

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto 2006 | año 9 | núm. 27



Fototeca Nacional:
treinta aniversario



Fototeca Nacional
treinta
aniversario
1976-2006



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | núm. 27 | año 9

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sari Bermúdez | Presidenta

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Luciano Cedillo Álvarez | Director General

Mario Pérez Campa | 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

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Cannon Bernáldez | Asistente editorial

Lourdes Franco | Diseño

Cannon Bernáldez, Arturo Lechuga, Héctor Ramón Jiménez,

Olga Salgado, Gerardo Vázquez Miranda | Fotografía

Benigno Casas | Corrección

Carlos López | Imagen treinta aniversario

Consejo de asesores

 Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz,

Oliver Debroise, Teresa del Conde, Bernardo García,

Patricia Massé Z., Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr,

Carlos Monsiváis, Francisco Montellano, Ricardo Pérez

Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial

 Luciano Cedillo Álvarez, 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 Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico



Índice



30 Aniversario

Juan Carlos Valdez ... 4

Las entrañas de la imagen

Rebeca Monroy Nasr ... 6

**Los inicios de Agustín V. Casasola
como *reporter-fotógrafo***

Daniel Escorza Rodríguez ... 24

**Tarjeta de visita:
espectáculo y apariencia**

Patricia Massé Zendejas ... 36

**Una forma inmediata de construir una historia:
México 1863-1867**

Esther Acevedo ... 42

**Metodologías para historiar
la fotografía: el fotoperiodismo
de Nacho López**

John Mraz ... 50

**México pintoresco
o la suave patria
de Hugo Brehme**

Mayra Mendoza Avilés ... 60

**La célebre fotografía
de Jerónimo Hernández**

Miguel Ángel Morales ... 68

**Memoria de un recuerdo
que trajo a Pachuca
las imágenes de la historia
de México**

Juan Manuel Menes Llaguno ... 76

Sistema Nacional de Fototecas

José Antonio Rodríguez ... 81

Soportes e Imágenes

Elisa Lozano ... 84

Reseñas

Arturo Lechuga y Elizabeth Romero... 86

30 Aniversario

Juan Carlos Valdez

En el Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) estamos convencidos de que la cultura fotográfica es un factor de integración social y, en esa medida, sirve para compartir una determinada forma de ser, de pensar, de crear.

En 1976 se creó una institución específicamente dedicada a la protección, conservación, catalogación, investigación y difusión de la memoria fotográfica mexicana resguardada por el INAH: la Fototeca Nacional.

En estos primeros 30 años, la Fototeca Nacional ha alcanzado un desarrollo quizás nunca imaginado por los pioneros que concibieron e iniciaron esta obra. Se ha dado un extraordinario crecimiento de su plantilla técnica, instalaciones, de las perspectivas técnicas, científicas e investigativas, de sus posibilidades de aportes al desarrollo fotográfico en el país y, especialmente, de la formación de archivos fotográficos y de fototecas.

Conservar, investigar y difundir nuestro patrimonio fotográfico son, sin duda, nuestros grandes compromisos; por eso, renovamos el compromiso del Sistema Nacional de Fototecas de conjuntar esfuerzos con el objeto de llevar a públicos más amplios la riqueza cultural de acervos, así como de fomentar actividades de investigación, conservación y difusión del amplio legado visual que resguardamos.

Para lograrlo, contamos con la participación de todos y cada uno de los técnicos y profesionales que colaboran en la Fototeca Nacional, sumando así las voluntades y los anhelos que aquí convergen, juntos construimos un ejercicio sostenido, extenso y profundo, fomentando la cultura fotográfica en nuestro país. De igual manera, recordamos con afecto a todos los trabajadores y directivos que en años previos dieron vida y grandeza a la Fototeca Nacional.

Un nuevo compromiso surge a partir de este aniversario: la gestación de nuevas acciones que, sin duda, trascenderán a los lineamientos actuales de conservación, investigación, talleres y a los espacios de difusión de la fotografía como elemento de goce estético y como fuente documental primaria en la reconstrucción de la historia, pero, sobre todo, nos permitirán revalorar la pasión que como sociedad sentimos por ese legado histórico que se integra a la memoria visual colectiva.



Entendemos a la fotografía como un vínculo de comunión social entre los hombres, ya que representa la posibilidad de divulgar nuestra historia a través de imágenes a la par de admirar en ellas el espíritu humano de los creadores que se plasman en su obras.

Este número conmemorativo del 30 aniversario de la Fototeca Nacional es un paseo hacia el conocimiento de uno de los acervos más distinguidos a nivel nacional e internacional, pero más identificado por quienes mejor lo conocen: sus usuarios.

Nacho López
Av. Juárez,
de la serie *Cilindreros*,
ca. 1950,
COL. SINAFO-FN-INAH,
número de inv. 383039

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
Zócalo de la Ciudad de México, ca. 1920.
Fondo Casasola,
COL. SINAFO-FN-INAH,
número de inv. 196226

Las entrañas de la imagen

Rebeca Monroy Nasr

Celebremos que la Fototeca Nacional cumple ahora 30 años de existencia en la ciudad que le ha visto crecer: Pachuca, Hidalgo. Los que sabemos de sus difíciles andares para el resguardo de las imágenes fotográficas, aquellos que vimos los anaqueles de cartón antes de ser de metal, los que consultamos las imágenes con la atenta mirada y asistencia de los fototecarios, viendo negativo por negativo, pieza por pieza, intentando adivinar su indescifrable identidad, sabemos cuánto esfuerzo, cuántas preguntas y serios trabajos se hicieron alrededor de ello. Cada uno de los directores en turno, desde Arturo Herrera, Arnulfo Nieto, Eleazar López Zamora, Víctor Hugo Valencia (ya constituida como SINAFO), Leticia Medina, Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova y recientemente Juan Carlos Valdez,¹ procuraron y procuran afanosamente su mejora constante al incrementar el acervo, darle óptimas condiciones de resguardo, conservación y difusión a las imágenes reunidas en el camino. El esfuerzo ha sido tan intenso, que desde hace algunos años contamos con un órgano de difusión de los trabajos fotográficos, primero a través de la colección de libros *Alquimia*, que ha dado cabida a la edición de investigaciones originales en el ámbito fotográfico (Valdez, Massé, Mraz, Monroy, Kossoy)², y después con la creación de la revista homónima, *Alquimia*, que ha sido sustancial para llegar a un público numeroso. El acierto de su editor, José Antonio Rodríguez, ha sido el de tener editores invitados y realizar números monográficos temáticos que le han dado cabida a notas, artículos y ensayos varios que incluyen diferentes actores sociales, estudiosos, especialistas e interesados en la imagen fotográfica. El conservar y profundizar este órgano de difusión es fundamental no sólo para mantener informados a los profesionales y diletantes de los avances, carencias y hallazgos que se realizan en esta cada vez más importante esfera del conocimiento humano, sino porque es parte sustancial de la divulgación y aproximación al acervo que resguarda el Sistema Nacional de Fototecas del INAH (SINAFO-INAH).³

Del acervo reunido por los Casasola, no se tienen claras las labores de Agustín Víctor durante los años de la posrevolución, como su desempeño en las revistas *Zig-Zag* o en *Todo*, entre muchas otras. Del desdeñado Miguel tenemos algunas noticias gracias a los afanes de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba,⁴ aunque falta identificar a los otros hijos y sobrinos de Casasola, quienes se han dedicado hasta la fecha a fotografiar. Entre ellos está Ismael, quien procuró capturar con su lente a los grupos indígenas del país entre los años treinta y cuarenta, publicados en *Hoy*. También sabemos de la afición de Agustín Jr. por fotografiar los eventos dramáticos, como la muerte de León Trotsky, a donde invitó a participar a Enrique Díaz. Tenemos indicios del trabajo de laboratorio y de impresión de tarjetas postales y de fotomontajes que hizo Dolores Casasola, hija



de Agustín Víctor, casada posteriormente con el fotoperiodista de *Novedades*, Genaro Olivares. Olivares fue el autor de aquella famosa imagen del ladronzuelo que hurtó la cartera de un joven mientras llevaban en hombros al torero Rafael Rodríguez, con todo y que un policía estaba junto a él: icono del momento preciso. También sabemos de la administración de la Agencia Casasola por parte de Piedad, la hija soltera, hasta su muerte en 1952. Del resto de los personajes, sus convicciones, sus formas de aprendizaje, sus intereses particulares, sus cámaras, lentes y formatos preferidos, los tipos de revelado, el laboratorista más adiestrado, todo ello, es casi desconocido. La historia oral podría hacer mucho por nosotros si remontáramos a Loli Olivares, nieta y memoria viva de los Casasola y a sus hermanos como Javier Olivares, quien aún se dedica a las faenas de la fotografía.⁵ Hay muchos relatos que faltan por reunir, para ello Daniel Escorza está trabajando profundamente en desentrañar la historia del archivo. Marion Gautreau ha realizado un trabajo concienzudo sobre la primera época del periodo de la Revolución Mexicana, y aún falta mucho por hacer en el casi medio millón de imágenes.

