del régimen, estuvo dirigida por Genaro García, quien fuera también director del Museo Nacional e incluyó reseñas de los festejos, elaboradas por Nemesio García Naranjo, Alfonso Teja Zabre, Rubén Valentín, Manuel H. San Juan e Ignacio B. del Castillo. Los fotógrafos invitados fueron Antonio Cortés, Antonio Carrillo, Prisciliano Corona y José Escalante, en tanto Félix Parra, Adrián Unzueta y Mateo A. Saldaña participaron en la ejecución de los dibujos de las cornisas y los remates.

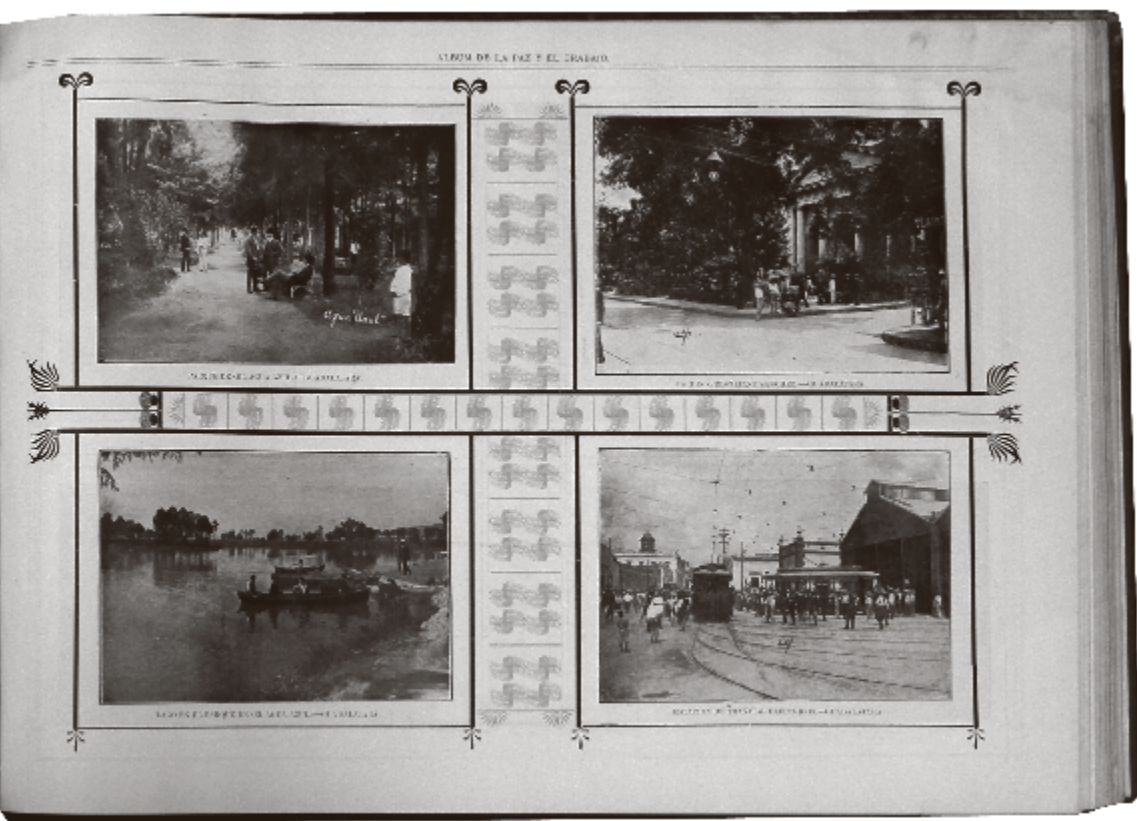
El importante documento que constituye la *Crónica Oficial*, comienza por dar cuenta sobre la participación de gobiernos y colonias extranjeros en las fiestas del Centenario; continúa con los homenajes de México a naciones y representantes especiales del exterior; las obras de beneficencia; festividades cívicas y escolares; obras materiales; congresos, exposiciones y museos; concursos, conferencias y veladas literarias; fiestas sociales y militares; también incluye un apéndice con la transcripción de los brindis, discursos, poesías e himnos pronunciados en las diversas actividades oficiales.

Debido a que los eventos se multiplicaban día con día, Genaro García escribe en la advertencia del libro que, sin embargo, fue necesario solicitarle a Ricardo Gómez



Robelo que escribiese las reseñas de las exposiciones española y mexicana de Bellas Artes, y a Francisco Bulman, las correspondientes de la exposición de Higiene. Por igual motivo, compró a Manuel Ramos, Antonio G. Garduño y Juan Echeverría varias fotografías y pidió a la Secretaría de Relaciones Exteriores los datos biográficos y retratos de los representantes especiales extranjeros. Aquellos que no le fueron proporcionados por la Secretaría los adquirió con los hermanos Valletto. Estos fotógrafos, ya mencionados y otros más que permanecen en el anonimato, desempeñaron un papel fundamental como cronistas de los distintos acontecimientos festivos del Centenario, documentando los sucesos, así como retratando a la gente involucrada. Para ello utilizaron cámaras muy pesadas, por lo general en formato de 5x7 pulgadas para delicados negativos de vidrio, que corrían el riesgo de romperse, además poderse exponer solamente una placa a la vez, por lo que debían transportar varias consigo.

Los equipos fotográficos utilizados eran básicamente de dos tipos: las cámaras de *vista* (*view cameras*) y las *réflex*. En las primeras era difícil encuadrar, debido a que la imagen se forma en el vidrio despulido que se encuentra en la parte trasera de la cámara. Para lograr el enfoque y que la imagen se vea nítida, era



necesario mover el objetivo (juego de lentes) para adelante o para atrás, junto con el delicado fuelle plegadizo en forma de acordeón que se encuentra en la parte intermedia de la cámara, el cual estaba construido de piel muy delgada. Además era importante colocar una tela negra que cubriera la cámara y la cabeza del fotógrafo, para poder realizar de manera precisa el enfoque, lo cual requería de cierto tiempo y destreza para lograr ver la imagen nítida. El obturador de estos equipos se encontraba en el panel de la lente y obturaba a velocidades bastante lentas que iban de 1 a 1/100 de segundo y en algunos casos excepcionales hasta 1/250. Por estas características y su gran peso, resultaba obligado montar las *view cameras* siempre sobre un tripié.

Por su parte, las cámaras réflex como la famosa *Graflex* para placas de vidrio de 5x7 pulgadas, utilizadas por Agustín Víctor y Miguel Casasola, eran muy particulares. A simple vista tienen forma de cámara de caja (*box camera*); sin embargo, a diferencia de éstas, contaban con un fuelle que se alojaba dentro del cajón, por lo que permanecía oculto dentro de la caja. En su interior tenían también un espejo que reflejaba la imagen hacia el vidrio despulido que se encontraba en la parte superior de la cámara, constituyendo el visor donde se mostraba la imagen exacta

del encuadre realizado por el objetivo (lentes). Éste a su vez se cubría con una funda plegable de piel que evitaba los rayos de luz, permitiendo ver la imagen más nítida.

El encuadre y el enfoque se realizaban a través de este visor, lo que ocasionaba que el punto de vista también cambiara un poco, ya que la cámara debía sostenerse con las manos a la altura de la cintura, por lo que comúnmente eran conocidas como *visor de cintura*. El espejo que se encontraba detrás de la lente y frente a la placa inclinado a 45°, se abatía al momento de la toma fotográfica permitiendo el paso de la luz hacia el negativo, con velocidades de obturación entre $\frac{1}{4}$ a $\frac{1}{1000}$ de segundo. Este tipo de cámaras, aunque también pesadas, permitía gran movilidad al fotógrafo al poder utilizarse sin el apoyo del tripié.

Con este tipo de implementos técnicos los fotógrafos lograron captar imágenes que son ahora, para nosotros, un reflejo de la visión de la época y proporcionan evidencia de los importantes cambios con los que se intentaba transformar al país, dando cuenta de los esfuerzos modernizadores, al exaltar los valores, logros y aspiraciones del régimen porfirista para quien hacerlo constituía casi una obsesión, en tanto que de manera consciente se plegó a las ya probadas estrategias propagandísticas utilizadas por las potencias para hacerlo patente, las cuales por supuesto incluían la difusión fotográfica masiva de sus pretendidos logros.

En ese sentido, la fotografía en el ocaso de la época porfiriana fue utilizada básicamente con fines documentales, respondiendo a los convencionalismos de la época. En ese contexto, no importaban sus grandes aportaciones a la profesión ni se pretendía que alterara sus códigos, pues su funcionalidad como portadora de mensajes "verídicos" estaba probada. La historia sería diferente para el caso de la fotografía artística, que sí modificó sus competencias, pues sus pretensiones eran otras y no tenían que ver con los pragmáticos usos documentales que le interesaban a un gobierno en pleno ejercicio de su poder.

Finalmente, habría que agregar que los fotógrafos fueron en efecto comisionados para realizar imágenes destinadas a difundir la imagen de un país, generada principalmente para atraer la mirada de los invitados de las naciones extranjeras. Pero estas fotografías también circularon entre los mexicanos que no se encontraban entre la elite privilegiada, que no se reflejaban en ellas y miraban con desconcierto una fastuosa imagen fabricada, a la manera de puesta escenográfica, ajena por completo a la gran mayoría de la población, que vivía condiciones de grave desigualdad social. Y esa percepción social debió incrementar el posterior descontento popular arrastrado durante los largos años del Porfiriato, por lo que a sólo dos meses de terminada la intensa pero pasajera algarabía de los festejos del Centenario, comenzaría la llamada Revolución, encabezada por el movimiento antirreleccionista.



Referencias Bibliográficas

Memorias de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión del Centenario de la Independencia, México, Imprenta del Gobierno Federal, 1910.

Eduardo Ancira, "Fotógrafos de la luz aprisionada. Asociación de fotógrafos de la prensa metropolitana de la Ciudad de México, octubre-diciembre de 1911", en *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005.

Genaro García, *Crónica Oficial de las Fiestas de Primer Centenario de la Independencia de México*, México, Talleres del Museo Nacional, 1911 (Copia facsimilar resguardada por el Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1991).

Antonio A. de Medina y Ormaechea, *Iniciativa para celebrar el Primer Centenario de la Independencia de México con una Exposición Universal*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1893.

Begoña Hernández Lazo (Coord.), *Celebración del Grito de Independencia*, México, INEHRM, 1985.

Alejandra Osorio Olave y Felipe Victoriano Serrano, *Postales del Centenario. Imágenes para pensar el Porfiriato*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

María del Carmen Ruiz Castañeda, "La prensa durante el porfiriato (1880-1910)", en *El periodismo en México, 450 años de historia*, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, México, UNAM, 1980.

Antonio Saborit, *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*, México, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 2003

Florence Toussaint Alcaraz, *El escenario de la prensa en el Porfiriato*, México, Universidad de Colima, 1984.

Manuel Ramos
Porfirio Díaz en la inauguración de la Escuela Normal para Maestros
Fondo Culhuacán.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 353075.

MARIA TUBAU



CE

REGIST. 842.

Tiempos nuevos, miradas antiguas. Persistencias de la visión decimonónica en el México revolucionario (1910-1920)

Claudia Negrete Álvarez*

A la memoria de Alejandro Cortina y Cortina

Corrían tiempos telúricos. En la segunda década del siglo XX una guerra civil cimbraba los cimientos políticos, económicos y sociales de la nación, pero no los de la fotografía. Los profesionales de la lente que ahora captaban diversos aspectos de la gesta revolucionaria provenían de una tradición visual gestada precisamente en el siglo anterior. Los treinta años de paz porfiriana, habían significado una expansión sin precedente en el oficio de las sales de plata. Los fotógrafos mexicanos de estudio, especializados en retrato y que de vez en cuando comercializaban series sobre tipos mexicanos o paisaje urbano (que dicho sea de paso, lo vemos también en la tradición litográfica), diversificaron los usos de la imagen debido a las necesidades planteadas por las revistas ilustradas. *El Mundo Ilustrado* (1894-1914), la publicación más importante en su tipo, y otras que seguían su modelo, como *Arte y Letras* o *El Tiempo Ilustrado*, requerían ahora —además del retrato y el paisaje urbano que fueron los primeros géneros fotográficos que se insertaron en el discurso periodístico— de imágenes publicitarias, de modas, así como de aquellas referidas a sucesos sociales específicos, tomados *in situ* con la absoluta intención de informar sobre dicho evento. De esta forma, la figura del fotógrafo de estudio se transformó en la de fotorreportero, y cuando el conflicto armado estalló, ya se tenía un bagaje amplio del que se haría uso para resolver las necesidades de imagen de tema revolucionario.

Compañía Industrial
Fotográfica
María Tubau, ca. 1917.
Col. Carlos Villasana
y Raúl Torres.

La vida continuaba al lado de las balas y las personas se seguían casando, celebraban la primera comunión y por supuesto acudían al estudio fotográfico. En el *Directorio General de la Cd. de México y del Distrito Federal 1911-1912* aparecieron listados sesenta estudios fotográficos. Entre ellos estaba el de Emilio Lange, fotógrafo sueco que llegó a México alrededor de 1890¹ y que estableció su primer taller hacia 1902. También estaban trabajando los pictorialistas Martín Ortiz y Hugo



Hugo Brehme
Pareja sin identificar,
ca. 1920.
Col. Gustavo
Amézaga Heiras.

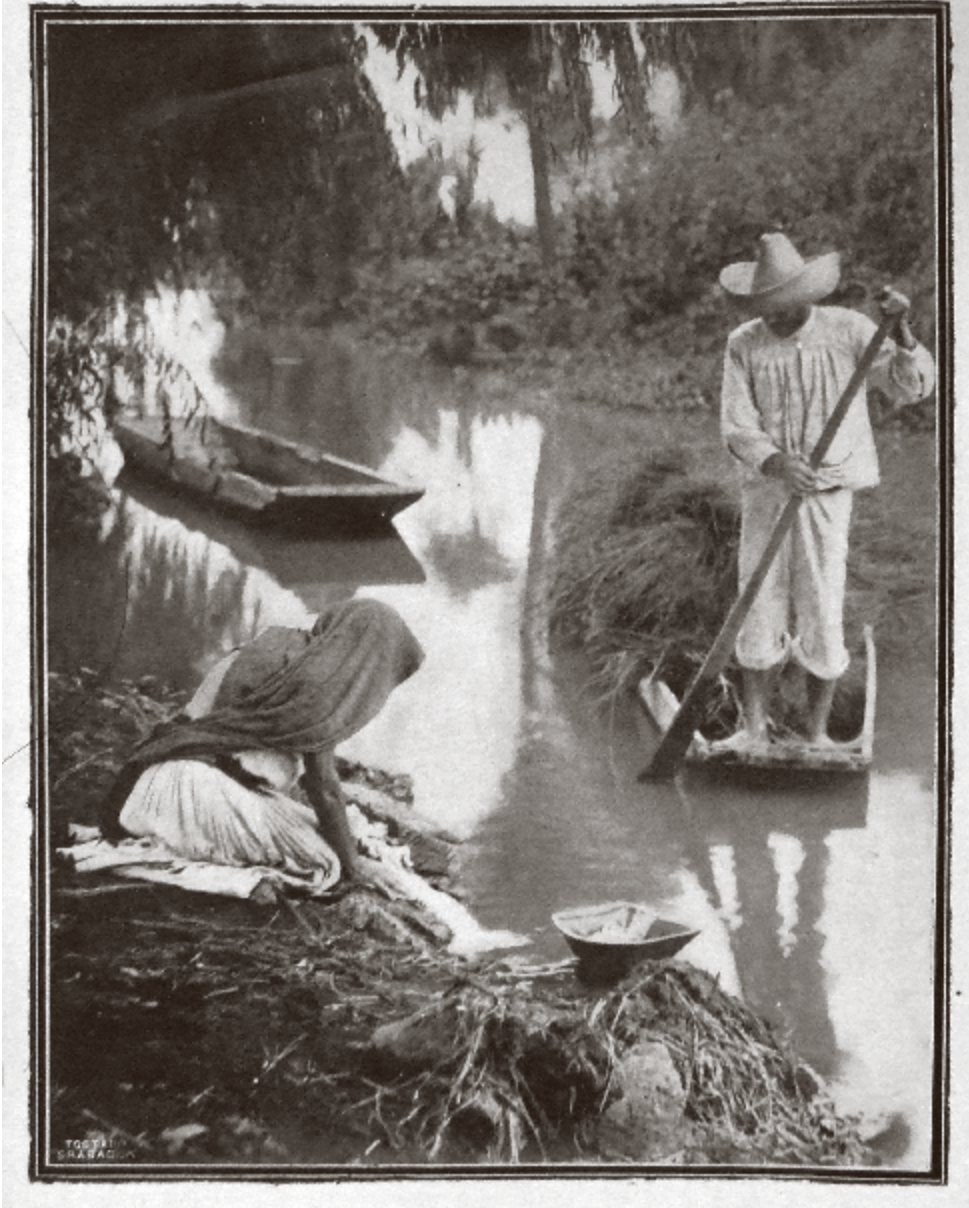
PÁGINA SIGUIENTE
Romualdo García
Luz, 16 de julio de 1913.
Col. Gustavo
Amézaga Heiras.