Héctor R. Jiménez
Antonio Arellano Romero,
asistente especializado
en conservación fotográfica
en la bóveda.
Fototeca Nacional,
Pachuca, 2006

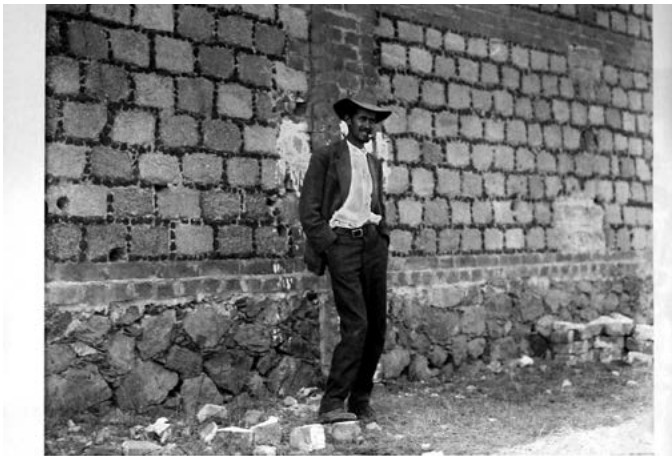


RA DE

EXIA



Foto. OLIVARES



INSURGÉS

Forino Saranzo devant le 12 février 1913. Il est présenté parfois comme un révolutionnaire, mais aussi comme un trafiquant de fusils mexicains. Une des deux seules photos que Carter-Bresson gardait dans son studio.

Des insubordonnés, les femmes qui accompagnent les combattants à Mexico, en 1913. Notes: non-connues, non-écrites, mais véridiques.

quems de la révolution seront les «constitutionnalistes» de Venustiano Carranza, un ancien ministre de Madero. Ces hommes du Nord, grands propriétaires ou paysans, patriotes mais habitués aux échanges avec les États-Unis, sont porteurs d'une ambition nationale. Ils veulent rétablir l'ordre constitutionnel détruit depuis 1913 et moderniser le pays. Leur organisation militaire, rigoureuse, n'a rien à voir avec celle de Pancho Villa, et encore moins avec celle des villageois guérilleros du Morelos. L'entente est impossible. Zapata sera incapable de négocier la réforme agraire. Intransigeant, il continue à se battre mais la Révolution du Sud est peinte à petit rebote à son fait initial du Morelos. En 1915, Carranza promulgue une loi de réforme agraire destinée à couper l'herbe sous le pied des zapatistes. Vaincu militairement dès 1916, Emiliano Zapata, qui se méfiait pourtant de tout, est attiré dans un guet-apens et meurt assassiné, le 10 avril 1919, sans doute à l'instigation de Carranza, entre-temps élu président.

Dans la culture populaire, Zapata devient immédiatement une figure héroïque et martyre. Les comités, ces chants parfois très longs formés de petits couplets de quatre vers, racontent en l'évoquant la geste de Zapata, sa trépas mort et son combat: «pour la terre et la liberté». Une légende court les villages, le défenseur des pauvres trahi aurait échappé à ses assassins, il se cacherait dans les montagnes du Morelos, on l'aurait aperçu sur son cheval blanc... Le thème de la réforme agraire est

ZAPATA POUR LE SUD, PANCHO VILLA POUR LE NORD

Zapata n'a jamais aspiré au pouvoir national: il est et reste le chef local d'une fief local. Quand Madero, en 1913, est renversé par un coup d'État militaire, Zapata continue la lutte contre le nouveau pouvoir. D'autres régions prennent les armes et le pays bascule dans une véritable guerre civile. En décembre 1914, Zapata entre à Mexico par le sud, en même temps que Pancho Villa qui arrive du nord. Les deux chefs farouches, avec leurs sombres et leurs carabochiers, fouillent de leurs bottes les salons du palais présidentiel, une image terrifiante pour la bourgeoisie de Mexico. La grande peur sociale devant cette jacquerie de paysans indiens vus à Zapata des sommets des montagnes: l'Altiplano du Sud, le Pérou. Pourtant les zapatistes, dans ce contexte de guerre civile, n'étaient pas particulièrement sanguinaires. Le gouvernement usurpateur étant renversé, le camp victorieux se déchire. L'alliance qui aurait été naturelle entre Emiliano Zapata et Pancho Villa, venu tout deux du monde rural, ne se fait pas. Les vain-

cus de la révolution sont les «constitutionnalistes» de Venustiano Carranza, un ancien ministre de Madero. Ces hommes du Nord, grands propriétaires ou paysans, patriotes mais habitués aux échanges avec les États-Unis, sont porteurs d'une ambition nationale. Ils veulent rétablir l'ordre constitutionnel détruit depuis 1913 et moderniser le pays. Leur organisation militaire, rigoureuse, n'a rien à voir avec celle de Pancho Villa, et encore moins avec celle des villageois guérilleros du Morelos. L'entente est impossible. Zapata sera incapable de négocier la réforme agraire. Intransigeant, il continue à se battre mais la Révolution du Sud est peinte à petit rebote à son fait initial du Morelos. En 1915, Carranza promulgue une loi de réforme agraire destinée à couper l'herbe sous le pied des zapatistes. Vaincu militairement dès 1916, Emiliano Zapata, qui se méfiait pourtant de tout, est attiré dans un guet-apens et meurt assassiné, le 10 avril 1919, sans doute à l'instigation de Carranza, entre-temps élu président.

Dans la culture populaire, Zapata devient immédiatement une figure héroïque et martyre. Les comités, ces chants parfois très longs formés de petits couplets de quatre vers, racontent en l'évoquant la geste de Zapata, sa trépas mort et son combat: «pour la terre et la liberté». Une légende court les villages, le défenseur des pauvres trahi aurait échappé à ses assassins, il se cacherait dans les montagnes du Morelos, on l'aurait aperçu sur son cheval blanc... Le thème de la réforme agraire est



Alejandro Pastrana, Enrique Peña en la exposición *La lucha de las mujeres en México, Reforma*, México, 9 de agosto del 2006. Col. Rebeca Monroy Nasr.

Le Monde 2, núm. 45, Paris, 24 de diciembre de 2004. Col. particular.

En esta ocasión particular deseo remitirme a una temática del acervo de la Fototeca Nacional que tuve la fortuna de consultar.⁸ Inmersa en el periodo de la Revolución y momentos posteriores, revisé imágenes que narraban diferentes versiones fotográficas sobre la educación formal. Las fotografías del periodo muestran elementos que hemos visto en estudios detallados de la imagen como el de Julieta Ortiz sobre el arte y la publicidad, y en el de Alberto del Castillo sobre la infancia y sus representaciones visuales. Ambos textos tienen la virtud de mostrar de manera diferente pero tangencial las rupturas, adendas y continuidades transeculares.⁹

En las fotos del acervo podemos entrever la secuencia de algunos valores establecidos en esa época, procuradores de un sentido de nacionalismo que se prolongó al periodo posrevolucionario y que persiste hasta la fecha como parte de un cotidiano, ahora incuestionable. Observamos elementos que dieron cohesión a la nación como los símbolos patrios. En un encuentro cotidiano, vemos los honores en la jura de bandera, en donde los atavíos de la imagen no pueden negar la influencia porfirista entre las maestras, con largos vestidos y sombreros sobrios, frente a los pequeños, esos que se convirtieron en entes de mucho aprecio para el régimen de Díaz. Colocados en orden haciendo el clásico rito que evocamos aún en todas las escuelas del país, bajo el índice de la unidad tricolor que proviene desde decimonónicos planteamientos, hoy tan gastado en su color.





Por su parte, en el Fondo Casasola encontramos una serie de imágenes que remiten a las formas de enseñanza durante esos años prerrevolucionarios. En los trabajos de la escuela Corregidora, donde las niñas aprendían labores propias de “su sexo”, es posible observar la creación de sombreros a la moda de los años veinte con plumas, prendas tejidas a gancho, vestidos de diversas clases con túnicas, tules y demás enseres y otras manualidades útiles. Es justo comentar que fue esta escuela una de las primeras en adiestrar en las habilidades de la fotografía a sus alumnos, lo cual se dio hasta los años veinte. Dibujos científicos de plantas, mapamundis, objetos científicos de medición hacen su aparición en la Escuela de Bellas Artes de Querétaro, en un entorno por demás positivista. La presencia de Venustiano Carranza en la exhibición quedó impresa en la placa, con una apariencia fantasmagórica debida a los largos tiempos de exposición; tal vez así era su presencia en esos años del tránsito revolucionario presidencial.