Brehme, quienes hacían de los grandes contrastes lumínicos reminiscentes de los retratos “a la Rembrandt”, entre atmósferas habitadas por parejas de novios y otros personajes. Mientras que el jalisciense José María Lupercio aplicaba el principio pictorialista de la “borrosidad” o foco suave selectivo en los rostros de señoritas, manteniéndose fiel a la regla de dar nitidez a los ojos y rasgos faciales en general. Por su lado, el antiguo estudio de Romualdo García, en Guanajuato, seguía haciendo del retrato una actividad remunerativa, mediante la utilización de los mismos fondos que había empleado desde las dos últimas décadas del siglo XIX.

Artistas de teatro como Esperanza Iris, María Conesa, María Tubau, Lupe Rivas Cacho, Amparo Romo, Amparo Garrido y Elena Ureña aparecen en retratos que tuvieron una amplia circulación en el popular formato de tarjetas postales. Estas imágenes fueron comercializadas por profesionales como Francisco Lavillette, Napoleón² o Foto Pach,³ así como la Compañía Industrial Fotográfica.⁴ En ellas, el esquema visual del retrato de estudio decimonónico —se podría definir, de manera muy general, por el uso de convenciones escénicas como telones, pose dirigida y *atrezzo*, luces direccionadas y pocos ángulos de toma—, no sólo persiste, sino que proyecta un código muy propicio para el perfil histriónico de las fotografiadas, al punto que se generó un coleccionismo y afición tan fuertes por dichas imágenes que ha llegado hasta nuestros días.⁵



Suzanne
H. de Jachno de 1913
ERIKS
STUDIO



Carlos Muñana
En Xochimilco,
en *La Ilustración
Semanal*, México,
24 de febrero de 1914,
Col. Mercurio
López Casillas.

El retrato de corte decimonónico seguía siendo un género fotoperiodístico durante el periodo analizado, no sólo lo vemos en revistas como *El Mundo Ilustrado*, y otras nacidas a lo largo de la década: *La Semana Ilustrada*, *Revista de Revistas*, *El Universal Ilustrado* o *La Ilustración Semanal*, en las que encontramos a lo largo de sus páginas de manera abundante imágenes retratísticas de estudio. Las realizadas en exteriores ya habían comenzado a producirse en las postrimerías del siglo con la “fotografía instantánea” (es decir, cuando la Kodak sacó al merca-

do cámaras para encargarse del revelado), y cuando los fotógrafos de estudio tuvieron que abandonar los muros del gabinete para satisfacer las necesidades gráficas de las revistas ilustradas. Comenzaron por sacar el estudio a la calle, como uno de los grandes maestros, Octaviano de la Mora, quien hacia 1895 trasladó telones y un toldo para filtrar luz para captar imágenes de los carros alegóricos del Combate de Flores.⁶ Al poco tiempo, se dejaron los telones dentro del estudio, y las tomas hechas en exteriores coexistieron dentro de las páginas periodísticas con las realizadas en los interiores de las empresas fotográficas por muchos años.

La imagen costumbrista también provenía del siglo XIX. La litografía en México había comercializado escenas y tipos populares a partir de la apropiación de la mirada exotista del viajero europeo y estadounidense, cuyos esquemas de representación los retomó la fotografía, como bien puede observarse en la conocida serie de tipos elaborada por Cruces y Campa.⁷ Abraham Lupercio, fotógrafo principal de *La Ilustración Semanal*, publicó un “tipo jalisciense”, mientras que Carlos Muñana, colaborador de varias publicaciones ilustradas escenificó una escena bucólica en Xochimilco; ambas imágenes aparecidas en la columna gráfica que llevaba la pretensión en el título: “Fotografía artística”. Esta persistencia de un esquema ideológico-visual decimonónico se modificaba ahora al incluir una tipología revolucionaria, como el “tipo artillero” de Antonio Garduño, publicado en la misma columna gráfica de la revista ilustrada mencionada, dirigida por el también fotógrafo y grabador Ezequiel Álvarez Tostado. Garduño tenía establecido un estudio en el número 23 de la avenida Madero, en donde continuaba la tradición retratística de vertiente pictorialista, mientras dirigía también su cámara hacia temáticas revolucionarias y actuaba simultáneamente como fotorreportero, sin abandonar la herencia visual decimonónica, como bien lo prueban las imágenes que produjo.

La tarjeta postal, por su parte, también difundió este tipo de imágenes para consumo tanto nacional como extranjero. La Compañía Industrial Fotográfica (CIF) y Sabino Osuna —quién documentó la Decena Trágica, así como la llegada de Villa y Zapata a la Ciudad de México—⁸ junto a compañías anónimas, comercializaron este imaginario de mexicanidad.

El uso de la alegoría en la producción de imágenes para las revistas ilustradas es otro legado del siglo XIX; si bien este procedimiento en el arte data de épocas mucho más antiguas, en la historia de la fotografía mexicana puede observarse este proceso desde los primeros años del siglo XX, en varias imágenes de estudio, así como también publicadas en las páginas de *El Mundo Ilustrado*. Según María Moliner, la alegoría es una “representación de una cosa o de una idea abstracta por medio de un objeto que tiene con ella cierta relación real, convencional o creada por la imaginación”.⁹ Conceptos como la justicia o la ciencia se representaban a través de figuras generalmente femeninas dentro de los códigos de representación escénico-fotográficos del estudio. Esta forma de representar coincide con la idea de que la introducción de modelos a la imagen fotográfica, como ocurría en la praxis de la pintura y la escultura, hacía del resultado obtenido una obra de arte:

PÁGINA SIGUIENTE DE
ARRIBA A ABAJO
Jerónimo Hernández
Caridad, en *La Ilustración*
Semanal, México,
25 de noviembre de 1913,
Col. Mercurio López Casillas.

Antonio Garduño
Marcial tipo artillero
y pieza de artillería del
Ejército Constitucionalista,
en *La Ilustración Semanal*,
México,
24 de agosto de 1914,
Col. Mercurio López Casillas.

Abraham Lupercio
La Ilustración Semanal,
México,
10 de agosto de 1914.
Col. Mercurio López Casillas.



los que las limitaciones de las vías de comunicación hacían de las imágenes de los distintos lugares, la única forma de conocimiento de ellos. Las ciudades entonces dejaban de ser escenarios para convertirse en sujetos protagónicos junto con sus edificios más representativos.

El Universal Ilustrado,
México, 8 de junio de 1917
Col. Mercurio López Casillas.

En la segunda década del siglo XX, el paisaje fotográfico en formato de tarjeta postal se comercializaba a lo largo del país en cantidades nunca antes vistas. Las postales de la Compañía Industrial Fotográfica, la Sonora News Company, Latapí y Bert, así como los fotógrafos locales del estado de Veracruz Juan D. Vasallo y



Samuel Tinoco
Crepúsculo en *La Semana Ilustrada*, México,
 4 de marzo de 1910,
 Col. Mercurio
 López Casillas.

PÁGINA SIGUIENTE
Francisco Lavillette
 y **Felipe Torres**
En el país del ensueño en *El Mundo Ilustrado*, México, 11
 de octubre de 1903.
 Col. Claudia Negrete Álvarez.

L. Fernández, en Córdoba, Walter E. Hadsell, en el puerto, o José María Tapia en Coatepec; “La Primavera” en Oaxaca, el fotógrafo y revolucionario Sabino Osuna, Antonio Garduño y algunos otros que no firmaban las postales que comercializaban, daban continuidad a esta antigua tradición visual.

El paisaje fotográfico también era objeto de consumo cultural dentro de las páginas de las revistas ilustradas. Así lo confirman imágenes como un “Estudio fotográfico tomado en la Colonia Juárez” de Samuel Tinoco, fotógrafo establecido en la Ciudad de México desde 1904.¹³ Además de hacer retratos, trabajó para diversas publicaciones y captó una gran cantidad de imágenes de temática revolucionaria, fundamentalmente de la toma de Ciudad Juárez en 1911. Samuel Tinoco, como todos los fotógrafos que trabajaron en la segunda década del siglo XX, documentaron los nuevos tiempos políticos y sociales con la mirada antigua del siglo XIX. La ruptura para la fotografía llegaría algunos años después.



* Investigadora del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana.

1 Véase "La fotografía Lange. Un establecimiento modelo", en *El Mundo Ilustrado*, México, 12 de febrero de 1905.

2 Nombre comercial del estudio a cargo de Adolfo de Porta, establecido desde 1902, véase *Directorio Comercial Murguía, 1925-1926*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1925.

3 Nombre comercial a cargo del fotógrafo Adrián Hernández, quien abrió las puertas de su negocio al público en 1913, *Directorio Comercial Murguía, op. cit.*

4 La Compañía Industrial Fotográfica vendía estas postales en la calle de Motolinía 2, según anuncio aparecido en *El Pueblo*, México, 28 de noviembre de 1917.

5 Los coleccionistas de postales Raúl Torres y Carlos Villasana consideran su numerosa serie de "divas" como la más importante de su acervo.

6 *El Mundo Ilustrado*, México, 22 de septiembre de 1895.

7 Véase Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998.

8 Miguel Ángel Berumen, *et al., México: fotografía y revolución*, México, Televisa/Lunwerg, 2009, p. 384.

9 María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.

10 "Progresos de la fotografía", en *El Mundo Ilustrado*, México, 22 de marzo de 1903.

11 Miguel Ángel Berumen, *op. cit.*

12 Véase Claudia Negrete Álvarez, "La luz antes del sonido", en "Historias narradas con luz. Tres décadas de labor cinefotográfica de Alex Philips (1921-1949)", tesis de doctorado, UNAM/FFyL, 1º de junio de 2009.

13 *Directorio Comercial Murguía, op. cit.*



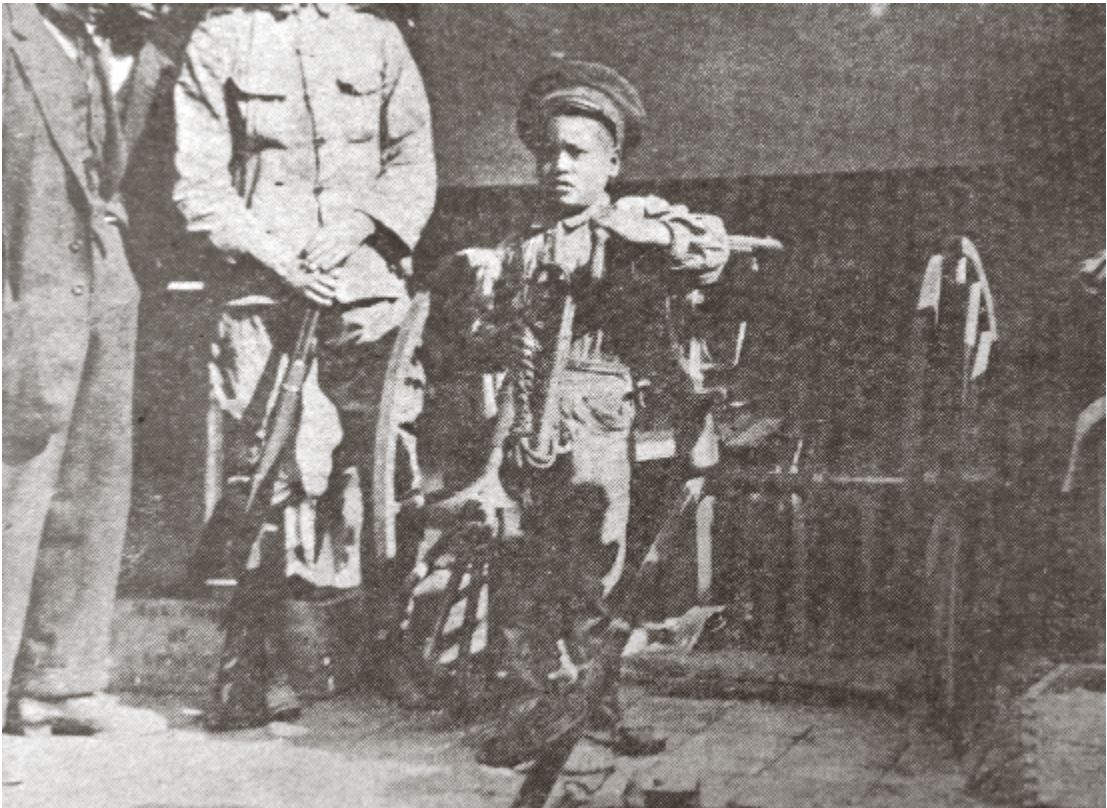
Polvo de aquellos lodos: fotografía de niños durante la Revolución

Rebeca Monroy Nasr*



Los niños: es un tema que nos atañe aún más cuando vemos el reflejo de esos pequeños en las placas de nitrocelulosa y de plata sobre gelatina que se produjeron durante el periodo de la revuelta armada de 1910. Retazos de realidad, como los llama Ariel Arnal, en los que vemos un espejo del tiempo, polvos de aquellos lodos que provienen de la mirada de un fotógrafo, para mostrar aquello que se convirtió en la “revolución de la vida cotidiana”, como lo llama Ágnes Heller a ese diario andar en la actividad alterada del estar en medio de enfrentamientos armados en donde “resulta posible una reestructuración radical de la vida cotidiana que no imponga una pérdida de la continuidad de su estructura básica”.¹

Autor no identificado
Reloj Chino destrozado
por los combates de la
Decena Trágica, 1913.
Fondo Casasola
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 37332.



Ezequiel Carrasco,
Niño limpiabotas artillero,
en *Revista de Revistas*,
23 febrero de 1913,
Col. Hemeroteca Nacional
de México, UNAM.