En otra foto aparecen en un primer plano visual las alumnas de espaldas al fotógrafo, pero que miran de frente al presidente Carranza. La toma es inusual porque el presidente queda en último plano, mientras observamos los faldones campesinos, las largas trenzas y los enormes moños en un primer plano visual. El arreglo personal es notable, pues no era cosa menor que el presidente se presentara a la escuela queretana, en esos años de su gobierno provisional en ese estado, entre 1916 y 1917. Enmarcan la escena los cuadros coloniales que por supuesto no acentuaban el carácter laico de la ceremonia, el encuentro de dos mundos que por el momento se oponían, mientras se mostraban los trabajos realizados por las manos adiestradas de los jóvenes bajo el manto revolucionario.

Autor no identificado
Sin título,
 México, ca. 1910-1915.
 Fondo Culhuacán,
 col. SINAFO-FN-INAH,
 núm. de inv. 354048

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
*Exhibición de las escuelas
 de artes y oficios,*
 México, ca. 1910-1915.
 Fondo Casasola,
 col. SINAFO-FN-INAH,
 núm. de inv. 210770



Autor no identificado, *Venustiano Carranza en Querétaro*, ca. 1916.
Fondo Casasola, col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 39347



Autor no identificado, *Recepción a Carranza*, Querétaro, 1916.
Fondo Casasola, col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv.39345

PÁGINA SIGUIENTE

Autor no identificado, *Sin título*, México, ca. 1916.
Fondo Casasola, col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 210767



EXPOSICION EN EL DEPARTAMENTO DE ARTES Y OFICINAS

Es innegable el sino de la época cuando observamos a dos mujeres elegantemente ataviadas, con sus sombreros y vestidos decimonónicos, terciopelo de por medio miran atentamente los trabajos de los alumnos. En ese momento, aún parecían inamovibles sus usos y costumbres, pero bastaron unos años para que cambiaran definitivamente.



Autor no identificado
Castigado,
México, D.F., ca. 1905.
Fondo Casasola,
col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 208852

Todas estas imágenes —que corresponden a un evento informativo, a los funcionarios en turno—, son atractivas porque representan la aprehensión de parte de los Casasola de la vida pública, pero con los matices de la vida cotidiana. Aún permanecen los parámetros de la fotografía de prensa del siglo XIX, aunque ya se había avanzado en la primera década del XX y se empezaba a desarrollar el género del fotoperiodismo más inmediateista e instantáneo. Sin embargo, es muy elocuente observar cómo se van diferenciando un género de otro. Es el retrato colectivo de la vida pública.

La presencia de instantáneas y de imágenes posadas las podemos ver en las fotografías que relatan otros aspectos también cotidianos, como el retrato cuyo título reza “Castigado”, que muestra una escena montada por el fotógrafo, donde el maestro de largas barbas sentado en un equipal enseña a sus alumnos. Es una foto a la usanza del gabinete con apariencia de un contexto *in situ*, en el sentido que le da la puesta en escena con intenciones moralizantes dentro del salón de clases. La simbología magisterial se hace presente.

Contrasta esta imagen con la de la fotografía tomada en el patio escolar, donde los pequeños en edad preescolar están frente a sus maestros. Aquí es evidente que el fotógrafo no esperó a que posasen, los capturó *in fraganti* y eso le da la posibilidad de

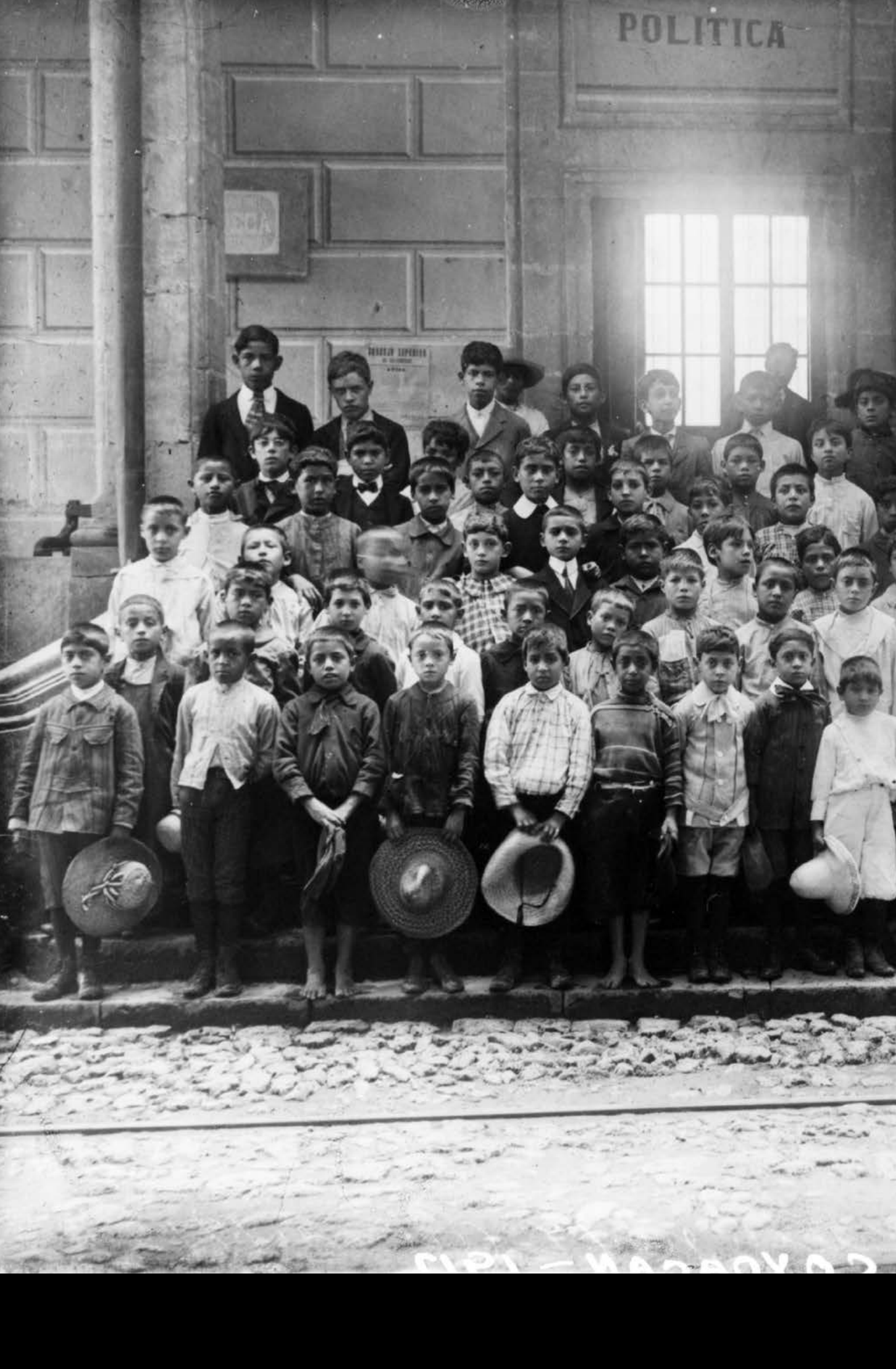


mayor frescura a la escena. De nuevo vemos espaldas y actitudes poco posadas de los personajes de la escena. Es un tránsito que se está abriendo entre las imágenes, para dar paso a aquellas mucho más frescas y naturales que se darían con mayor presencia años después.

Lo mismo sucede con la imagen del concurso de mecanografía, donde los alumnos serios compiten por ser los ganadores; en este caso la fotografía es informativa del evento llevado a cabo por la Secretaría de Educación Pública. En contraparte, está aquella donde se observan a los concursantes en un descanso en la Escuela de Comercio de la Ciudadela. En esta placa el fotógrafo capturó a los jóvenes en un momento relajado, intercambiando palabras e incluso alguno que otro volteó a la cámara, en un gesto relajado y poco formal para los cánones de la época. En estas placas se observan cambios en la manera de aprehender las imágenes, tal vez determinada por el uso social o la necesidad inmediata. El sentido informativo de la una se complementa con el sentido documental de la otra, lo que ayuda a su comprensión en el análisis y la identificación del fotógrafo, a partir de sus elecciones técnicas y formales como el ángulo de visión y sus prioridades compositivas, su preferencias temáticas y sus posturas ideológicas. Estos elementos podrían deslindar autorías, ayudarían a denotar intenciones, confirmarían usos sociales y comprenderíamos de fondo esas presencias

Autor no identificado,
*Un descanso del
Concurso de mecanografía
en los patios de la Escuela de
comercio (Ciudadela),
México, D.F., ca. 1920.*
Fondo Casasola,
COL. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 164450

POLITICA



СІРІ - МАРАУАД





Autor no identificado
Escuela Nacional de Ciegos,
México, D.F., ca. 1905-1910.
Fondo Casasola,
col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 208572

visuales. Sea como fuere, lo que sí importa es que observamos en un mismo acervo la transformación iconográfica paulatina de las imágenes y sus cambios en las intenciones estéticas y formales de la época.