Son estas huellas gráficas las que también muestran cómo se trasmutó el concepto de niñez en el Porfiriato a lo largo de los treinta años de régimen ejercido, y la manera en que se manifestó ese interés particular desde la perspectiva médica, psicológica, ética, pedagógica y de higiene escolar en torno a los infantes. Las revistas científicas, así como las tesis de los alumnos de la escuela de medicina, se preocupaban por dejar una huella fotográfica de lo que se consideraba era la salud infantil y con ello se creó: “la invención de un concepto moderno de niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX”.² Esas imágenes nos aclararán la manera en que se construyó un concepto de salud y enfermedad en el mundo del niño y la niñez a finales del siglo. Ese interés de Porfirio Díaz hacia el sector infantil derivó en que él y su equipo de científicos consideraron oportuno atender de inmediato el alto índice de mortandad infantil que padecía el país a causa de la desnutrición y malas condiciones de vida de la población. Se empezaron a dirigir a los infantes, ya no como “adultos chiquitos”, sino como los niños que eran y procuraron mejorar algunas condiciones alimenticias e higienistas para que ese Estado moderno mostrara sus avances al combatir el paludismo, la fiebre amarilla, la influenza,³ entre otras enfermedades pandémicas que aquejaban sustancialmente a uno de los sectores más frágiles de la población. Sin embargo, la mirada que atendía a los niños mostraba una actitud clasista y un racismo inherentes al régimen. Los niños sanos para el régimen eran los rollizos, rubios, blancos, de cabellos ensortijados, chapas



rosadas, con hoyuelos en mejillas, rodillas y codos dada su piel gruesa y rosada. Eso era para ellos, la evidencia de un niño sano, en términos científicos. Los otros los militares, los que debían dar la vida por la Patria, seguramente eran aquellos de piel morena, de rasgos indígenas, como lo muestra esa imagen resguardada en el Archivo Casasola, en donde dos jóvenes cadetes del Colegio Militar simulan leer *El Imparcial*, un montaje realizado por el autor de la imagen que apoyaba su discurso publicitario con un retrato de cuerpo entero del mismo Presidente Díaz al fondo. Con ello se confirma la célebre frase de Arnold Hauser que subrayaba que la imagen siempre es propaganda clara o encubierta.

Autor no identificado
Niño soldado con tambor,
ca. 1914.
Fondo Casasola
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 6308.

Desde otro ámbito, la prensa del porfiriato también instauró una forma de aprehender imágenes de la infancia desde una perspectiva naturalista, descriptiva, a veces plañidera en su intento de ser “objetiva”; otras, se acerca a lo patético al mostrar a esos niños con un desdén clasista, de suyo marginal asomado a las páginas de los diarios y revistas. En diversas páginas de Rafael Reyes Espíndola, *El Imparcial*, podemos observar a los niños indígenas, marginales, de pieles oscuras, cuerpos delgados, ropajes gastados, empobrecidos, mostrando sus oficios sin mayor beneficio en la venta de matracas, y con esa mirada que los deterioraba, aún más emanada del régimen que los gestaba con un certificado de desnutrición y hambruna. También están aquellos otros que fueron captados en su propio *habitus*



Autor no identificado
Gente recoge los periódicos arrojados por la empresa El Heraldo,
ca. 1913.

Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 642967.

escuchando al cilindrero, un tema común entre los mexicanos de a pie. Los hubo también tratados como delincuentes en potencia, ciudadanos de quinta, retratos antropométricos de por medio.

Estos medios impresos crearon con ello lo que Alberto del Castillo llama “la edificación de un inventario moderno de la niñez capitalina a principios del siglo XX”,⁴ y gracias a la fotografía, podemos observar lo que muchas veces las notas periodísticas, los ensayos literarios o la crónica dejaban de lado; lo que se negaba era la extrema pobreza de esos jóvenes mexicanos, posibles ciudadanos en ciernes sólo mediante una revuelta de estratos sociales y acomodos políticos.

Lo que sucedió con la irrupción del movimiento armado de 1910 en otros ámbitos político, sociales, económicos, a su vez se reflejó en los rostros y actitudes que se presentaron ante las lentes de los fotógrafos que asaltaron y plasmaron esa realidad con sus placas. Niños artilleros, niños limpiabotas, niños fuego, niños balas, niños fusil, niños tambor, todos ellos desfilaron entre la tropa, acompañaron a sus mayores, los perdieron, se encontraron con otros que les dieron trabajo y cobijo, pero su presencia también fue fundamental para la Revolución.⁵ No sólo el trabajo de las mujeres que acompañaron a sus hombres como adelitas, las solteras que se añadieron a la bola en búsqueda de mejorar sus condiciones de vida, que trabajaron como mujeres comida, mujeres abastecimiento, mujeres correo, también



estaban las mujeres soldadas, defensoras incansables, armas en mano;⁶ muchas de ellas con sus hijos a los costados o en la espalda gracias al rebozo de bolita. Esos niños que en cuanto podían caminar soltaban la mano de su madre para integrarse a la lucha a participar desde su modesta o gran trinchera. Así se les ve en la mayoría de las fotos de la revuelta, en dónde se asoman a los costados de la imagen, por debajo de los torsos, entre las faldas o por encima de las cabezas u hombros de los combatientes de manta, rebozo y huarache en su horas de descanso. Fueron diez años en los que muchos de ellos murieron, se alzaron, se enfermaron o crecieron bajo el fuego cruzado y la dinamita, entre los rieles. Por ahí en las fotos, también se miran sus ojos, solitos, aislados, que observan el diario andar de la revuelta armada, en las escenas de los heridos. Ahí, donde maduraron a fuerza de balazos.

Autor no identificado
Niño herido es trasladado por la Cruz Roja, ca. 1913.
Fondo Casasola
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 37297.

Conciencia o inocencia: los niños en la Decena Trágica

Aún no se sabe con certeza cuál fue el número de niños que participaron en la Revolución Mexicana, cuántos murieron en los fuegos cruzados, cuántos dejaron sus infancias trastocadas, cuántos continuaron sus vidas y cuántos quedaron en el camino incierto. Se sabe que eran cerca de 3 742 362 jóvenes de más de cinco y menos de quince años de edad los que vivían en el país.⁷ Solamente en la Ciudad de México había un total de 145 855 niños y jóvenes, sin que a la fecha tengamos



Por otro lado, también están los que escaparon de las balas, como el jovencito periodiquero del diario maderista *Nueva Era*. Su olfato de supervivencia le ayudó a salir a todo galope, evitando un conato en el Zócalo capitalino. Gracias a la habilidad del reportero gráfico, este joven pasó a la historia exaltando los últimos momentos del régimen, dejando claro que un fotógrafo podía mostrar el movimiento pleno a pesar de las limitaciones técnicas de 1/60 de segundo de su cámara placas; además de subrayar la indiferencia y letargo de dos catrines que ni se inmutaron frente a la gran actividad que les rodeaba.

Autor no identificado
*Mujeres y niños durante
armisticio de la Decena
Trágica, ca. 1913.*
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 37286.

Los niños papeleros, los jóvenes huérfanos, los habitantes de los jardines y plazas, los de las vecindades en ruinas, los que realizaban el trabajo infantil en los diversos oficios de herreros, zapateros, por ahí aparecen con sus rostros a veces sonrientes a veces incrédulos u ofendidos por la presencia de la cámara. Se nota alguna imagen posada, como aquella de los jovencitos en un taller en donde aprendían diversos oficios. Rostros morenos con jotes o manchas blancas de desnutrición que el régimen no le interesó resolver; en el mercado, en las boticas, entre rebozos y trenzas, entre gorras y uniformes a medias, en trajes de manta que dejan ver sus huellas de polvo y uso continuo. Pies descalzos o algunos huaraches se observan entre los pies adoloridos y costrosos de tanto andar. Como los de aquel pequeño que carga sus pesados baldes de agua y posa para la cámara. Por su parte también es común que aparezcan entre los muertos, como en el simbólico lugar dónde



Ezequiel Carrasco,
Niño artillero, en *Revista
de Revistas*, 23 íde
febrero de 1913
Hemeroteca Nacional de
México, UNAM.

fue asesinado el presidente Madero y Pino Suárez, se les ve también en el panteón, rindiendo ofrendas.

Mucho se ha cuestionado la autenticidad gráfica del jovencito que posó —hasta dónde sabemos—, para la cámara de Agustín Víctor Casasola. Que si lo vistió para la foto, que si no era un niño artillero, que si posó para el fotógrafo, pero la imagen lejos de su veracidad es absolutamente verosímil. El acto posado de un pequeño, su rostro erguido, su planteamiento corporal, su orgullo patriota, las armas —suyas o ajenas— dan paso a comprender la importancia que tenía la investidura, suya o añadida. Es su actitud corporal, acompañada de una solución técnica y formal de primera, al dejar a los soldados circundantes meramente como referentes por la profundidad de campo casi nula, lo que le permitió al fotógrafo obtener un documento estético e históricamente invaluable. Un retrato de suyo magistral, pues



aunque la pose y la vestimenta fuesen dirigidas, la actitud no fue inventada. Es por ello, que cierta o falsa la imagen, se ha convertido en un elemento icónico con sus 100 años de gestación.

Autor no identificado
*Niño con los pertrechos
de soldado federal*, 1913.
Fondo Casasola
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 6340.

Usurpadores al poder

El régimen de Huerta supo la importancia de los niños en su imagen de gobernante. Algunos se les ve de la mano del dictador, por lo general con gestos esquivos o intimidados por su presencia. También los convocó bajo el título de “Todo México es soldado”,⁹ para formar el batallón infantil con sus sombreros, overoles, camisas de rayas, todos zurcidos y sin botones, recibían su instrucción militar en los llanos de San Salvador. Esos niños, en su mayoría analfabetas dejaron su huella y su gramática escrita en las páginas de la fotografía de prensa. Algunos en la jura de bandera, otros en festivales escolares, todos ellos con el mismo sabor antiguo y decimonónico que no dejaba aflorar nuevas formas y conductas de vida cotidiana bajo el huertismo. Las fotos parecían negar los cambios radicales que se habían generado, pues no proponían nada nuevo en la prensa ilustrada, incluso se veían como un retroceso en lo que la imagen había ganado. Era el reflejo de un régimen condenado desde su gestación y en su ineficiencia encontró su tumba.



Autor no identificado
Gente observa el cadáver de un hombre, 1913.
Fondo Casasola
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 37302.

PÁGINA SIGUIENTE
Autor no identificado
Niños y adolescentes en el lugar donde asesinaron a Francisco I. Madero, 1913.
Fondo Casasola
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 37902.

Lo que es evidente es que los problemas que aquejaron a los niños y jóvenes adolescentes antes de la Revolución Mexicana, no necesariamente se resolvieron en el camino. Se invirtieron muchos años y esfuerzos colegiados para mejorar algunas partes del entorno y sus condiciones de vida, alfabetización, salud, soluciones que los regímenes posrevolucionarios impulsaron para sacar adelante al “futuro de la Patria”, dentro del concepto obregonista. Como el Primer Congreso del Niño Mexicano, realizado en 1921, que buscaba remontar esas anomalías y descuidos del régimen porfirista. Su interés apuntaba a las necesidades que correspondían al Estado frente los niños pasando por los planteamientos de la eugenesia, la enseñanza, la higiene, los niños “anormales”, y la necesidad de legislar para los menores. En esos casos se trataba de establecer el juicio de discernimiento en el joven-niño y mejorar sus condiciones de vida legal.¹⁰

La fotografía continuó relatando y mostrando las difíciles condiciones, socioculturales y económicas, de la población en la posrevolución. Y aunque se fotografiaban las razzias de los niños huérfanos, los indigentes en sus condiciones de vida, también se les veía como sobrevivientes de una guerra. Esos niños por lo menos empezaron a ocupar las primeras planas, las fotoportadas, los interiores y a todas luces los fotógrafos se ocuparon de ellos para dar cuenta de lo que al régimen y al Estado social todavía le faltaba por resarcir y trabajar.

Una imagen reveladora: los niños Casasola que posaban a tiros cruzados entre uno que modelaba y otro que disparaba su cámara, para mostrar en esos años veinte un futuro prometedor: el fotoperiodismo como arma, consuelo y tal vez, otra solución.



* Investigadora de la Dirección de Estudios Históricos, INAH.

1 Ágnes Heller, *La revolución de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 1998, p. 9.

2 Alberto del Castillo y Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México-Instituto Mora, 2006, p. 290.

3 Porfirio Díaz, "Informe de Gobierno", en *Boletín de Instrucción Pública*. Publicación decena, mensual y bimestral. Órgano de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, México, 1903, pp. 499 a 516.

4 Alberto Del Castillo y Troncoso, "La invención de un concepto moderno de niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX", en Delia Salazar y María Eugenia Sánchez Calleja (coords.) *Los niños: su imagen en la historia*, México, INAH, 2006, p. 111.

5 De los trabajos más destacados en este ámbito ha sido el de Flora Lara Klahr, investigadora pionera de la fotografía en México, que trabajó el acervo de los Casasola en los años ochenta, véase *Los niños, exposición fotográfica*, México, Fototeca Nacional, INAH, 1984. De la misma autora *Jefes, héroes y caudillos*, México, FCE, (Río de Luz), 1990.

6 Martha Rocha, "Soldaderas y soldados", en *Proceso Bicentenario, La mujer en la Revolución*, México, núm. 3, junio 2009, pp. 12-23.

7 Esto sin contar a los infantes por razones de movilidad social. Véase *Tercer Censo de Población de los Estados Unidos Mexicanos, Secretaría de Agricultura y Fomento. Dirección de Estadística. Verificado el 27 de octubre de 1910*, México, Oficina Impresora de la Secretaría de Hacienda. Depto. de Fomento, 1918, pp. 95-99.

8 Datos que no podemos cuantificar de las bajas humanas e infantiles, en esos diez años de lucha armada, y diferenciar de las pestes y pandemias como la influenza española de 1918.

9 En *La Semana Ilustrada*, México, 2 de septiembre de 1913, s/p.

10 María Eugenia Sánchez Calleja estudia cómo el gobierno mexicano en 1921 procuró diferenciar una edad legal para enfrentar los cargos legales a los 18 años, y otra, la edad civil, para ser mayor de edad a los 21, en "Niños desvalidos, abandonados o delincuentes, sus derechos: una historia en construcción 1920-1940", en *Los niños ..., op. cit.*, pp. 117-133.

Fotografía y Revolución en Guerrero

Samuel Villela F*.

Casi una década antes del inicio de la Revolución mexicana, en Guerrero se documentan fotográficamente precursores brotes de rebeldía. De esos antecedentes en la región del Balsas dio cuenta el arqueólogo, minero y explorador William Niven, quien provisto del mejor equipo que pudo encontrar en Nueva York antes de viajar a México —una Kodak de fuelle en formato 5' x 7'—, fotografió a sus trabajadores armados preparándose para un ataque de los “pronunciados”.¹ Este episodio fue parte de una amplia cobertura del explorador, quien nos legó un conjunto de imágenes donde destaca el primer registro fotográfico de algunos lugares de la entidad sureña, así como de sonados eventos, como lo fue el terremoto de 1902.²

Durante la primera década del siglo XX, por tierras surianas pasaron algunos renombrados fotógrafos como Hugo Brehme y Charles B. Waite, quienes tomaron imágenes en las principales ciudades del estado: Taxco, Iguala, Acapulco. También para esa primera década ya existía una significativa producción de postales, sobre todo del puerto.³

Para cuando se da el estallido revolucionario en Guerrero, se desempeñaban 13 fotógrafos profesionales en las principales ciudades de la entidad.⁴ En Chilapa, desde el último cuarto del siglo XIX, Protasio Salmerón iniciaría la trayectoria de una dinastía familiar con cuatro generaciones de fotógrafos, vigente hasta nuestros días. A él se debe una de las pocas imágenes que tenemos de los “cuerudos”, nombre que recibía un cuerpo regional de rurales, el principal órgano represor del Porfiriato.⁵ También tenemos el par de imágenes —tomadas conjuntamente con su hijo Amando— sobre los festejos del Centenario en Guerrero —Chilapa y Chilpancingo, 1910—.⁶ Amando Salmerón, por su parte, aparece por el año de 1910 como corresponsal del diario capitalino *El Tiempo*.⁷

En Teloloapan, población que es la puerta de entrada a la Tierra Caliente y por donde ingresaban mercaderías hacia Iguala —la principal ciudad comercial de la zona norte—, iniciaba en 1908 su trabajo profesional la señorita Sara Castrejón.⁸ Además de los consabidos retratos de estudio y algunas fotos de



paisaje, le debemos la única postal conmemorativa del Centenario que tenemos registrada para el estado suriano.

En tiempos en que sobre el puerto de Acapulco no se adivinaba su posterior uso como gran destino turístico, se desempeñaban dos fotógrafos, tal como nos los refiere Gómez Maganda: “[...] don Angel Mazzini, originario de Italia, que vive con su media hermana Nora, la esposa de Pepe Pintos, dueño de la principal agencia fotográfica; entre las dos, que con la de Mr. John Curd, esposo de doña Margarita Galeana, forman los únicos talleres dedicados a dichas actividades”.⁹

José Pintos ha de haber aportado varias de las fotos del libro *Acapulco. Monografía anecdótica contemporánea* (s.e., 1943), de Rosendo Pintos. Mas esto es una suposición —a partir de la referencia de Gómez— pues el crédito fotográfico de esas imágenes fue borrado en las fotos publicadas. De Curd, además de los escasos datos que sobre él tenemos,¹⁰ existe una referencia de Mraz sobre un John Curd o Kurt,¹¹ quien estaría capacitando a los hermanos Cachú en Pátzcuaro, Michoacán, a principios del siglo.¹²

Fotógrafos y fotografía en la Revolución

El estallido revolucionario en Guerrero se dio con la toma de Huitzucó el 28 de febrero de 1911, cuando Ambrosio Figueroa, comandando un contingente de sesenta sublevados, se enfrentó a las fuerzas porfiristas. De esos inicios no tenemos registro fotográfico alguno.

Sara Castrejón
Postal conmemorativa
del Centenario.
Teloloapan, 1910.
Cortesía: José J.
Blas Jaimes



Sara Castrejón
*Entrada de maderistas a
Teloloapan, Gro., 1911.*
Col. Particular.

No fue sino hasta el 22 de abril del mismo año cuando se produjeron las primeras imágenes de la Revolución en tierras surianas, en el momento en que Sara Castrejón registró la entrada de fuerzas maderistas en su natal Teloloapan. Catorce días antes de que la estadounidense Esther Eva Strauss cruzase la frontera para tomar sus fotos de las postrimerías de la batalla de Ciudad Juárez,¹³ la señorita Castrejón tomó una imagen de dos ordenadas filas de jinetes que pasaban frente al balcón de su casa, rumbo al centro de la plaza, en lo que constituye la primera imagen documental de la Revolución en la entidad. De tal manera que la fotógrafa teloloapense fue la primera mujer mexicana en fotografiar la Revolución, labor pionera que reconocemos y reivindicamos.¹⁴

Esa fotografía sería el punto de partida para su registro a lo largo de todo el periodo de lucha armada, ya que en su gabinete y en los alrededores —la iglesia del pueblo y la plaza central quedaban en las inmediaciones— oficialidad y tropa de todas las facciones que se adentraron en el pueblo posaron para la foto del recuerdo. Ese retrato configura una galería de imágenes que nos muestra a una parte significativa de los principales actores de la Revolución en la región.¹⁵

Al día siguiente de que la fotógrafa teloloapense hiciese su registro pionero, Amando Salmerón hizo lo propio en Chilapa. Pedro y Atilano Ramírez, jefes maderistas, se encuentran en medio de una fila de jinetes que posan en la plaza de armas de dicha ciudad, teniendo como fondo a un ordenado y amplio

contingente de su tropa. Días después, cuando se ha pactado el fin de las hostilidades con el gobierno porfirista, se produce el licenciamiento de las fuerzas rebeldes, lo cual dio motivo a la realización de un par de notables imágenes. En una de ellas, un considerable grupo de tropa posa ordenadamente en la plaza de armas, cubriéndola y teniendo en primer plano a un grupo de flecheros.¹⁶ El mismo grupo sería captado mientras realizaba evoluciones dentro de la plaza, en inusitada mirada de un numeroso grupo de combatientes.¹⁷

Dentro de la cobertura de la toma de Teloapan, Sara Castrejón elabora también la primera postal del movimiento revolucionario en su entidad. Los jefes maderistas posan como grupo en el estudio de la fotógrafa. Entre ellos se encuentra Jesús H. Salgado, quien tendría una destacada trayectoria a lo largo del proceso como principal líder agrarista en la región y gobernador del estado durante el auge zapatista (1914-1915). Al reverso de la postal la fotógrafa anotó cuidadosamente el nombre de los retratados, en una práctica un tanto común dentro de la fotografía de la época, lo cual facilita la identificación de los personajes, trascendiendo con ello las limitaciones semánticas de la imagen fotográfica.¹⁸

En otro par de sus fotografías, las que tomó a Jesús H. Salgado y Leovigildo Álvarez después de la toma de Teloapan, podría plantearse la cuestión de una mirada de género. En una de las imágenes, los dos jefes maderistas —que después se tornarían enemigos irreconciliables— aparecen acompañados de sus asistentes, mientras que en la segunda se encuentran junto al Dr. S. Herrera, quien se habría encargado de recolectar fondos para la causa maderista. En ambas fotos, la ambientación que la fotógrafa colocó frente a los retratados (piso cubierto de vegetación —ramas de pino o de pirul— y un haz de carabinas, coronadas también con un manojo de la misma vegetación), quiso recrear una atmósfera guerrera y de presencia de la naturaleza, en tanto uno de los ámbitos de la lucha armada. Pareciese que el cuidado con que la señorita Castrejón ambientó su estudio, la disposición de los elementos vegetales sobre piso y armamento, nos remitirían a una atención especial y matizada por el género de esa profesional de la lente.¹⁹

El primer álbum histórico-gráfico de la Revolución

Un día después de terminados los combates en Ciudad Juárez —10 de mayo de 1911—, cuando aún no se disipaba el olor a pólvora y la señorita Strauss tomaba sus retratos con perspectiva de género,²⁰ se produce la batalla de Acapulco, en la que maderistas al mando de Silvestre G. Mariscal y Félix P. Álvarez —nieto del prócer Juan Álvarez— trataban de tomar el puerto. De la cobertura fotográfica de dicho evento resultaría el primer álbum histórico-gráfico de la Revolución mexicana, intitulado *Revolución evolucionista de México*.²¹

Este pequeño álbum —mide 17.7 cm. de largo y 13.2 cm. de ancho, con 28 páginas— fue impreso por la casa Theiner & Janowitz, de Hamburgo.²² Consta de 27 fotografías que dan cuenta de los espacios de la contienda, de los jefes militares —porfiristas y maderistas—, de los “descamisados” —nombre que recibían los costeños de Mariscal— y de la tropa federal que participó en la lucha,



4.

2.

1.



Sara Castrejón. *Jefes maderistas que tomaron Teloloapan.* Con el número 2 está señalado Jesús H. Salgado. Teloloapan, abril de 1911. Cortesía de la profesora Paula Delgado.



pasado,²³ y Emilia Billings, con quien se asoció en el negocio que ella tenía en Acapulco donde, además de ofrecer varios tipos de mercancías, vendían tarjetas postales del puerto.²⁴

En el álbum no se consigna la autoría del texto y de las fotos, aunque suponemos que fueron tomadas por José Pintos o John Curd, quienes —como ya se señalaba antes— eran los únicos fotógrafos que se desempeñaban profesionalmente en dicho lugar.

La producción de este álbum por la firma Hudson & Billings ha de haber recaído en don William —sobre todo—. Aunque no tiene fecha de edición, suponemos fue concebido como una obra noticiosa y de actualidad, ya que el interés de Hudson por documentar los hechos históricos que vivió en esos convulsos años ha quedado evidente también en su descripción sobre la evacuación de la población estadounidense en Acapulco, a raíz de la tensión provocada por la invasión de tropas de Estados Unidos al puerto de Veracruz en 1914.²⁵ El manifiesto interés de este editor por documentar los hechos históricos nos permite proponer una temprana edición de dicho álbum.

Una vez derrocado el régimen porfirista, se produjo la visita de Francisco I. Madero a los estados de Morelos y Guerrero, a unos cuantos días de su fastuosa entrada en la Ciudad de México. El líder demócrata viajó a tierras sureñas —en junio de 1911—, para hacer un reconocimiento a sus combatientes y dentro de este periplo se dio un episodio significativo: los hermanos Alva, cineastas

PÁGINA ANTERIOR
Sara Castrejón
Jesús H. Salgado,
Dr. S. Herrera y
Leovigildo Alvarez
Teloloapan,
abril de 1911.
Cortesía: Francisco
Nájera Castrejón.

Autor no identificado
Los descamisados,
del álbum *Revolución
evolucionista de México*.
Cortesía: Alejandro
Martínez Carbajal.



Autor no identificado
El cañonero Demócrata,
del álbum *Revolución
evolucionista de México*.
Cortesía: profesor Alejandro
Martínez Carbajal.

Autor no identificado
*Tripulación del cañonero De-
mócrata*, del álbum *Revolución
evolucionista de México*.
Cortesía: profesor Alejandro
Martínez Carbajal.

pioneros en el registro fílmico de la Revolución, así como fotorreporteros y camarógrafos se dedicaron a cubrir la gira maderista. En postal producida por el negocio de Heliodoro J. Gutiérrez, puede apreciarse a dichos documentalistas con su cámara Debrie, mientras Agustín Víctor Casasola porta su cámara réflex. Otros fotógrafos, con su equipo, posan ante la lente de Gutiérrez.

Fotografías de los años convulsos

Como parte del proceso de enfrentamiento entre el maderismo y el zapatismo, se produjeron a nivel estatal levantamientos por quienes se adhirieron al Plan de Ayala. Uno de los principales fue el encabezado por Jesús H. Salgado en Teloapan, por lo cual Madero, ya investido como presidente de la República, envió al coronel Aureliano Blanquet para someterlo.



Después de una incierta campaña durante la cual Salgado acepta su rendición —diciembre de 1911— y en torno a la que se produjeron una serie de imágenes por parte de la señorita Castrejón, el líder agrarista volvió a las andadas, a principios de 1912, por lo cual se envió al coronel Gertrudis Sánchez para intentar someterlo de nueva cuenta. Sánchez llegó a tierras surianas al frente del 28 Cuerpo Rural, conocido como los “fronterizos” por su procedencia norteña y reconocible por su indumentaria de color kaki.²⁶

De esta nueva insurrección de Salgado se produjo otro grupo de imágenes por la señorita Castrejón, dentro de las cuales cabe destacar una. En uno de los cerros de las afueras de Teloloapan posa todo un cuerpo del ejército federal. En disciplinada formación, una fila delantera de soldados simula apuntar al enemigo; detrás de ellos hay varias escenas: un civil de corbata sostiene algo en su

H. J. Gutiérrez
*Fotógrafos y periodistas
 en Iguala.*
 En primer plano, un fotógrafo con una cámara Korona Cycle Long Focus; atrás, los hermanos Alva con una cámara de cine Debrrie; a su costado, Agustín V. Casasola, con una cámara réflex, Junio de 1911. Col. Arturo Guevara Escobar.



Sara Castrejón
Los "fronterizos" del 28
Cuerpo Rural,
al mando del coronel Ger-
trudis Sánchez, en las
inmediaciones
de Teloapan, 1912.
Cortesía: profesora
Paula Delgado.

mano izquierda, mirando hacia el frente, donde aparece un oficial que apunta su pistola; a sus costados, varios cuerpos tirados sobre el pasto semejan combatientes caídos, y un grupo de oficiales montados a caballo parece dirigir la operación, donde uno de ellos apunta con su sable hacia el supuesto campo enemigo. Detrás de esta escena compuesta, una fila de soldados se mantiene firme, a la expectativa, y en la parte derecha del conjunto dos filas más de militares hacen como que apuntan sus carabinas.

Esta puesta en escena donde se involucra a grandes cuerpos de un ejército —recuérdese la referida foto de Salmerón—,²⁷ se produce como muchas otras dentro de la fotografía de la Revolución, ante la imposibilidad de los fotógrafos por registrar directamente los hechos bélicos. La foto de la señorita Castrejón parece merecer un juicio semejante al de Berumen sobre las fotos tomadas por Hugo Brehme a contingentes revolucionarios del estado de Morelos:

En casi ninguna de ellas, el fotógrafo esquivo la escenificación evidente, no obstante que los sujetos fotografiados son guerreros que se hallan en su entorno habitual. Otras, en cambio, son fotografías inauditas de paisaje; grandes encuadres en que los revolucionarios aparecen insertados de una manera mecánica, trazando armoniosas geometrías coreográficas en medio de la naturaleza. Se trata de composiciones totalmente inusitadas para la época, que obligan a preguntarse por el trabajo de producción que había detrás de esas tomas; una producción que reunía en ciertos casos a más de cien individuos frente a la cámara.²⁸

El año de 1914

Este año resultó prolífico en imágenes del zapatismo ascendente y triunfante. En el mes de marzo se produjo una de las acciones bélicas más importantes para la causa campesina en el Sur, teniendo como escenario la ciudad capital de Chilpancingo. Contra el bien pertrechado y capacitado ejército profesional del huertismo, se enfrentaron los contingentes guerrerenses coordinados por Manuel Palafox, el estratega de Emiliano Zapata quien, tras bambalinas, dirigió la operación militar. De este histórico episodio se produjeron una serie de imágenes por parte de Amando Salmerón, destacando entre ellas las cuatro fotos tomadas a Emiliano Zapata. Mas lo que aquí cabe resaltar es la carta que el General en Jefe del Ejército Libertador del Sur y Centro dirigió al fotógrafo, con lo cual se evidenciaba su interés por la fotografía:

Cuartel General en Chilpancingo
marzo 26 de 1914

Señor Amando Salmerón
Chilapa

Muy estimado señor y amigo:

Con motivo de la toma de la Capital del Estado por las tropas insurgentes y de la completa derrota del enemigo, recomiendo a usted se sirva marcharse en el acto para esta ciudad, desde luego que reciba la presente, trayendo consigo su cámara y demás útiles necesarios para que tome usted las vistas de la ciudad de Chilpancingo, de los puntos principales considerados en el combate y de los jefes, oficiales y soldados del mal Gobierno, que cayeron prisioneros.

Lo saludo y quedo esperándolo mañana mismo.

Sin más por el momento y esperando su puntualidad me repito su afmo. atto. amigo y seguro servidor.

El General
Emiliano Zapata
[rúbrica]

Nota.- En Tixtla le espero mañana, espero su puntualidad. Se trae usted las placas fotográficas del grupo que sacó usted en ésa para que en Tixtla, se saquen unas dos docenas.³⁰

La institucionalización de la Revolución

El carrancismo, en tanto facción de la burguesía que empieza a consolidar su dominio sobre el proceso revolucionario, tuvo en Silvestre G. Mariscal a su hombre fuerte en Guerrero. Desde su trayectoria inicial en la batalla de Acapulco, se proyectó hacia la gubernatura del estado en 1916 —después de haberse afiliado al huertismo y de haber asesinado a su correligionario, el también gobernador carrancista Julián Blanco—. De su gestión como gobernador proviene la confección del segundo álbum histórico-gráfico en la Revolución mexicana, elaborado por Mariscal como una especie de informe gráfico de su trayectoria político-militar y su gestión institucional.