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
Alumnos de Escuela
de Coyoacán,
México, D.F., ca. 1912.
Fondo Casasola,
col. SINAFO-FN-INAH,
núm de inv. 5147

Es factible un análisis meramente formal y estético de los cambios en la fotografía, por ejemplo: en la representación de los alumnos que posan afuera de la Escuela de Coyoacán se observan los faldones largos de las maestras; el origen campesino de algunos alumnos se denota en sus trajes de mantas y sombreros de paja, que contrastan con aquellos de ropas más elegantes de sacos de botonadura cruzada y sombreros de fieltro. Es una foto ilustrativa donde se muestran diferencias de edad y de clase social en los albores de la revuelta armada; además es un retrato del que veríamos sus repeticiones en la vida nacional, una fórmula muy común del retrato colectivo escolar, donde el recurso de las escaleras como medio compositivo es una impronta necesaria que demuestra nuestro paso por la escuela, recuerdo de los amigos, de las maestras y directivos: a veces refrescante y emotivo.

Complemento de ella, está la foto de las alumnas de la Escuela Nacional de Ciegos en los primeros años de aquel nuevo siglo. Se trata de un retrato colectivo realizado también en uno de los pasillos de la institución. Colocadas a la usanza tradicional, con su maestra de pie para marcar el rasgo jerárquico, las chicas portan su impecable uniforme de largos vestidos blancos, sus chongos en la cabeza y actitudes reservadas con los rostros que se dirigen al suelo; las miradas perdidas frente a un hecho poco comprendido, como era el retrato que jamás verían. Está en contraparte la de los estudiantes ciegos en el aula de clase, pero ya de los años cincuenta. Denota



ello, el vestido arriba de la rodilla de una de las pequeñas, el uso de las hombreras en el traje de la maestra, pupitres individuales, lectura en *braille*, todo muestra un cambio drástico de moda y estilo en el funcionamiento didáctico, un retrato colectivo también *in situ*, donde se procuró capturar la escena de un modo más natural con poses menos fingidas.

Autor no identificado
Estudiantes ciegos
México, D.F., ca. 1950.
Fondo Casasola,
COL. SINAFO-FN-INAH,
núm de inv. 6204

De ese cambio de estilo fotográfico hacia la segunda mitad del siglo xx está una imagen que por su composición espacial es muy significativa. En pleno movimiento, unas niñas juegan la clásica ronda infantil en el patio de la escuela. El planteamiento compositivo del fotógrafo, en picada, así como la forma de articular la perspectiva oblicua acentúa el movimiento colectivo circular. A su vez, éste contrasta con los nuevos edificios de propuestas y techos angulosos: todo ello hace de la pieza una muestra paradigmática de los cambios plásticos y estéticos de la época.

El esfuerzo continuo del Estado mexicano en la posrevolución dejó huellas profundas en las imágenes; permanecen muchos relatos pendientes como los de las Escuelas de Pintura y Escultura al Aire Libre, de las de arte y oficios, de los cursos rurales, las clases a los huérfanos, a los ciegos, la inclusión de los médicos homeópatas, la calistenia en la era posrevolucionaria, los dementes en sus clases de música... Es muy amplio el universo de una historia visual que coleccionaron los Casasola, ya que contienen esas placas la historia cultural, social, política y estética de nuestro país. Son signos de los avances del fotoperiodismo, las marcas indelebles del avance de la técnica aunado a las posturas de una época, que dejaban en el mundo su marca fotográfica.



Autor no identificado
Sin título, ca. 1950.
Fondo Casasola,
col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 381704

Son justamente esas transformaciones las que podemos observar, analizar y rescatar como parte de las propuestas de la fotografía mexicana contemporánea, y que esperan las manos, los ojos especializados y los ánimos para contactarnos desde el pasado, para ser traídas de nueva cuenta a la vida pública. En este contexto, es importante que cada día animemos más a los estudiosos sociales a incorporarse al análisis sistemático y metodológico de las imágenes de la Fototeca. Un enorme acervo que tiene en su resguardo cerca de 900 mil fotos, injusta mirada que sólo ha revisado un 10 por ciento de su total. Además, hay muchos otros archivos gráficos que se preservan con este objetivo (AGN, CESU, IIE, Romualdo García, Archivo Guerra, Archivo Salmerón, CIF, *et al.*) y que esperan un interés más profundo hacia la definición y comprensión de los secretos que aún se guardan y nos aguardan en sus entrañas.¹⁰

Notas

- 1 Agradezco a Juan Carlos Valdez y a Susana Ramírez V. la relatoría completa de la información al respecto.
- 2 Insertados por orden de aparición, en particular el de Juan Carlos Valdez fue un premio a su trabajo sobre conservación de las imágenes, el resto son estudios monográficos sobre fotógrafos o momentos particulares que han dado una visión más amplia de la fotohistoria nacional.
- 3 Dejaron Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández un camino largo por recorrer, después de develar el mito Casasola.
- 4 De propia voz sé que Ignacio Gutiérrez trabajó profundamente en desenterrar los mitos y en encontrar las autorías, aún nos debe esta historia escrita y en su defecto sería muy bueno que quedara en términos de la historia oral.
- 5 Hasta hace un par de años Dolores Casasola vivía en la casa adquirida por Agustín Víctor en la colonia Periodista de la Ciudad de México, con su hermano. Irónicamente, estos herederos del prestigio y del nombre de Casasola ahora viven sólo del gusto, pues sus condiciones económicas son difíciles y han tenido que vender el inmueble que adquirió su padre.
- 6 Han sido muy socorridas aquellas de los primeros daguerrotipos creados en el país —el de la guerra mexicana de 1847 en Cerro Gordo— caso documentado por Rosa Casanova y Olivier Debroise en su libro *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, FCE, 1989. También las tarjetas de visita que con tantos afanes estudió Patricia Massé de Cruces y Campa, y ahora el acervo de Azurmendi. Otro de grandes consultas es el de Tina Modotti, donde sus copias *vintage* son una joya mundial. Por otra parte, el de Nacho López contiene cientos de negativos que aguardan el sueño de los justos, pues la ardua revisión de John Mraz implicó sólo los años cincuenta del fotorreportero. La colección de tarjetas postales que tienen en Pachuca es maravillosa. Se encuentran de todo tipo: coloreadas a mano, con plumas, en poses exóticas, románticas, de mensajes varios, eso sin contar los textos que tienen un gran material explotable desde la historia de las mentalidades o la historia social de lo cultural. Dos libros que dieron a conocer materiales poco comunes, pero que ahora descubiertos los usamos constantemente son el libro editado por David Maawad, *Los inicios del México contemporáneo*, México, Conaculta, Fonca/Casa de las Imágenes/INAH, 1997; y otro que aunque tiene noticias visuales también repite algunos de los iconos, es el de Pablo Ortiz Monasterio, *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola. México: 1900-1940*, México, Conaculta, INAH, 2003. Ambos de gran calidad estética, necesaria e innegable, pero se extraña la investigación en torno al propio archivo.
- 7 En estos años hemos visto cómo desde diferentes perspectivas se han aportado elementos importantes para la historia de la fotografía. Como hemos constatado, los hay desde la perspectiva teórica (Castellanos, González Flores), socio-histórica (Massé, Rodríguez, Priego, Montellano, Aguilar, Del Castillo, González Cruz), antropológica (Dorotinsky), histórico artístico (Casanova, Debroise, Monroy), desde la historia cultural y de las mentalidades (Córdova, Morales), desde la historia cultural de lo social (Saborit), esto convirtiéndolos a un sólo proyecto hegemónico, pero en el fondo todos participan de marcos teóricos movibles, interactivos y eclécticos.
- 8 Para el ensayo "Fotografías de la educación cotidiana en la posrevolución", para el libro *Historia de la vida cotidiana*, coordinado por el Dr. Aurelio de los Reyes editado por el Colmex, en prensa.
- 9 *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, 2003; 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.
- 10 Uno de los más grandes logros en materia de conservación y difusión, fue el obtener un módulo de consulta digital en la Ciudad de México. Justo es decir que de ese enorme universo es relativamente poco el porcentaje estudiado y analizado, solamente el Fondo Casasola cuenta con cerca de 400 mil fotografías.