El álbum está conformado por 38 fotografías blanco y negro de formato 6' x 8' (equivalente al que actualmente se conoce como 8x), las cuales son, mayormente, inéditas.³¹ Fueron tomadas por uno o varios autores aún desconocidos, aunque suponemos puede tratarse de los mismos profesionales de la lente que registraron la batalla de Acapulco en 1911.

Por otra parte, para rubricar el ascenso al poder del constitucionalismo, tenemos un par de imágenes que pueden ser consideradas como emblemáticas de ese proceso. En la primera podemos ver a Francisco Figueroa durante su toma de protesta al asumir la gubernatura provisional de Guerrero,³² en el año de 1918, con lo cual se afianza un grupo familiar que usufructuaría contemporáneamente los beneficios y prebendas del poder estatal.

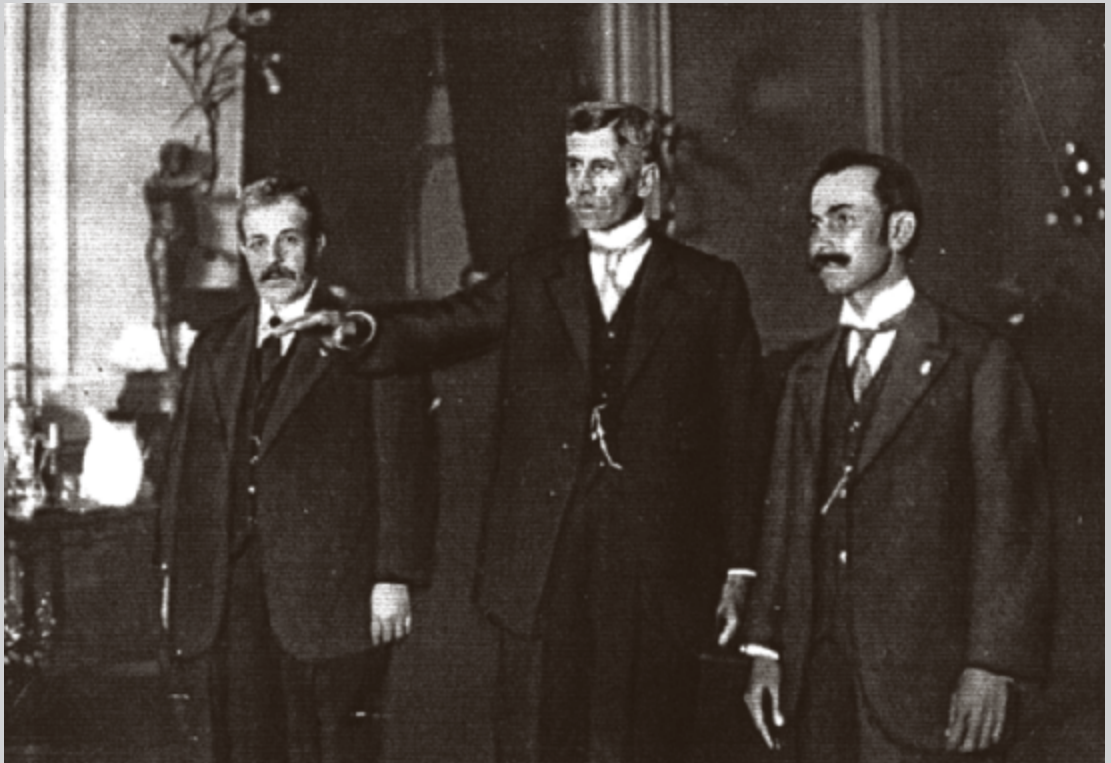
La otra es la que le fue tomada al general Álvaro Obregón en Chilpancingo, en abril de 1920, después de su huida hacia tierras surianas ante el acoso de que fue objeto por su oposición a la pretensión del Primer Jefe de imponer un candidato presidencial que le sucediera por la trayectoria, Obregón era el candidato natural y se sentía desplazado de un lugar que le correspondía. Esta foto, que ha sido poco difundida, nos muestra una sintomática antesala de quienes conformarían la estructura del nuevo poder, en ciernes, tanto a nivel estatal como nacional. El general sonoreense, en casa del licenciado Eduardo Neri —quien lucharía por el poder estatal contra los Figueroa—, es acompañado por el líder sindical Luis G. Morones —quien subordinaría el sindicalismo obrero nacional al proyecto obregonista—, el general. Héctor F. López —que sería gobernador de Guerrero (1925-1930)— y Margarito Ramírez, el ferrocarrilero que le ayudó y acompañó en su huida, quien sería recompensado con la gubernatura de Quintana Roo.

Recapitulación

A través de la panorámica presentada sobre fotógrafos y fotografía de la Revolución en Guerrero, hemos mostrado algunas de las peculiaridades del quehacer profesional en cuanto a la cobertura de movimiento revolucionario.

Destaca la presencia de la primera mujer que fotografió el movimiento armado, así como la elaboración de los dos primeros álbumes histórico-gráficos, que precederían al que elaboró Agustín V. Casasola en 1918.

A través de su registro gráfico, los fotógrafos mencionados —al lado de muchos otros, anónimos— nos han legado un cúmulo de imágenes que nos permiten persistir en la reconstrucción histórica de partes indicativas del proceso y se conforman como parte sustancial de nuestra memoria visual. En los entornos regionales o microrregionales, las fotografías de Salmerón y Castrejón nos ayudan a enriquecer esa historia matría que nos proponía don Luis González. La coyuntura que ha abierto la celebración del Centenario de la Revolución mexicana nos permite, a la luz de los datos y hallazgos mostrados, avizorar un amplio y difícil campo de investigación.



* Investigador de la Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH.

1 Jaime Salazar Adame, "William Niven: La paz porfiriana y la Revolución en Guerrero", en Suplemento núm.49 de *Diario de Campo* julio-agosto de 2008, pp. 81-99.

2 Samuel L. Villela Flores, "Pueblos, lugares y costumbres. El retrato del guerrero desconocido por William Niven", en Suplemento núm. 49 de *Diario de Campo*, julio-agosto de 2008, pp.67-79.

3 Para un atisbo al tipo de postales producidas, véase el acervo de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, que puede consultarse en la página web: <http://bivir.uacj.mx/postales/PorEstado.asp?Estado=12>.

4 Censos de 1910.

5 Blanca Jiménez y Samuel Villela F., *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH-CONACULTA, 1998, p. 27.

6 *Ibidem*, p. 22.

7 *Ibidem*, p. 35.

8 Para una caracterización inicial de la trayectoria de Sara Castrejón, véase Francisco Nájera Castrejón, "Castrejón Reza, Sara", en *Diccionario Enciclopédico del Estado de Guerrero*, Chilpancingo, Gobierno del Estado de Guerrero/Guerrero Cultural Siglo XXI, 1999, t. I, pp. 128-129 y Samuel Villela F. (comp.), *Obra de un pueblo*, Chilpancingo, Gobierno del Estado de Guerrero, t.I, pp.166-183.

9 Alejandro Gómez Maganda, *Acapulco en mi vida y en el tiempo*, México, Libro Mex Editores, 1960, p. 56.

10 Concha Hudson Batani, *Del Acapulco de antes*, edición de autor, Acapulco, Guerrero, 2005. La autora nos adiciona la siguiente información: "Don Juan Curd era un americano residente en Acapulco, casado y con tres hijos... Ocasionalmente atendía a una reducida clientela para servicios tan sencillos como sacar muelas; pero era fotógrafo de profesión y tenía un estudio en su casa".

Autor no identificado
Francisco Figueroa protesta como gobernador provisional de Guerrero, 1918.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm de inv. 550119.



Pie original de imagen: Gral. Obregón en la casa del Lic. Eduardo Nerí, en Chilpancingo. — De pie: El Maestro Rolón, actual Director de la Banda de Artillería; Gral. Miguel Valle, Corl. Rafael Lara Grajales; Corl. Benito Ramírez G; Margarito Ramírez, actual Gobernador de Quintana Roo; el ferrocarrilero Gutiérrez (*) "El Borrego". — Sentados: Lic. Trinidad Mastache; Luis G. Morones; Gral. Obregón; Gral Héctor F. López y Lic. Eduardo Nerí, 1920.

El Gral. Alvaro Obregón en la casa de Eduardo Nerí, Chilpancingo, abril de 1920. Reproducida de la revista Guerrero, México, 1949, Col. Particular.

11 No parece aventurado pensar que se trata de la misma persona pues no es muy factible que haya dos extranjeros de profesión fotógrafos, contiguos en el tiempo y en el espacio, con el mismo nombre.

12 Los hermanos Cachú elaborarían un registro fotográfico de la Revolución por aquellas tierras; véase Miguel Ángel Berumen, México: *Fotografía y revolución*, México, Televisa/Lunwerk, 2009, p.308.

13 "El 10 de mayo [de 1911], una vez que el ejército federal se había rendido, cruzó la frontera para documentar, más que las celebraciones por el triunfo revolucionario, el dolor de algunos protagonistas de los enfrentamientos, al igual que el de sus allegados", Miguel Ángel Berumen, *op. cit.*, p.287.

14 Por su parte, Berumen cita una referencia que concede este papel pionero a Esther Eva Stauss (William C. Stewart, "Historia que descubre la primera fotografía de guerra", en *Los Ángeles Times*, 3 de octubre de 1968), Miguel Ángel Berumen, *op. cit.*, p. 287.

15 "Con los retratos fotográficos, tenemos la mejor galería humana, como nunca antes había sucedido." Arturo Ochoa Aguilar, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1996, p. 173.

16 Véase dicha imagen en Blanca Jiménez y Samuel Villela, *op. cit.*, p. 52.

17 Fotografía que forma parte del archivo personal del Sr. Juan Salmerón, en Chilapa, Guerrero. Sobre las características que asumiría ese tipo de tomas dentro de la Revolución, véase el juicio de Berumen que se presenta más adelante, a propósito de la imagen de los "fronterizos", tomada por Sara Castrejón.

18 "[...] la particularidad de una fotografía sólo puede desarrollarse y revelarse mediante una identificación con los epígrafes verbales que aparecen junto a ella", véase John Mraz, "Fotohistoria o historia gráfica. El

pasado mexicano en la fotografía", en *Cuicuilco*, núm. 41, México, septiembre-diciembre de 2007, p. 28. De otra manera lo expresa Freund: "Por supuesto, la imagen debe ir acompañada de un texto mínimo; es un error creer que las fotos se bastan por sí solas. De ahí la importancia de los pies de fotos." Gisèle Freund y Rauda Jamís, *Gisèle Freund. Conversaciones con Rauda Jamís*, Barcelona, Circe, 2002, p. 149.

19 Agradezco a la doctora Rebeca Monroy por haber llamado mi atención sobre dichos detalles.

20 Según Berumen las fotos que la Srta. Strauss tomó de los cadáveres, dolientes y de los destrozos causados por la batalla de Ciudad Juárez, se diferencian de las producidas por el resto de fotógrafos que cubrieron dicho combate, por lo cual él cree encontrar en esa diferencia una mirada de género, véase Miguel Ángel Berumen, *1911. La toma de Ciudad Juárez/II. Las imágenes*, El Paso, Cuadro por Cuadro/Berumen y Muñoz Editores, 2004, P. 12.

21 Fue hasta el año de 1918 cuando Agustín Víctor puso en marcha un ambicioso proyecto para iniciar su serie de álbumes histórico-gráficos. Una primera versión "llevaría por título *Evolución Nacional. Álbum Histórico Gráfico*"; Miguel Ángel Berumen, *op. cit.*, 2009, p. 297. Llama la atención que, tanto en el caso del álbum de Acapulco como en el de Casasola, más que denominar *Revolución* al movimiento social, los editores de esas dos obras inscribieron en el título el término *Evolución*.

22 Theiner & Janowitz, compañía importadora y exportadora alemana, tenía sus oficinas en Bleichenbrücke 10, Hamburgo. En 1933 sufre el boicot decretado por los nazis que ascendieron al poder, sobre esto, véase la página web <http://www1.uni-hamburg.de/rz3a035//arisierte.html>.

23 "En 1900, cuando terminaron la escuela normal, Henry Stephens le dijo a mi padre que se iba a Acapulco [desde Arkansas]... e invitó a mi papá a irse con él al puerto guerrerense", véase Hudson, *op. cit.*, p. 26.

24 Otra compañía que también producía postales y tenía su negocio en el puerto fue la casa L. C. Vucanovich & Co. Aunque no las producía, la tienda de Samuel Muñúzuri se dedicaba a la venta de "[...] canicas de ensueño, tarjetas postales a colores para felicitación, con versos alusivos y toda clase de artículos escolares", véase Alejandro Gómez Maganda, *op. cit.*, p. 59-60.

25 En un relato pormenorizado, nos refiere las vicisitudes que tuvieron que pasar quienes ya se consideraban como parte intrínseca de la población porteña, Hudson, *op. cit.*, p. 76-80.

26 "[...] Llegó a Coyuca de Catalán el 28 Cuerpo Rural [...] comandaba a esta corporación militar, el entonces coronel Gertrudis G. Sánchez y que estaba integrado casi en su totalidad, por gentes del norte de la República y a quienes, por esa circunstancia, en la Tierra Caliente se les llamaba 'los fronterizos' o bien 'los aplomados', teniendo en cuenta el color de sus uniformes de kaki", véase Desiderio Borja, "Despeñadero de las águilas", en *Coyuca*, Coyuca de Catalán, Guerrero, año II, núm. 6, octubre 25 de 1948, pp.29-33.

27 Remito al lector a la nota 17.

28 Miguel Ángel Berumen, *op. cit.*, 2009, p. 296.

29 Blanca Jiménez y Samuel Villela F., *op. cit.*, pp. 40, 42 y 44.

30 Una imagen de dicha carta puede verse en *ibidem*, p. 43

31 El álbum se encuentra en custodia del Museo Casa de Carranza de la Ciudad de México. Para mayores detalles sobre el mismo, puede consultarse Samuel L. Villela Flores, "El álbum fotográfico del General Silvestre Mariscal", en *Relatos e Historias de México*, núm. 8, abril de 2009, pp. 51-56.

32 Antes, en mayo de 1911, había asumido la gubernatura de forma provisional.



“H. J. Gutiérrez, Foto”

Arturo Guevara Escobar

Heliodoro J. Gutiérrez
Estudio Marst, *Sin título*,
ca. 1910.
Col. Arturo Guevara
Escobar.

A la par del sonar de los fusiles, la mayor parte de los mexicanos hacían su vida. Eran los tiempos de 1910, y al grito de “¡Viva Madero!” se trastocaba el idílico acontecer del México porfiriano. Para unos fue un abrupto despertar, para otros un adiós sin pena ni gloria... a unos cuantos se les abría un mundo de oportunidades. De los afortunados, podemos contar al fotógrafo y empresario Heliodoro Juan Gutiérrez Escobar, mejor conocido como “H. J. Gutiérrez”.

Retrocedamos un poco en el tiempo, para conocer de dónde vino, quién era, y así entender por qué nos acordamos de este personaje, mencionado una y otra vez durante casi un siglo, cuando la fotografía de la Revolución entra en escena, pero de quien poco se sabía hasta fechas recientes.

Heliodoro Juan Gutiérrez Escobar nació en una zona rural de Jalisco, reconocida por la hechura de sus equipales, Zacoalco de Torres, un 21 de diciembre

de 1878. De sus primeros años no tenemos muchos datos, tan solo que en su adolescencia vivió en Guadalajara, y había demostrado sus dotes comerciales como arriero; un día, como muchos mexicanos lo han hecho, pensó en forjarse un mejor futuro más allá de nuestras fronteras, y antes de cumplir los 18 años tomó el rumbo de California, en 1896.

La primera noticia desde esa tierra la tenemos en 1900, cuando fue censado en la ciudad de San Francisco; vivía en la calle Jones número 506; declaraba ser fotógrafo y haber tenido trabajo durante toda su estancia en el país. Entre los misterios, aún por resolver, está el de cómo se involucra en la actividad, si fue en Estados Unidos, o desde México ya llevaba una idea preconcebida de que viajaría a una de las zonas de mayor actividad fotográfica en el país vecino. Probablemente su intención era permanecer ahí, pero una tragedia familiar lo trajo de vuelta.

En 1902 murió el coronel de caballería Félix Vélez Galván, antiguo compañero de andanzas del general Porfirio Díaz, a quien había apoyado en los levantamientos de la Noria y Tuxtepec. H. J. Gutiérrez tenía lejanos lazos de sangre con Vélez Galván, pero fuertes intereses sociales, junto con otras familias de presencia dominante de los Altos de Jalisco: los Vélez, los De la Torre, los Preciado y los Vizcaíno. Con su regreso para presentar sus condolencias, H. J. Gutiérrez logró acortar los lazos consanguíneos, al pretender a una de las hijas del finado coronel.

Heliodoro llegó a México con cámara en mano, sin más ambición que la de vivir en el vecino país del norte, con nuevas ideas en mente. Mientras decidía donde establecerse, permaneció trabajando como fotógrafo itinerante en la zona de los estados de Jalisco y Colima. Finalmente, en 1905 se avecindó en la Ciudad de México.

Por su capacidad empresarial, fundó diversos negocios vinculados con la fotografía, y eligió la calle de Nuevo México, actual Artículo 123, para establecerse. El primero de ellos fue, la “Casa amplificadora de retratos”, localizada en el número 30 de esa calle; un nombre genérico en esos tiempos para denominar a este tipo de establecimientos comerciales, en donde también existían otros como el de Gerardo Vizcaíno,¹ donde trabajó José Clemente Orozco en 1905 o el de Revillagigedo 24, perteneciente a F. O. Boli y Cía.

En la publicidad de H. J. Gutiérrez se leía: “En nuestras oficinas tenemos establecida una galería fotográfica, montada en igual forma a las principales de Europa y Estados Unidos, en donde tomamos negativas al último estilo y artísticas, contando además con los aparatos más modernos conocidos hasta hoy. También tomamos fotografías de Casas Comerciales, fachadas, e interiores, Fábricas, Despachos, Minas, haciendas, etc., etc., y en general toda clase de vistas.”

Curiosamente él no se presenta como fotógrafo, sino como “Fabricante e importador”, por lo que la pregunta obligada sería, ¿de qué? Cromos; retratos al crayón, tinta china, acuarela, sepia y pastel; lunas biseladas; marcos, y una gran variedad



de productos de papelería para estudios fotográficos. Entre algunos de sus clientes se encontraban los estudios Mack y Napoleón, lo que explica que un establecimiento del ramo requiriera de personal y talento con la habilidad de Orozco, muralista de primer orden en años posteriores.

Al parecer un año después Heliodoro abrió otro negocio, en el número 204 de Nuevo México, “La Postal Photo Finishing”, donde el nombre nos da a entender una especialización en las tarjetas postales, cuya producción y comercialización vivía sus mejores días en México y el mundo, siendo una lucrativa opción.

La expansión económica va de la mano de otros acontecimientos, y el 26 de junio de 1906 Heliodoro contrajo matrimonio con María Luisa Vélez López, hecho que consolidó su posición y la volvió lo suficientemente holgada como para pensar en grande, aunada a la participación de su mujer como representante legal de sus negocios. El otro acontecimiento relevante fue cuando mandó traer desde el pueblo natal a su tío Aurelio Escobar Castellanos,² para emplearlo como ayudante dentro del estudio fotográfico. Las primeras lecciones las tendría, acompañando al maestro como fotógrafo dominical en la Alameda Central, o en las tardeadas de Chapultepec. Es interesante reconocer cómo un fotógrafo de estudio, con cierto prestigio, seguía prestando sus servicios de manera ambulatoria en la Alameda, bueno a sólo una cuadra del estudio.

Heliodoro J. Gutiérrez ascendió de forma meteórica; en 1907 aparecieron por primera vez registros suyos en Propiedad Artística y Literaria, fue llamado “Artista fotógrafo”, consagrándose entre los mejores retratistas de la Ciudad de México. Un año antes había sido laureado con la medalla de oro en la exposición de Milán y logró interesantes comisiones entre la alta sociedad porfiriana.

En 1908 su visión emprendedora lo llevó a incursionar en dos actividades hoy en día bastante comunes, pero que entonces representaban toda una novedad. Primero adquirió la franquicia “The Chicago Photo Studio”, de la calle Nuevo México



número 32, con la que hizo gala de su especialidad en retratos de tamaño natural, a domicilio o en estudio, de día o noche, además de recalcar el origen y la antigüedad de la franquicia: 13 años en Estados Unidos; desde su fundación en 1895, con motivo de la exposición Universal de Chicago.³ Su segunda nueva actividad fue la inversión en un negocio de alquiler de automóviles para bodas y eventos sociales a retratar: “La Parisienne”. La renta incluía arreglos florales y decoración del vehículo, en ocasiones de manera sofisticada con bordados, deshilados y recamados hechos *ex profeso*, para recubrir los interiores; a veces también para acompañar los servicios luctuosos. Heliodoro siempre mantendría ese gusto por las lujosas máquinas, decoradas a la moda.

Las necesidades sociales de su éxito lo impulsaron a presentar un local comercial acorde a ello. En 1909 firmó un contrato por diez años para usufructuar gran parte del inmueble de Nuevo México 32, adicionándole un piso. Cosa extraña para un contrato de arrendamiento de este tipo, se hizo notarialmente,⁴ y hasta la fecha se preservan las condiciones y detalles del acuerdo, entre los que destaca la cláusula 6º, que obliga al inquilino a abandonar el inmueble ante el retraso de una sola mensualidad. Como Heliodoro permaneció ahí hasta el fin del contrato, más un refrendo por un año, podemos deducir que siempre cumplió con los pagos, y el costo fijo del arrendamiento pactado en 95 pesos de plata u oro fuerte, nada de billetes; la providencia protegió así al dueño del inmueble durante los siguientes años, cuando el papel moneda se llevaban en carretillas y no valía nada.

La confianza de Heliodoro J. Gutiérrez en su solvencia y capacidad empresarial le permitieron aventurarse con tal compromiso, sin imaginarse las dificultades por enfrentar durante esos diez años. No solo eso, en 1911 abrió un segundo estudio fotográfico con el nombre de “Marst”. En 1912 repite la fórmula de arrendamiento, en el último piso del recién inaugurado edificio “Gore”, de Nuevo México número 6, que con sus siete niveles era el más alto de la Ciudad de México. Colocó un enorme anuncio sobre las cuatro fachadas del inmueble, visible a gran distancia: “Fotografía,



Heliodoro J. Gutiérrez
The Chicago Photo Studio,
Aurelio y Ana Serralde, 1916.
Col. Arturo Guevara Escobar.

PÁGINA ANTERIOR
Heliodoro J. Gutiérrez
Estudio Marst, *Sin título*, ca. 1910.
Col. Arturo Guevara Escobar.

Heliodoro J. Gutiérrez,
The Chicago Photo Studio,
Sin título, ca. 1910.
Col. Arturo Guevara Escobar.

PÁGINA SIGUIENTE
Heliodoro J. Gutiérrez
General Emiliano Zapata, 1914.
Col. María Jiménez



GRAL MILIANDZAPATA
RROR ASECURADA.
H. J. CUTIERRA.
FOTO. MEXICO. D.F.



Fotografía Marst, Fotografía.” Prosiguió con una campaña publicitaria en medios impresos para dar a conocer su nuevo establecimiento, por lo que no es de extrañar que con el tiempo se conociera al edificio como “Marst”.

Heliodoro apostó de pleno a la consolidación del régimen maderista y a las condiciones de paz de él esperadas, por lo que buscó expandirse económicamente, aún más. Para ello convenció a su cuñado Francisco Vélez López, de dejar su fábrica de jabones y velas, a cambio de invertir en la industria fotográfica. La intención era crear una franquicia en la península de Yucatán, para lo cual entre finales de 1912 y principios de 1913 Francisco Vélez, acompañado del fotógrafo Enrique Escobar, viajó al sureste mexicano para analizar las posibilidades. Desafortunadamente durante el regreso Francisco Vélez contrajo la fiebre amarilla, y como consecuencia de ello y otras complicaciones murió en 1914.

Cuan alejada era esta realidad a la descrita muchos años después de un “H. J. Gutiérrez” fotorreportero, que dejó su trabajo en la capital para fotografiar la revolución maderista en el norte del país. Pero regresemos sobre nuestros pasos para situarnos en el año de 1910, celebratorio de las fiestas del Centenario. Si alguien se vio beneficiado de ellas fueron los fotógrafos, en todos los niveles, para atender a un público ávido. Las grandes comisiones gubernamentales, y los medios impresos demandaban imágenes en forma continua, lo mismo que el boyante negocio de las tarjetas postales, entre otros.

Heliodoro J. Gutiérrez nos tiene preparada otra cara, pues más que el fotógrafo individual o estrella del glamoroso estudio fotográfico, éste se conformaba como una entidad grupal donde sus miembros laboraban de manera anónima como “agencia fotográfica”. Las fiestas del Centenario por su multiplicidad y magnitud de eventos, constituía un reto que sólo podía enfrentarse con la colaboración de un equipo profesional, y no con el don de la ubicuidad del fundador. Comentábamos ya que Aurelio Escobar se había integrado como ayudante en 1906, y para 1910 H. J. Gutiérrez lo reconocía como su par. De igual manera se irían agregando los hermanos Escobar: Enrique e Ignacio y sus hermanas Beatriz, Domitila e Isabel como asistentes de laboratorio. Más tarde llegarían los fotógrafos Emilio Pérez Figueroa y Salvador Vallín, y otro de quien sólo conocemos su nombre de pila, Eusebio, más ayudantes y comisionistas.⁵

Surge una pregunta obligada: ¿para qué se usaba tanto personal? Por desgracia no existe un archivo fotográfico de H. J. Gutiérrez, y se desconoce la verdadera extensión de su trabajo. Son los archivos formados mediante la colección los únicos elementos de consulta. No obstante, no dudamos de la existencia de muchas fotografías con el sello “H. J. Gutiérrez” guardadas por ahí.

La mayoría de las imágenes conocidas de la “H. J. Gutiérrez” son las postales de la Revolución mexicana, cuya parte sustancial es de la autoría de Aurelio Escobar Castellanos. Aunque durante las fiestas del Centenario se produjo abundante material en formato postal, por alguna extraña razón no se registró en Propiedad Artística y Literaria, ni tampoco se reprodujo con la marca “H. J. Gutiérrez”. Si bien no podemos medir la prosperidad de Heliodoro J. Gutiérrez por el nú-

mero de imágenes legadas a la posteridad, podemos sin embargo hacernos una idea por los negocios que administraba, hecho sintomático uno del otro. Hacia finales de la década de 1910, abrió otro estudio fotográfico de nombre “París”, con el que sumaron tres estudios fotográficos administrados de manera simultánea: “The Chicago Photo Studio”, “Marst” y “París”. El primero funcionaría hasta 1919, el segundo hasta 1928 y el tercero hasta 1955.⁶ Para el año de 1918 compró el taller de los hermanos Valletto. En 1920 “The Chicago Photo Studio” deja de existir como tal, para convertirse en “H. J. Gutiérrez, fotografía”, ocupando el lugar del estudio de los Valletto. De esa forma, los años de la Revolución mexicana se pudieron llamar de “prosperidad” para nuestro fotógrafo.

Otra manera de valorar el éxito de Gutiérrez es analizando su clientela. Bajo el principio de *Business are business*, su estudio no le cerraba la puerta a ningún trabajo, y ahí radicaba la diferencia con otros establecimientos. Desde el año de 1907 la embajada de Estados Unidos era su cliente; en 1910 pasó bajo su lente el general Porfirio Díaz; luego el presidente interino Francisco León de la Barra, Francisco I. Madero y la elite maderista; inclusive Emiliano Zapata pagó la nada despreciable cantidad de mil pesos plata para un estudio fotográfico en 1914. Había trabajos económicos y accesibles a otro tipo de público, como el iluminado de fotografías y la restauración, por ejemplo.⁷ No olvidemos que a pesar de los turbulentos años de la Revolución, la gente se seguía casando, había bautizos y quince años.

En 1912, Gutiérrez prescindió de la colaboración de Aurelio Escobar, enviándolo a estudiar fotografía a Estados Unidos, en la Southern School of Photography, como él lo había hecho en la Dallas Eastman School.⁸ La presencia de A. Escobar en México será intermitente de aquí en adelante, a causa de las presiones políticas y económicas. El mismo Heliodoro sufriría el destierro voluntario, al sumarse al éxodo de extranjeros y mexicanos que dejaron el país en 1915. Bajo el pretexto de la convención fotográfica de la Photographer’s Association of America, de la cual era miembro activo y presidente de la sección México, acudió a Estados Unidos donde prácticamente se la pasó viajando como lo atestigua su asistencia a las convenciones de 1911, 1915, 1916, 1918 y 1920. A la convención de 1913 no asistió, porque en la misma fecha —agosto— fue elegido presidente de la Sociedad de Fotógrafos de la Prensa, y en su lugar asistió el fotógrafo Emilio Lange.

La influencia de H. J. Gutiérrez como hombre de negocios y fotógrafo de estudio, fueron determinantes ante la circunstancia de no ser fotorreportero. En 1912 fungió como tesorero de la asociación, y su presencia en las organizaciones gremiales de los fotógrafos sería permanente hasta su muerte, ocurrida en 1933, a la par de la influencia de Antonio Garduño.

Como podrá intuirse existe la posibilidad de la ausencia simultánea de H. J. Gutiérrez y A. Escobar en México, por lo cual la responsabilidad de los estudios fotográficos debió haber recaído en otro fotógrafo. En agosto de 1914, Ignacio Escobar dejó México, y tras larga ausencia regresó en 1927. Durante su estancia en Estados Unidos trabajó en el Studio Lyles, Columbia, South Carolina, mismo lugar donde A. Escobar lo haría de manera intermitente en 1914, 1915, 1916 y 1918.



H. J. Gutiérrez Foto
*Inauguración de la columna
de la Independencia,*
septiembre de 1910.
Col. Arturo Guevara Escobar

PÁGINA SIGUIENTE
Anuncio Fotografía Marst,
La Semana Ilustrada, mayo 1912.
Col. Arturo Guevara Escobar

En 1918-1919 el Studio Lyles tuvo en su plantilla a cinco fotógrafos provenientes del “H. J. Gutiérrez, foto”.⁹ Importa señalar también que desde finales de la década de 1910, otros miembros de la familia Vélez, sobrinos de Heliodoro J. Gutiérrez, se unieron al clan fotográfico sin que ninguno de ellos demostrara una verdadera vocación por el oficio.

A la fecha, el conocimiento del material producido en los estudios fotográficos de H. J. Gutiérrez es reducido, lo cual no permite hacer un análisis puntual del mismo, identificar diferencias de estilo, o si existe una continuidad estilística que podríamos llamar “Escuela”; sobre su influencia territorial, volumen de trabajo, etcétera, queda mucho por indagar.