Los inicios de Agustín V. Casasola como *reporter-fotógrafo*

Daniel Escorza Rodríguez

Las fotografías de Agustín Víctor Casasola y de su agencia de información gráfica, fundada hacia 1912, se han incorporado a la imaginería revolucionaria nacionalista y se asocian simbólicamente al movimiento social iniciado en 1910. Sin embargo, el precursor iniciador de esta familia de fotógrafos no comenzó su carrera fotoperiodística en los días previos a la Revolución Mexicana. ¿Qué hay del Casasola pre-revolucionario? ¿Qué imágenes fue creando a partir de que tomó la cámara en 1901, y hasta antes del emblemático año de 1910?

PÁGINA ANTERIOR
Agustín Víctor Casasola
Porfirio Díaz
en los funerales
del embajador
Manuel Aspíroz,
abril de 1905.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 34651

La mayoría de los fotógrafos de periódicos, llamados en sus comienzos *reporter-fotógrafo* que trabajaron en México desde finales del siglo XIX y principios del XX, comenzaron por desterrar la figura del fotógrafo de estudio, para dedicarse a crear una estética propia, más acorde con la noticia inmediata y con la noción de instantaneidad. Hacia 1909, la figura del *reporter-fotógrafo* era conocida en el medio, y era vista como un nuevo tipo de trabajador de la noticia. Una crónica de la época se refería al novedoso estilo de los reportajes, imágenes y entrevistas que aparecían en los diarios y semanarios de las principales ciudades.

[...] han muerto los grandes artículos de discusión, la crítica literaria y la exposición científica, dando una importancia desmesurada al *reportage* y al *interview*. Consecuencia de esto ha sido la creación de elementos nuevos, de tipos no imaginados por los periodistas de antaño, como es el del *reporter-fotógrafo* que, corriendo *cámara* al hombro y *tripié* en ristre, va a todas partes, se entromete aquí y allá, recibe halagos y sufre desprecios, pero, con sus películas impresionadas alienta al público presentándole cada detalle de la fiesta oficial o acto académico, de las carreras de caballos o de las corridas de toros. Y así, el público que no tiene tiempo de leer reseñas y crónicas, se informa de todo con solo pasar la vista sobre las fotografías hacinadas, pidiendo más y el periódico anticipándose a sus deseos.¹

La figura del retratista de estudio se convirtió entonces en una referencia contrapuesta a la fotografía periodística, en el sentido de que el fotógrafo de gabinete controlaba todas las variables técnicas para hacer un retrato: la iluminación en interiores y exteriores, el tiempo de exposición, el ángulo de visión, y quizá la expresión del



Agustín Víctor Casasola
Porfirio Díaz en Veracruz
con su comitiva, 1902.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 34478

retratado. En cambio, el *reporter-fotógrafo* todavía no contaba con la práctica ni con los elementos técnicos para poder controlar todas estas variables. Este nuevo tipo de fotógrafo se enfocó más a la noticia inmediata y a la “ilustración” de la realidad.

Agustín V. Casasola comenzó su labor fotográfica hacia mayo de 1901, cuando tomó fotografías para acompañar sus notas destinadas al periódico *El Tiempo*, de Victoriano Agüeros, y a su *Semanario Literario Ilustrado*, publicación que aparecía los lunes.² Entre 1901 y 1904, Agustín Víctor trabajó como *reporter* en este semanario y al mismo tiempo colaboraba en las tomas fotográficas. Estos años fueron de transición de un reportero que elaboraba crónicas, a un fotógrafo exclusivo de los diarios y revistas ilustradas.

Las notas de Casasola en el *Semanario* se referían a acontecimientos de la vida cotidiana de la Ciudad de México, como eran las novilladas y corridas de toros; las kermeses organizadas en Mixcoac, Tacubaya o en Coyoacán; los textos referentes a los ferrocarriles eléctricos, a instituciones como el Hospital General, o a la colocación de la “primera piedra” ya sea en el edificio de Correos o de la columna conmemorativa de la Independencia; crónicas sobre las fiestas del Club Hípico alemán, de las fiestas de la junta española de Covadonga —en el Tívoli del Eliseo—, o de las fiestas de las Flores; narraciones de los ejercicios militares en el campo La Vaquita, o de ceremonias cívicas en las que participaba el presidente de la república.

En todos estos eventos el reportero Agustín V. Casasola comenzaba a tomar fotografías con la intención expresa de publicarlas en el *Semanario Literario Ilustrado* de *El Tiempo*. Contra la creencia generalizada, en todas ellas —o en la mayoría—, se



le concedería el crédito a su trabajo. En algunas otras, como en las de corridas de toros, por ejemplo, se hacía el énfasis en la captación del instante, cuando el crédito lo colocaban como “Instantánea de A. V. Casasola”.³

Agustín Víctor Casasola
Porfirio Díaz en Veracruz
abordando el Nereida, 1902.
COL. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 34484

Pero no sólo Casasola cubría los acontecimientos de la Ciudad de México. Las exigencias del *Semanario* lo enviaban a los estados de la república, como Morelos, Querétaro, Guanajuato, Veracruz y Guerrero, entre otros. Para marzo de 1902, Agustín Víctor Casasola fue enviado a Veracruz para cubrir el evento de inauguración de los trabajos del puerto. En esta ocasión, el *reporter-fotógrafo* tomó una serie de imágenes del presidente Díaz, en las que combinó su perceptiva del estudio fotográfico con los nuevos códigos de la instantánea. En una de ellas, el presidente y su comitiva posan de manera muy formal, sobre el muelle. Instantes después, el mandatario se alista para abordar un buque y en ese preciso momento Casasola capta la imagen, cuando nadie era consciente del obturador, sólo el fotógrafo. Las impresiones publicadas en el *Semanario*, de acuerdo con el fotógrafo, nos dan una “idea” del evento, es decir, complementan la información textual. Nos encontramos ante la fotografía periodística, cuya función primaria es ser intérprete de la realidad.⁴

Es muy posible que una de las razones por las que se otorgó el crédito de las imágenes al fotorreportero Casasola haya sido por el aprecio que le tenía Victoriano Agüeros, es decir, su nombre aparecía en el *Semanario* como una deferencia, en razón más de su actividad como reportero que como fotógrafo, ya que en algunos ejemplares se aclaraba que las fotografías eran del *reporter* A. V. Casasola. En estos primeros años también se le adjudica el crédito a quienes realizaban el fotograbado: M. Ibarra y A. Salcedo.