Este texto, aunque corto en extensión, requirió de una labor de investigación de varios años y se basa en rastros documentales, notas de diarios y revistas, tanto en México como de Estados Unidos; correspondencias particulares de la familia Vélez; registros de censos, migración y cruces fronterizos en Estados Unidos; e información proveniente de los archivos Histórico de Notarías del D.F.; General de la Nación; de la Secretaría de Relaciones Exteriores; Histórico de la SEP; Hemeroteca Nacional de México, y del trabajo realizado en Estados Unidos por Harvey S. Teal, publicado en su estudio

sobre los fotógrafos de Carolina del Sur, en el periodo de 1840-1940; de las investigaciones que de manera indirecta llevó a cabo Claudia Negrete Álvarez, y de las aportaciones de los investigadores Daniel Escorza, Miguel Ángel Morales, Susan Frost, etcétera. Tiene la intención de ofrecer una imagen verosímil de un personaje en gran medida subvaluado, al aportar argumentos para futuras búsquedas, y preservar su labor en la justa medida.



1 De acuerdo con Ignacio Vizcaíno Tapia, estudioso de la genealogía de la familia Vizcaíno, todos ellos provienen de un mismo tronco y una misma zona, Nueva Galicia, hoy Jalisco. Sin extrañarnos si en algún momento se puede establecer una relación directa entre Gerardo Vizcaíno y Heliodoro J. Gutiérrez, el cuñado de éste, Francisco Vélez, por medio de su esposa María de la Torre Preciado, emparentó con la familia Vizcaíno. Es importante resaltar que a pesar de la lejanía de los lazos genealógicos, las familias de los Altos de Jalisco mantenían una estrecha relación afectiva y de compromisos socioeconómicos.

2 Aurelio Escobar Castellanos era tío de Heliodoro J. Gutiérrez Escobar, aunque en edad era diez años menor.

3 Importa resaltar que hasta el momento no he localizado ninguna impresión marcada en su cara como "The Chicago Photo Studio"; en ocasiones aparecen con marca en relieve "H. J. Gutiérrez", pero al reverso se muestran etiquetas o sellos de tinta "The Chicago Photo Studio", y/o "H. J. Gutiérrez". A partir de 1911 cambió la fórmula usada en la papelería: "The Chicago Photo Studio, H. J. Gutiérrez", por "Fotografía H. J. Gutiérrez, The Chicago Photo Studio".

4 Para seguir esta pista fue importante el trabajo previo de Claudia Negrete Álvarez, publicado en el artículo "El edificio Gore y la fotografía Marst" aparecido en la revista *Alquimia*, año 3, núm.7, septiembre/diciembre 1999.

5 H. J. Gutiérrez mantenía comisionistas que visitaban las parroquias de la Ciudad de México para conocer quién y cuándo pretendía contraer matrimonio, y posteriormente convencerlos de tomar sus servicios.

6 A la muerte de H. J. Gutiérrez, Aurelio Escobar Castellanos continuaría a cargo del estudio París; más tarde serían los hijos de H. J. Gutiérrez, fotógrafos, Benito y Luis quienes tendrían la responsabilidad. Luis Gutiérrez Vélez, al igual que su padre, se dedicaría a la fotografía de estudio, montando su propio negocio en la Zona Rosa, durante las décadas de 1970 y 1980.

7 El iluminado no sólo se hacía sobre imágenes propias, por lo cual mandar iluminar una fotografía podía ser una opción económica para hacerla más atractiva. La restauración es muy similar a los procesos comerciales de la actualidad: sacar una reprografía y sobre el negativo retocarla. Otra opción son los montajes y la fusión de imágenes. Con la facilidad de que habían comisionistas al servicio de H. J. Gutiérrez para recoger el trabajo y posteriormente regresarlo.

8 No se ha podido determinar en qué periodo H. J. Gutiérrez asistió a dicha institución.

9 Una línea de investigación que amerita profundizarse es por qué William H. Lyles Jr. abrió "su negocio" en 1914 en colaboración con A. Escobar, y durante los siguientes trece años sus operarios fueron fotógrafos ligados con H. J. Gutiérrez. Entre 1928 y 1931 Lyles trabajó en colaboración con el fotógrafo Deaver C. Blackwell, y después de esa fecha ambos personajes desaparecieron de la escena fotográfica. Aurelio Escobar abriría en 1919 su propio estudio fotográfico en Columbia, S.C.



**NUESTROS RETRATOS
DE NOVIAS**
tienen un tinte especial de
distinción y elegancia.
Los bellos efectos que alcan-
zamos en el alumbrado
de telas de seda, son una
verdadera garantía de bon-
dad.
Fotografía "MARST"
1A. DE NUEVO MEXICO 6.
TELEFONOS: MEX. 1004, NUBL. ERIC. 2005
MEXICO, D. F.
SÍRVASE TOMAR EL ELEVADOR



J. H. Abitia. Legado iconográfico de un fotógrafo revolucionario

María Violeta García Prado

Con el equipo auestas, desde 1913 el cinefotógrafo Jesús Hermenegildo Abitia Garcés comenzó su actividad itinerante junto con su amigo Álvaro Obregón, caudillo militar de la Revolución constitucionalista. Bien vale considerar lo ya tratado con respecto al genio de la lente, durante su plena actividad dentro de los albores del cine en México. Su incursión dentro del ámbito de la filmación de corto y largometrajes documentales y de ficción. Sin embargo su actividad como fotógrafo es relevante, a él sólo pensar en el afán de hacer tomas con equipo pesado, laboratorio ambulante y archivo numeroso, dejando en claro su arrojo frente a campos de batalla, medios políticos y de masas. Integrante de una pléyade de profesionales de la lente, sobresale por la connotación que imprime a las imágenes sobre la personalidad de Álvaro Obregón. Fuera de la tranquilidad de un estudio fotográfico que ya tenía establecido, se abocó a seguir la causa constitucionalista.

PÁGINA ANTERIOR
*Jesús H. Abitia Garcés
fabricando instrumentos
musicales en su taller,
ca. 1955.*
Fondo Casasola
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 8518

Pero no sólo la actividad fotográfica y la amistad con Obregón le hicieron penetrar en el mundo combativo de la Revolución, sino el seguimiento de su ideología bien cimentada, y una inclinación hacia lo que él creía viable en el país convulso que le tocó vivir. Cada toma, cada disparo tuvo sin duda un objetivo. Además, su habilidad nata con la sensibilidad de un artista —no sólo de la cámara sino también de artesano y músico del violín—, le hicieron llevar una praxis bien dirigida.

Nacido en Botuchic (1881), Chihuahua, se desarrolló en una familia convencional con un padre de pensamiento liberal.¹ Núcleo donde tomó las improntas de su inclinación política. Vivió los sucesos del movimiento revolucionario desde sus inicios, comulgando con los ideales de los hermanos Flores Magón, y los de transformación política de Francisco I. Madero. Se involucró de tal forma en los sucesos y personajes, que requirió protegerse de las represalias y se ausentó del país por un tiempo, regresando cuando el triunfo de la causa maderista.

Este contexto resultó propicio para el despliegue de fotógrafos nacionales y extranjeros con avidez de captar una realidad social en curso, además de promoverla más allá de las fronteras. La lucha armada se documenta una y otra vez





con miradas diversas. Múltiples imágenes circulan, dando pormenores de los acontecimientos beligerantes.

Jesús H. Abitia, como todos aquellos pero desde su trinchera, rescató lapsos de horas enteras del curso que llevaba el movimiento. Al respecto resulta interesante entender dicha actividad sobre la base del planteamiento hecho por Miguel Ángel Berumen, sobre la velocidad de la toma fotográfica en la época: “60 fotografías por segundo, 3 600 en un minuto y 216 000 por hora”.² Sorprendente, eso hace reflexionar sobre cuánto material se ha perdido y lo valioso de lo que se ha rescatado.

La fotografía se convierte en informadora de una realidad violenta en que muchos no son protagonistas directos, pero que de alguna forma van obteniendo conciencia de la misma. Visualizándola paso a paso, no sólo como un movimiento de lucha y batallas, sino también de acciones mediáticas en convenciones, reuniones y acuerdos, donde personajes buscan alternativas políticas.

La marcha de Abitia en las filas del Ejército del Noroeste le permitió involucrarse en una de las etapas más decisivas de la lucha revolucionaria. Se envolvió de tal forma no sólo como fotógrafo sino como militante, conociendo de cerca la ideología y desempeño del general Obregón, en la búsqueda y conservación del poder. Desde 1915 en el curso del constitucionalismo, la imagen fotográfica se convertía de informativa a propagandística, llamando la atención de las masas populares, que en un momento dado desde Madero habían quedado desilusionadas, al estar al margen de los proyectos inmediatos, a pesar de haber engrosado las filas de lucha.

Los grandes contingentes obreros y campesinos debían captarse nuevamente para dirigirlos en beneficio de la causa. Es el momento en que otros caudillos aparecen y destacan, principalmente Emiliano Zapata, Francisco Villa y con ellos Obregón.

Jesús H. Abitia sabe de este brote caudillista, y de lo necesario que es mostrar gráficamente el avance de las actividades castrenses de Obregón, su personalidad, su ideología, así como el territorio donde se desarrolla, siendo éste cada vez más amplio allende Sonora. Así, realiza valiosas tomas en Culiacán, Mazatlán, Teoloyucan, Veracruz, León y Aguascalientes. Del mismo modo, con Venustiano Carranza da seguimiento fílmico y fotográfico de su recorrido por Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí y Querétaro. La imagen fija o de cinematógrafo se convierte en un instrumento testimonial masivo de información y proselitismo. Abitia se intercala en las filas y convive con los protagonistas, de hecho se convierte en uno de ellos participando en reuniones y en campos de batalla.

Frente a la escena

El material de Jesús H. Abitia es múltiple y diverso, como lo señala Zuzana M. Pick: “Abitia fue el único que se dedicó simultáneamente al cine y la fotografía. Imágenes referentes a los mismos hechos incluidas en *Epopéyas de la Revolución Mexicana* y en tarjetas postales permiten apreciar la idea que Abitia tenía de la complementariedad de los dos medios.”³



Es la época de oro de las postales (1900 y 1918),⁴ pues desde antes del movimiento armado se emitían imágenes sobre el ámbito nacional, que llegaron a convertirse en difusoras del México pintoresco y progresista porfiriano. Las tarjetas postales, sacadas en serie por parte de Abitia, sirvieron de enlace entre personas distantes al movimiento y elementos dentro del mismo, convirtiéndose en un medio publicitario que fortalecía la representación de quien y de lo que se encontraba en las imágenes. No es novedosa esta visión en el ámbito de la historia sobre testimonios iconográficos. La figura central del individuo sustentador o buscador del poder, se manifiesta emblemáticamente en las imágenes, diversificando su posición, colocación y sobre todo sus contextos.

Remitiéndonos a las imágenes resguardadas en la Fototeca Nacional del Sistema Nacional de Fototecas del INAH, incluidas unas en el Fondo Casasola y otras en el Fondo Jorge Guerra, encontramos contenidos que nos permiten ilustrar el valor iconográfico de Jesús H. Abitia.

La imagen con número de inventario 38970, un negativo de gelatina sobre vidrio, de formato 5x7", del Fondo Casasola, es un ejemplo. Documenta la firma de los Tratados de Teoloyucan, en el Estado de México en agosto de 1914. Abitia realizó una toma que contiene una gran carga iconográfica —M. Pick, también hace un planteamiento al respecto—.⁵ Podemos agregar que se trata de un testimonio de lealtad de Obregón hacia el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza, ya que una vez derrotado Huerta, Francisco Carbajal, presidente interino, le invita a pactar la rendición de la Ciudad de México, lo cual declina Obregón al decidir avanzar hasta Teoloyucan, donde establece su campamento y varados en el camino se firma dicho documento, sin protocolos ostentosos. Sólo un acuerdo

Jesús H. Abitia
El general Álvaro Obregón firmando el acta de la rendición en la Ciudad de México, agosto 1914.
 Fondo Casasola
 Col. SINAFO-FN-INAH,
 núm. de inv. 38970.

PÁGINAS 72-73
 Jesús H. Abitia
Benjamín Hill al frente de soldados constitucionalistas, ca. 1914.
 Fondo Jorge Guerra
 Col. SINAFO-FN-INAH,
 núm. de inv. 373979.



Jesús H. Abitia
*Militares cabalgan junto a
un tren estacionado,
ca. 1914.*
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 374006.

firmado sobre la salpicadera de un automóvil, muestra la sencillez del acto, dando mayor importancia al hito histórico que de él se deriva. Obregón inclina sólo la cabeza para rubricar con cuerpo erguido. Sus botas polvorientas demuestran su actividad en campaña, en contraste con el funcionario Eduardo Iturbide que le sostiene los folios. Desenfadados los testigos que ahí se observan —diplomáticos extranjeros e integrantes del ejército que llenan la escena—, el encuadre de Jesús H. Abitia da relevancia al acto: el triunfo constitucionalista sobre el gobierno golpista de Victoriano Huerta.

Evidentemente, bajo esta perspectiva el autor seleccionó una toma de gran significado político. Dentro de mismo Fondo Casasola hay otras imágenes que dan secuencia y realismo al acto, en las que se observa un dinamismo. Una imagen sin contexto es difícil de historiar, y afortunadamente la postal original tiene doble asignación tanto al pie mecanografiada, muy convencionalmente, como en el anverso sobre la misma imagen con letra manuscrita. Su firma es inequívoca: “Abitia Hnos.”

La polisemia de las imágenes fotográficas permite al observador dilucidar el acto desde diversas representaciones, teniendo el mismo objetivo; en nuestro caso, a través del ojo fotográfico de Jesús H. Abitia apoyar la recreación histórica. Sin embargo, las lecturas pueden ser diversas como lectores haya, así como perspectivas no sólo históricas sino también sociales, psicológicas, artísticas u otras.

Queda claro que la visión de Abitia como militante de una causa y con postura ideológica paralela a las filas en las que se adhiere, le otorgan una visión distinta



a la de un fotógrafo al que se le dará una remuneración por un servicio temporal. Abitia sabe qué es lo que debe proyectar con sus imágenes, así como la cantidad y calidad de sus efectos. Sus recursos técnicos afinados con la experiencia, le permiten obtener fotografías que ofrecen información global de un acontecimiento.

Jesús H. Abitia
Álvaro Obregón, ca. 1914.
Fondo Jorge Guerra
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 374012.

Otra imagen es aquella donde Álvaro Obregón aparece montado a caballo (ca. 1914), bordeando un barranco. La pieza fotográfica es una impresión de plata sobre gelatina, ubicada dentro del Fondo Jorge Guerra, con número de inventario 374012. Ésta otorga una visión del caudillo omnipresente. El enfoque es al personaje uniformado, al centro del cuadro, de perfil y con la mirada hacia el horizonte. Existe profundidad de campo, se visualiza el entorno, a lo lejos se divisa una región amplia, nítida, es un territorio que él vislumbra desde lo alto y quizá desde sus anhelos. Es una toma a nivel que proyecta naturalidad.

La mayoría de las imágenes fotográficas de Jesús H. Abitia son ambivalentes: primeramente promueven la causa constitucionalista o la personalidad del caudillo, en el momento mismo; segundo dejan testimonio para ser leído postreramente, generando conceptos y lecturas útiles para entender un hito histórico.

Como hábil manejador de la lente, Abitia ha sido capaz de proyectar una sintaxis visual. Su muy particular modo de manipulación técnica, quizá de puesta en escena, resulta favorecedor para mostrar algo verdadero y existente. Con ello no quiere decir que él genere alteración de significantes, sino por el contrario, los realza a través de su propia perspectiva: "Sólo un fotógrafo ingenuo puede creer que la imagen

está ahí delante de la cámara, apta para ser captada en bruto y sin mediaciones.”⁶ Sin embargo también existe en muchas de sus tomas “el instante decisivo” del que hablaría años después Henri Cartier-Bresson.

Una imagen más para describir, es aquella que muestra un ferrocarril (ca. 1914) listo para partir en donde el Ejército Constitucionalista lo aborda dentro y sobre de él. En ella aparece Benjamín Hill de pie con otros oficiales, en primer plano, y detrás de él el tren lleno de hombres fieles a la causa. La horizontalidad del ferrocarril contrasta con la verticalidad de los hombres de pie sobre el techo. No son los trenes que se atiborran de hombres pendiendo de los estribos, aquí se ve un orden.

Esa perspectiva en sus composiciones predomina, habiendo en muchas de ellas tranquilidad. Parece que se comienza a enviar el mensaje de la promesa de una nueva etapa. Aunque las circunstancias dicen otra cosa, pues dentro de la guerra de facciones la violencia se mantiene. A pesar de ello, Abitia presenta pocas imágenes que denotan muerte en forma cruenta.

Es interesante ver otra imagen, donde Obregón se encuentra junto a sus hombres y correligionarios, sobre formaciones rocosas, sin mirar a la cámara unos frente a otros, en donde nuevamente la verticalidad de la figura humana está presente. Todos al centro del encuadre, con un ámbito detrás de ellos, montañas, campo, valle y árboles. Quizá una connotación clara del predominio militar en un contexto muy amplio, inclusive el soporte rocoso pudo haber sido seleccionado para dar un mensaje de solidez. El lugar de toma es Lagos de Moreno, Jalisco.

Una faceta más en el trabajo de Jesús H. Abitia es su inclinación por el paisaje. Sus tomas abiertas captan lo máximo de un paraje montañoso o arbolado. Algunas son alejadas para encuadrar la figura humana, sin que ésta necesariamente ocupe primer plano. En otras fotografías sólo aparece el paisaje, quizá un árbol, quizá dos, un río con un poblado al fondo, unas caídas de agua, montañas y cañadas o simplemente un camino. Quizá una vía férrea enclavada en un terreno majestuoso, con un ferrocarril dirigiéndose hacia el espectador, magnífica toma en contrapicado donde lo importante es el paisaje. Pareciera que el autor no puede sustraerse de captar todas esas vistas a su paso trashumante, entre campos, parajes y poblados.

Se puede decir que Jesús H. Abitia, logra emitir en todas sus imágenes su sensibilidad y creatividad natas, reforzadas por una fuerte convicción ideológica y técnicas fotográficas depuradas por la experiencia. Queda ahí todo el legado fotográfico para ser estudiado e historiado.

Mención aparte es todo el material filmográfico en su haber, obtenido entre 1910 y 1920. Aunque no rescatado en su totalidad, se conserva resguardado por la Fundación Carmen Toscano, como lo es el documental *Epopeyas de la Revolución*, película silente de 35 mm en blanco y negro.⁷ Cabe mencionar que lo que se encuentra conservado en repositorios es una mínima parte del material que él produjo en su vida.



En su *Diccionario de directores del cine mexicano*,⁸ Perla Ciuk menciona las vicisitudes por las que pasó Abitia después del asesinato de Álvaro Obregón, al quedar a la suerte de los acontecimientos. La principal de ellas fue el despojo de sus Estudios Cinematográficos Chapultepec, y la pérdida de la mayor parte de su material en un incendio.

Jesús H. Abitia
*Álvaro Obregón y militares
en Lagos de Moreno,
Jalisco, ca. 1914.*
Fondo Jorge Guerra
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 374014.

Sin embargo, el acervo dejado como legado permite visualizar de otra forma una etapa coyuntural del movimiento revolucionario: desde la lente de un fotógrafo con ideales y objetivos bien determinados al lado del caudillo militar que llegó al poder. Dicho acervo otorga posibilidades de apoyo y complemento para recrear la historia con la lectura iconográfica de sus imágenes producidas, fijas o cinematográficas que documentaron dicha etapa.

1 Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009, t.I, pp. 20-21.

2 Miguel Ángel Berumen, *México: Fotografía y Revolución*, México, Fundación Televisa, 2010, p. 119.

3 Zuzana M. Pick, "Jesús H. Abitia, cinefotógrafo de la Revolución", en *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*, México, Universidad Autónoma de Morelos-Fundación Toscano, 2004, pp. 31-47

4 Francisco Montellano "Charles B. Waite, la época de oro de las postales en México", México, CONACULTA (Círculo de Arte), 1998.

5 Zuzana M. Pick, *op. cit.*

6 Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e Historia del arte*, Madrid, Cátedra (Cuadernos Arte), 1992, p. 170.

7 www.fundaciontoscano.org

8 Perla Ciuk, *op. cit.*



Jesús H. Abitia. Paisaje serrano, panorámica, Jalisco, ca. 1914. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 374019.



SINAFO
María del Refugio Vizcaya*

Fototeca del Poder Judicial del Estado de Hidalgo. Centenario de la Revolución Mexicana

El Poder Judicial del Estado de Hidalgo cuenta con un Archivo Histórico cuyo fondo documental, que data de 1553, constituye un banco de información para cuatro siglos de historia. Su catalogación inició en 1977, y el 28 de abril de 2005 el Archivo General de la Nación le otorgó el registro nacional con el código MX13048APJH.

El inmueble que actualmente alberga al archivo, denominado Bicentenario de la Independencia Nacional, fue inaugurado en enero de 2009 y está equipado para lle-

var a cabo de manera eficaz la conservación, catalogación, digitalización y difusión de tan importante acervo, facilitando la consulta a los investigadores.

Al realizar la revisión de la documentación para su traslado al nuevo edificio, fueron localizadas 1209 fotografías que ilustran diversos aspectos del estado de Hidalgo en un periodo que va desde 1930 a 1970 del siglo xx, misma que se procedió a registrar, digitalizar y catalogar, elaborando una base de datos para su consulta.



Con la intención de preservar este acervo fotográfico, el presidente de la Comisión de Investigación y Estudios Jurídicos del Consejo de la Judicatura, maestro Alberto Severino Jaén Olivas, quien tiene a su cargo el Archivo Histórico, solicitó al historiador Juan Carlos Valdez Marín, director del Sistema Nacional de Fototecas, un dictamen sobre su valor histórico para evaluar la posibilidad de incorporarlo como fototeca.

Así, se creó la Fototeca Centenario de la Revolución Mexicana, que es la primera a cargo de un Poder Judicial en nuestro país, formalizando la incorporación al SINAFO con fecha 19 de enero de 2010, mediante un convenio de colaboración celebrado con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que permitirá recibir asesoría especializada del Sistema Nacional de Fototecas para la adecuada y eficiente organización del acervo fotográfico, en las áreas técnicas de archivo, conservación, catálago, digitalización y laboratorio fotográfico.

Esta fototeca tiene su origen en el interés de los hidalguenses por conservar y difundir las imágenes de nuestro pasado común. Las fotografías de este acervo ilustran diversos aspectos de obras públicas, eventos políticos, instituciones educativas, ferias, artesanías, actividades deportivas, edificios, monumentos, vestigios arqueológicos, paisajes, actividades jurisdiccionales, vida cotidiana, entre otros.

A partir del mes de enero de este 2010, se llevó a cabo una campaña para conformar y preservar la memoria gráfica del estado, para la cual se invitó a la población hidalguense a donar sus imágenes. Como resultado de esa campaña se logró un incremento de nuestro acervo a 1 635 piezas fotográficas.

*María del Refugio Vizcaya | Coordinadora de investigación

Contacto: Consejo de la Judicatura

Teléfono: (01 771) 7179000, ext. 9704 • correo electrónico: jaen.red@gmail.com

Las imágenes de esta sección pertenecen a los fondos de la Fototeca Centenario de la Revolución Mexicana, del Poder Judicial del Estado de Hidalgo.



Fondo Luis Castillo Ledón.
Paso por paso la Ruta de
la Independencia

María Violeta García Prado.



SOPORTES E IMÁGENES



PÁGINA ANTERIOR

Gustavo F. Solís

Interior de la casa que [Miguel] Hidalgo visitó en Celaya, Guanajuato, ca. 1909

Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 603807.

Gustavo F. Solís

Casa en donde se hospedó [Miguel Hidalgo y Costilla en la Hacienda de] Burras, Guanajuato, ca. 1909

Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 603799.

Gustavo F. Solís

Puerta principal de la casa de Hidalgo en Dolores, Guanajuato, ca. 1909-1910

Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 603738.

PÁGINA SIGUIENTE

Ruinas de la Noria de Acatita de Baján 1909-1910

Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 604158.

Uno de los más significativos fondos documentales, en el contexto del Bicentenario de la Independencia, se encuentra en la Fototeca Nacional, SINAFO, INAH, y es el Fondo Luis Castillo Ledón. En el 2008, se incorpora al acervo del repositorio, una colección de 541 impresiones fotográficas estereoscópicas y otras de formato 4'x5'. Imágenes captadas por el fotógrafo Gustavo F. Solís, a solicitud del periodista, historiador y político mexicano Luis Castillo Ledón (1879-1944). Ambos recorrieron cerca de doce mil kilómetros siguiendo el itinerario del cura Miguel Hidalgo y Costilla.

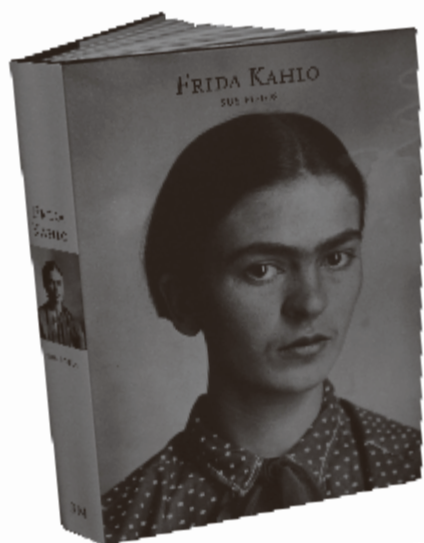
Dichas fotografías fueron parte de un proyecto encomendado por la entonces Secretaría de la Instrucción Pública y Bellas Artes, para conmemorar el Centenario de la Independencia. El académico nayarita Luis Castillo Ledón realizó el trabajo, entre 1909 y 1910, complementado con un texto que se publica póstumo: "Hidalgo, la vida del héroe".

Las piezas fotográficas, en su mayoría positivos en albúmina y otras en plata gelatina, todas con soporte secundario; fueron donadas directamente por Beatriz Castillo Ledón de González a la Fototeca Nacional. Institución que ha otorgado atención a dicho patrimonio completando su proceso de resguardo, conservación, catalogación y digitalización. Por la importancia temática del material, se le dio inmediata difusión y disponibilidad en el Sistema Automatizado de Consulta.



RESERVIAS

Elizabeth Romero Betancourt



Pablo Ortiz Monasterio (ed.)
Frida Kahlo. Sus fotos
México, RM-Museo Frida Kahlo, 2010.

Más allá de su ser mujer, artista, militante, personalidad, personaje, Frida Kahlo es un continente poblado de obras, representaciones y significados. Visitado y descifrado, explorado y aún por conocerse. Más de 500 fotografías integran esta valiosa como impecable publicación; son sólo una parte del archivo personal de Frida integrado por las fotos que atesoró a lo largo de su vida, en número mayor a seis mil piezas, y que a su muerte permanecieron guardadas durante 50 años en la Casa Azul, en Coyoacán.

Voluntades y talentos de distintas disciplinas fueron convocados para esta obra colectiva que requirió de un trabajo previo de rescate y clasificación, así como para abordar los temas en que se divide: "Orígenes", "Papá", "Casa Azul", "Cuerpo roto", "Amores", "La fo-



tografía" y "Lucha política". De especial interés resultan los autorretratos de Guillermo Kahlo para comprender no sólo la recurrencia de la hija por la autorrepresentación, sino la profundidad casi filosófica con que este ejercicio fue practicado por el padre durante décadas; incluso, yendo mucho más allá del rostro, en un fascinante desnudo que ahora conocemos y que se suma a los escasos —al menos en fotografía— desnudos masculinos del siglo XX en México.

La vasta experiencia de Pablo Ortiz Monasterio como fotógrafo y editor nos aproxima a una situación idealizada por muchos: la de ver con los ojos de Frida (una mirada, por cierto, entrenada desde la infancia por el oficio del padre y muy educada por sí misma); para ello seleccionó tanto las fotos de los antepasados, como las de su devenir, las de efigies y obras de amigos y colegas, así como aquellas que fueron recabadas como motivos y temas de su obra y la de Diego Rivera. Las joyas de esta publicación quizá sean las poquísimas imágenes atribuidas —el edificio Empire State en contrapicado— o firmadas por Frida como: *Instrumentos de carpintería* y *Juguetes populares*, ambas de 1929, claramente influenciadas por Edward Weston y Tina Modotti.

David Iglésias Franch

La fotografía digital en los archivos.

Qué es y cómo se trata.

Gijón, Ediciones Trea, 2008.

La memoria fotográfica resguarda en archivos, bibliotecas, galerías, museos y fototecas se ha enriquecido, no solo en número sino en propuestas visuales, gracias a la inclusión de la fotografía digital como parte del patrimonio documental.

Pero esto también ha planteado nuevas interrogantes a las instituciones y responsables de los acervos, que van desde cuestionamientos epistemológicos (¿se trata efectivamente de fotografías?), hasta de políticas de conservación (¿qué infraestructura se requiere para su tratamiento?), pasando por cuestionamientos técnicos (¿qué condiciones de almacenamiento se deben implementar para su conservación?).

Ante una pobre, por no decir nula, propuesta editorial en español en este campo, David Iglésias Franch ha elaborado este texto, dentro de la colección Archivos Siglo XXI, coordinada por Joan Boadas i Raset, para proporcionar información puntual a todo interesado en esta forma de crear imágenes, y aportar una excelente herramienta para quienes tienen bajo su resguardo archivos digitales de imagen.

A través de sus páginas, el lector conocerá la arquitectura de la imagen digital, el objetivo de la digitalización y los parámetros recomendables, así como diferentes estrategias de preservación a utilizar para la permanencia de estos archivos, entre otros importantes temas.

El glosario que provee Iglésias Franch nos acerca de una manera sencilla y clara a los términos informáticos utilizados comúnmente; de igual manera, resulta importante revisar la bibliografía para que el interesado pueda acceder a información puntual sobre el tema en idioma inglés.

En síntesis, un libro fundamental para todo aquellos interesados en la construcción, comportamiento y conservación de la fotografía digital.



200 AÑOS
ORGULLOSAMENTE
MEXICANOS

MÉXICO 2010

UNDÉCIMO ENCUENTRO NACIONAL DE FOTOTECAS

Revolución e Imagen

21-22
OCTUBRE-2010
PACHUCA-HIDALGO
MÉXICO

Inscripciones en línea
a partir del 14 de septiembre
www.sinafo.inah.gov.mx

Salón Esmeralda
Hotel LA JOYA

Bld. Everardo Márquez
Núm. 100 · col. Cuesco

INFORMES: atencion.sinafo@inah.gov.mx · 01 (771) 714 36 53 ext. 113



www.conaculta.gov.mx
www.inah.gov.mx

Vive la Cultura
Con todos los sentidos

www.gobierno.federal.gov.mx
www.bicentenario.gov.mx

GOBIERNO
FEDERAL

CONACULTA



Diseño: Ernesto Acega