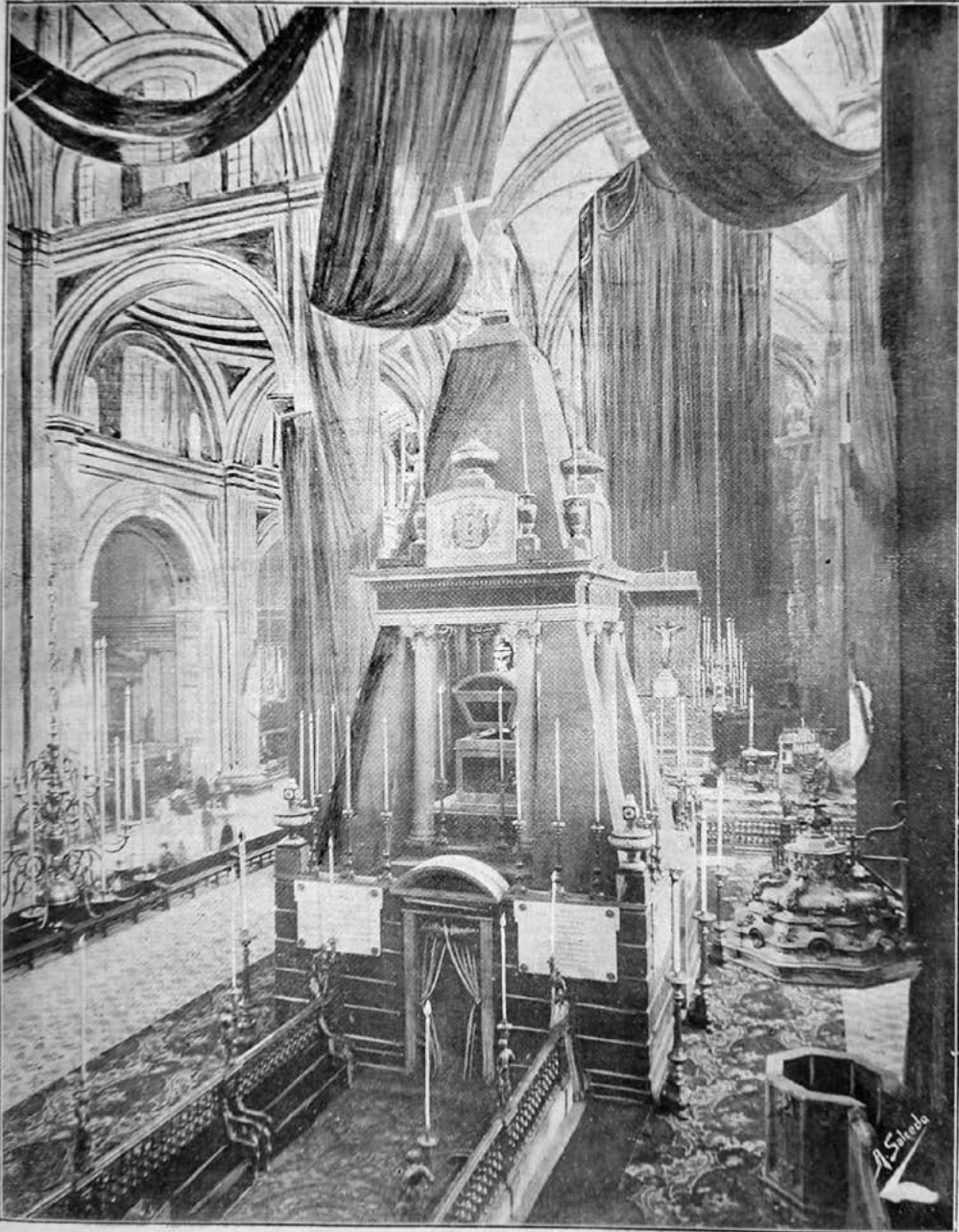
Semanario Literario Ilustrado

Tomo III.

México, Lunes 7 de Septiembre de 1903.

No. 141

Director, LIC. VICTORIANO AGÜEROS



LAS HONRAS FUNEBRES DE SU SANTIDAD LEÓN XIII EN CATEDRAL.—EL CATAFALGO.

(FOT. A. V. Casasola)

Hacia principios del siglo xx, las portadas de los principales semanarios y revistas ilustradas eran acaparadas por los fotógrafos retratistas más renombrados: los Valletto, Octaviano de la Mora, Emilio Lange, Frank Clarke, entre otros; estas portadas reproducían retratos, las más de las veces, o imágenes de corte pictorialista. Sin embargo, poco a poco se fue introduciendo la noción de la instantánea. Una de las primeras portadas de Casasola, si no es que la primera, es una vista del catafalco en las ceremonias fúnebres del Papa León XIII, en la catedral metropolitana.⁵ El pie de foto de esta portada reza: "Las honras fúnebres de su santidad León XIII en Catedral.- El Catafalco." El grabado lo realizó A. Salcedo. La foto muestra el catafalco y los cortinajes desde una perspectiva alta.

En las páginas interiores podemos observar publicadas otras fotos de Casasola del mismo evento, y al respecto el *Semanario* señala que para completar la crónica de esta solemnidad, se presentan algunas vistas tomadas de fotografías hechas especialmente para la ocasión por el *reporter* Agustín V. Casasola.

Para finales de ese mismo año, en el mes de noviembre, aparecen una serie de fotografías de Casasola referentes al viaje de Porfirio Díaz a la ciudad de Guanajuato. Cuando lo común era publicar seis, ocho o hasta diez fotografías, en esta ocasión el *Semanario Literario Ilustrado*, del lunes 2 de noviembre de 1903, publica nada menos que 25 fotografías de Casasola, aunque no se le otorga el crédito correspondiente. Sabemos que son de Agustín Víctor por la referencia fotográfica de la portada, que aparece en la edición del lunes 9 de noviembre del mismo año.

Se trata de una "instantánea", en donde aparece editada una imagen del presidente Porfirio Díaz descendiendo de una escalinata en la mina La Valenciana, en la capital del estado de Guanajuato, junto con otras personalidades. El presidente saluda de mano a un personaje no identificado, quien se quita el sombrero en señal de respeto a Díaz. El pie de foto de la portada orienta al lector: "El General Díaz da la mano a un barretero al salir de la iglesia La Valenciana en Guanajuato. (Fotografía tomada por nuestro *reporter-fotógrafo* Sr. A.V. Casasola)". Esta imagen corresponde con una impresión en plata-gelatina que se conserva en el Fondo Casasola.

Si bien esta fotografía de portada tuvo la intención de apuntalar la imagen de Porfirio Díaz entre el pueblo, muy posiblemente se trató de una fotografía dirigida y hasta cierto punto controlada, en donde el saludo de Díaz y el barretero guanajuatense se prolongó hasta que el fotógrafo obtuvo la placa cuya intención evidente fue conmover y convencer al probable y potencial lector del *Semanario*, de las bondades de la personalidad del presidente de la república.

Finalmente, otra fotografía de Casasola de esos años muestra un evento organizado por los periodistas de los principales diarios, en donde ofrecen una comida a los niños "papeleros", hoy conocidos como voceadores. Se trata del 6 de enero de 1904, organizado quizá con motivo del día de los Santos Reyes; los periodistas acudieron al Circo Metropolitano, situado en la plazuela del Salto del Agua, donde ofrecieron el almuerzo para 133 papeleros. Quienes sirvieron personalmente el convite fueron los periodistas: Carranza, Codona, Frías, Casasola, Herrerías, Tapia, Tosta, Priani, Leduc,



El General Díaz da la mano á un barretero al salir de la iglesia "La Valenciana," en Guanajuato.
(Fotografía tomada por nuestro reportor-fotógrafo Sr. A. V. Casasola.)



Santibáñez, López, Kampfer y Garay.⁶ En el Fondo Casasola de la Fototeca se conserva la foto del papelerito, presidente de la mesa, a quien apodaban “El jorobadito”.

Hasta diciembre de 1905 aparecen fotografías acreditadas a Casasola en *El Tiempo Ilustrado*, ya que posteriormente pasó a trabajar en *El Imparcial*. A partir de 1906, Agustín Víctor salió del periódico y en su lugar ingresó Antonio Carrillo. Es interesante observar que a partir de entonces el crédito de las fotos se coloca como “(Fotos de *El Tiempo*)”, y ocasionalmente se alude al fotógrafo Carrillo.

En estos primeros años, la fotografía temprana de Agustín V. Casasola fue una manera de contemplar y de representar su mundo. Se aproximó a la fotografía de la Revolución a partir de 1911, con una experiencia de por lo menos una década de andar explorando las distintas posibilidades fotográficas, desde el retrato hasta las imágenes pictorialistas de esos años, con la premisa de que todas estas imágenes estaban destinadas a la prensa.

Compañero de otros fotógrafos, en sus inicios no se consideró parte de la elite de artistas-fotógrafos, en razón de que su trabajo se ubicaba más en el ámbito reporteril que en el “artístico”.⁷ La intención primigenia de Casasola al tomar sus fotos era “ilustrar”

Agustín Víctor Casasola
Porfirio Díaz en escalinata
de la iglesia de La Valenciana,
Guanajuato, 1903.
Fondo Casasola,
COL. SINAFQ-FN-INAH,
núm. de inv. 5305.

Viajeros, al tren!

Magnífica está la estación. El laurel y las flores cuelgan por todas partes. Gran viaje es el que se va á emprender, pero hay ánimo.

¡Viajeros, al tren! grita una voz, y todos los que han de recorrer el viaje de la vida, se empaquetan en los coches.

¡Cuántos hay! ¡Qué fisonomías más dichosas! Algunos lloran; pero éstos son, sin duda, los que esperan molestias en el viaje. La inmensa mayoría muestra la faz candorosa y sonriente.

¡Viajeros, al tren!
Ya llegamos á la primera estación: la Infancia. Muchos años de parada. Los viajeros se diseminan por los alrededores del edificio, y respiran el olor suave de los campos, y juegan y se divierten. Los instintos de los viajeros comienzan á

dines que tiene la estación. A través de los bosques se dejan ver contornos de mujeres elegantes. Se hacen amistades duraderas; se rie en todo, y se sueña ya en el amor. Los juegos de la infancia con las aspiraciones de la juventud se confunden. La estimación entre los compañeros de viaje es grande; llega á veces hasta el sacrificio. Se llora sin saber por qué, y se rie con la misma facilidad. Pero, ¿queréis permanecer aquí?—preguntáis á los viajeros.—No, adelante; contestan los que no se quedan abrazados á las enfermedades.

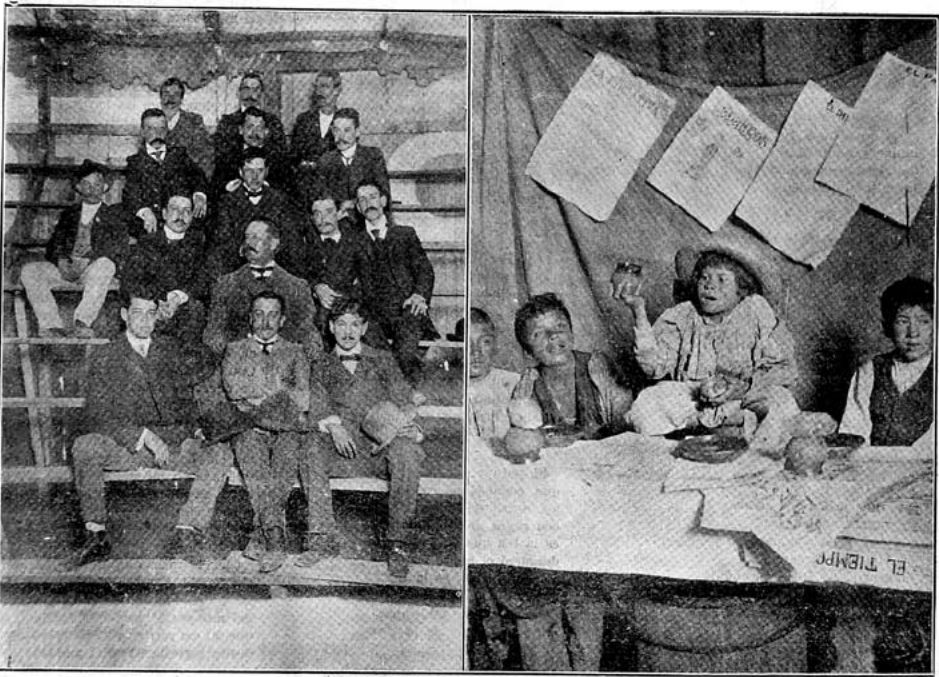
¡Viajeros, al tren!
¡Oh juventud, primavera de la vida!—como exclamaba el poeta.—El tren llega á esta estación, á la de la Juventud, con una rapidez vertiginosa. ¡Cuánta luz en el cielo, cuánto ambiente en la tierra! Las sendas son de flores; los compañeros, buenos; el amor arde en todos los

siempre, mientras sus padres se arrancan los cabellos de desesperación.

Y el tren camina y llega á la edad viril, estación menos arruinada, donde hasta los empleados parecen estar consumidos por el dolor y la impotencia. La ambición es la que reina en estos lugares, y promete á los expedicionarios la dicha para más allá....

¡Viajeros, al tren!

¡Cuánto arenal! ¡qué planicies más abandonadas de la naturaleza! Apenas se ve un árbol, ni una flor. Los viajeros comienzan á hacerse esta triste pregunta: ¿Por qué viajamos? Mientras tanto, la locomotora camina adelante... Y allá va, allá va, atravesando las cortaduras del Tedio y los túneles del Desengaño. Todo es triste; los lamentos son generales entre los desgraciados que tomaron pasaje. ¡Y qué largo es el trayecto! ¡Pa-



EL BANQUETE A LOS PAPELEROS.—Grupo de periodistas y particulares que sirvieron el banquete.—El presidente de la mesa.

mostrarse en embrión. Este es egoísta el de más allá generoso, el otro ¡quién sabe! acaso será criminal.

Pero las diversiones continúan, los sueños de oro se suceden; el sentimiento puro de la infancia lo invade todo. ¿Quién piensa en el viaje que se ha emprendido? Las penas, cuando las hay, y las hay raras veces, duran un segundo. ¡Qué de risas más francas y más espontáneas! Pero ¡ay! que son muchos, las tres cuartas partes de los viajeros los que no pasan de esta estación. Por eso cuando el tren se dispone á partir, quedan muchos ojos arrasados en lágrimas. Gracias á que el dolor en esta edad no echa raíces en el corazón humano.

¡Viajeros, al tren!

Allá parte como una flecha la locomotora para la Adolescencia, punto donde quieren llegar pronto los viajeros. ¡Cómo sonríe todo al expedicionario! Apésese lleno de vida, recorre los magníficos jar-

pechos. ¡El amor!... Y entonces se buscan los viajeros de ambos sexos, y santificados por la Religión, se unen en estrecho lazo. Es largo el camino que se tiene que recorrer, pero no le hace; dos van mejor que uno solo.

¡Viajeros, al tren!

La campana suena de nuevo.

¡Una hora no más de felicidad! gritan las parejas. ¡Una hora tan sólo!... Y la voz impasible, invariable como la eternidad, vuelve á gritar:

¡Viajeros, al tren!

Y el convoy camina ya entre paisajes menos risueños. Ya no es todo esplendoroso como al principio del viaje. Varios compañeros se quedan en la estación del Suicidio; alguno en la del Patíbulo. En muchos coches se oyen lamentos. Los sitios dentro de los vehículos se van clareando; ya no es la aglomeración de al principio. Niños nacidos durante el viaje caen de los coches y desaparecen para

ra llegar á la estación de la vejez falta tanto!

Pero ánimo, tal vez allá nos espere la felicidad... Y allá va la máquina por países desolados, entre témpanos de hielo, y por último, se llega á la Vejez; pero ¡cuán pocos son! ¡qué desconocidos están todos! Aquellas faces risueñas se han convertido en pergaminos que inspiran asco. Todos se apean arrastrándose, quejándose, llorando. No quisieran viajar más; pero se oye la voz sobrenatural, que les grita:

¡Viajeros, al tren!

¡Dónde vamos? A la última estación, á la de la Muerte. Maquinista, por Dios, pare usted; no queremos continuar. Y el tren camina con la velocidad de la luz, y allá va, allá va, sin oír las débiles quejas de los viajeros, que ni aun aliento tienen para protestar. Entonces, de todos aquellos atrofiados cerebros surge este siniestro por qué. ¿Por qué hemos viajado? ¿A



Agustín Víctor Casasola, papelero "El jorobadito".
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 655411



Notas

¹ "Nuestro reporter-fotógrafo", en *El Tiempo Ilustrado*, México, 17 de enero de 1909, p. 46.

² Poco se puede agregar a la biografía ya conocida de Agustín Víctor Casasola. La mayoría de quienes lo han estudiado considera que se inició en el periodismo como *reporter* hacia 1896, y que posteriormente pasó a ser fotógrafo en el año de 1900. Véase Mario Luis Altúzar, "Agustín Víctor Casasola, cazador de instantes históricos", en *Agustín Víctor Casasola. El hombre que retrató una época, 1900-1938*, México, Gustavo Casasola, 1988, p. 23; véase también Humberto Musacchio, "La fotografía de prensa. Apuntes para un árbol genealógico", en revista *Kiosko*, año III, num. 3, 1992, p. 34.

³ Véase, *Semanario Literario Ilustrado*, de *El Tiempo*, México, 20 de enero de 1902, y 10 de febrero de 1902.

⁴ *Semanario Literario Ilustrado*, México, 7 de marzo de 1902, pp. 155-158.

⁵ Véase *Semanario Literario Ilustrado*, México, 7 de septiembre de 1903. Hay otras fotos en p. 450 y 451.

⁶ *El Tiempo Ilustrado*, México, 10 de enero de 1904, p. 47.

⁷ Es interesante observar que en *El Tiempo Ilustrado* del lunes 1 de enero de 1906, se mencionan a los fotógrafos mexicanos más influyentes de esos años, que "han conseguido elevar a verdadero arte lo que anteriormente era una mera afición o un *modus vivendi*". Entre ellos se encuentran Manuel Torres, Antíoco Cruces, los Valleto, Octaviano de la Mora, Ramón Peón del Valle, Frank L. Clarke, Emilio Lange y Emilio Rivoire. Como se puede observar, Casasola no se encuentra entre las "celebridades y artistas" de la fotografía en México.

⁸ Las cursivas son mías. Artículo firmado por Agustín V. Casasola, "Los ferrocarriles eléctricos, una visita a la planta eléctrica de La Indianilla", en *Semanario Literario Ilustrado*, México, 21 de octubre de 1901, p. 508.

Tarjeta de visita: espectáculo y apariencia

Patricia Massé Zendejas

*A Mariana Figarella
in memoriam*

*Representar consiste en crear el ser
en acumular la sustancia colectiva*
Jean Duvignaud

El tiempo dedicado a la investigación de la tarjeta de visita, específicamente a partir de mis estudios sobre la producción de los fotógrafos Cruces y Campa (1862–1877), me ha compensado con un saldo a favor de la comprensión de la dimensión cultural de la fotografía. Me permitiré utilizar este espacio para verter algunas notas sueltas acerca de ciertas circunstancias culturalmente implicadas en la aceptación y el éxito de la fotografía de aquella época.

El usual contexto referencial de las tarjetas de visita es el álbum. Me atrevería a decir que es su contexto “natural”, o por lo menos el destino donde cada una de estas imágenes se realiza plenamente como documento de una memoria individual y familiar, y también como componente de un sistema iconográfico que merece ser analizado como conjunto. Haber desarrollado una investigación, prescindiendo en la mayoría de los casos de ese contexto, me obligó a desarrollar una reflexión en torno a las imágenes como unidades aisladas. Esto no las invalidó para el análisis, pero las colocó en un orden de ideas que tenía que ver con su funcionalidad social en un sentido tal vez más abstracto, o menos apegado a una circunstancia particular de origen y existencia. En consecuencia, las líneas que siguen pueden ser leídas como parte del saldo que he guardado a partir de aquel primer acercamiento a la funcionalidad social de la fotografía.

Como objeto fotográfico en franca circulación comercial al mediar el siglo XIX, el retrato tarjeta de visita (9 x 6.5 cm) debió su oportuna funcionalidad y mundial aceptación a dos circunstancias sociales: una, a la tradición de la representación y el espectáculo como experiencias colectivas, y dos a la propia dinámica de la modernidad decimonónica, ligada a la noción de cambio, moda y apariencia. Es decir, que los novedosos retratos comerciales no sólo se sustentaban en una tradición cultural, sino que se enriquecían con la impronta del imaginario de la vida moderna.



Esto nos lleva a considerar la importancia que ha tenido en la sociedad toda el acto público como ritual, mismo que la modernidad consagró. Con el despertar de la conciencia moderna en el siglo XIX, la sociedad exploró y explotó el espacio público como un nuevo lugar de percepción social estratégicamente funcional: se convirtió en la manifestación necesaria para garantizar la identidad.¹ El acto público no dejó de tener correspondencia con lo que puede percibirse en el acto dramático, donde participaban una serie de intenciones (acciones) y voluntades humanas puestas para que hasta los espectadores entraran en complicidad con la ceremonia. Al estar ésta última implicada en los retratos tarjeta de visita, cumplía una función social muy importante y específica: legitimaba a la persona como entidad individual. La tecnología fotográfica que miraba hacia los circuitos comerciales, como la implementada en la modalidad tarjeta de visita, no dejó de ser altamente sensible y respondía a los requerimientos de una sociedad cuyas exigencias se habían puesto a la altura de lo que podemos reconocer como un acto dramático. No es casualidad que André Adolphe Eugène Disdéri haya tenido una modesta carrera de actor, entre otras ocupaciones, antes de convertirse en empresario de la fotografía, al patentar el formato tarjeta de visita (1854). Al conocer los secretos del acto dramático, así como los efectos e implicaciones de lo que ocurría en el escenario, Disdéri ofreció un medio eficaz para satisfacer el imaginario de una colectividad interesada en su individualidad.

Todo lo que ocurría en el estudio del fotógrafo, al momento de ir a retratarse, tenía un aspecto ceremonial. Desde mediados del siglo XIX, y durante lo que restó de ese siglo, el retrato fotográfico incluyó la participación en un montaje dispuesto especialmente para la ocasión. Como en el teatro, el artificio aquí era necesario para

FOTO IZQUIERDA
J. Wenzin
Sin título, ca. 1870.
COL. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 451639

FOTO DERECHA
Autor no identificado
Condesa de Montijo,
ca. 1860.
COL. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 452749



Autor no identificado, *Gran Duquesa Marie*, ca. 1860.
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 452680



Autor no identificado, *Sin título*, ca. 1870.
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 452324



Autor no identificado, *Sin título*, ca. 1870.
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 452850



Autor no identificado, *Sin título*, ca. 1890.
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 451981



garantizar la credibilidad de la imagen. Se creaba un mundo entre telones pintados, así como cortinajes y bastidores que moldeaban la luz que se filtraba por los amplios ventanales del lugar. Luego, al igual que en el teatro, se ponía énfasis en particularismos gestuales. Paradójicamente se inventaba un ámbito falso para poder plasmar una imagen verosímil. Dicho en esos términos, el ritual de retratarse estaba apuntado por una serie de aditamentos falsos, con el objetivo de lograr solemnidad.

En realidad pasaba algo muy similar (y debe seguir ocurriendo) en otros planos de la vida social, como una sesión en un tribunal, o un evento inaugural, e incluso en un bautizo o en la toma de poder de un presidente. De hecho, Jean Duvignaud proyecta ese tipo de observaciones desde una plataforma antropológica general, argumentando que resulta difícil hablar de nuestra existencia colectiva (correspondiente al estado de cultura, por oposición al estado de la naturaleza o instinto) sin hacer referencia a las manifestaciones ceremoniales "...que se imponen tanto más claramente cuanto que las organizaciones, prácticas y símbolos actúan dentro del marco definido de nuestras comunicaciones reconocidas o tácitas".²

Tal vez siguiendo esa línea también se entienda la conexión entre la teatralidad del retrato decimonónico y las manifestaciones modernistas de la moda en el mismo periodo. Al parecer, la complicidad que establecen los retratos fotográficos tarjeta de visita con el orden impuesto por la moda es la de enunciar el mito del cambio. El juego de los modelos sociales que se imponen a través de las fotografías tarjeta de visita responde a aquel de la moda: el de lo nuevo, que significa lo moderno ¿Cómo se codifica lo moderno en los retratos-tarjeta? Fundamentalmente en torno de dos vectores: cuerpo y escenario. Se trataba de destacar lo superficial, generalmente a

FOTO IZQUIERDA
Autor no identificado
Sin título, ca. 1880.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 452356

FOTO DERECHA
Autor no identificado
Sin título, ca. 1870.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 452359

través del vestido y de la utilería. Moda y retratos tarjetas de visita son una expresión vinculada con el surgimiento de patrones de consumo, de acuerdo con los dictados o los modelos de la sociedad de masas. Y ambos fenómenos sentaron su existencia —en gran medida— en la apariencia, que fue la nueva divisa de la sociedad moderna decimonónica.

Cuando Marshal Berman desarrolla su disertación en torno a la idea de modernidad planteada por Baudelaire al mediar el siglo XIX en “El pintor de la vida moderna”, concluye que se trataba de un texto dedicado a un burgués, el pintor Constantin Guys, cuyos temas (a decir de Berman) mostraban la pompa de la vida en un mundo civilizado. Baudelaire —que se había pronunciado enemigo de la burguesía— pretendía hacer notar que el centro de atención de la mirada del pintor *dandy* era “la vida moderna. [...] como un gran desfile de modas, un sistema de apariencias deslumbrantes, fachadas brillantes, refulgentes triunfos de la decoración y el diseño”.³ El encuentro de Baudelaire con Guys resulta sintomático para Berman; fundamentalmente revelador de algo importante de la modernidad: su capacidad de generar formas de espectáculo exterior, donde las apariencias emergen como la dimensión esencial de una sociedad.

Como divisa de la individualidad, la tarjeta de visita incorporaba también los signos o referentes que apuntan hacia el reconocimiento del ser humano como persona moral y que, según Clement Rosset, han sustentado la individualidad o singularidad. Pues, en esencia, el ser humano, concebido como singularidad, no es perceptible a sí mismo, sino en tanto que persona moral.⁴

Considerando las referencias contextuales anotadas, hemos de admitir que el éxito comercial de la tarjeta de visita quedaba garantizado tanto por la tradición como por la modernidad manifiesta en la nueva red de fuerzas sociales, que permitían al pequeño objeto fotográfico encarnar el imaginario de un ciudadano moderno que aspiraba a ser universal, al igual que la moda.

Y ya que al inicio de estas notas mencioné el álbum de retratos fotográficos, me gustaría vincular ese objeto (donde se impone un concepto de ciclo familiar o mejor dicho de círculo familiar), que muy pronto se arraigó en la afición por coleccionar, con las correspondencias que se han señalado aquí entre la moda y los retratos tarjeta de visita. Haciendo extensiva la aproximación de la moda con la colección (cuyo concepto remite Baudrillard a La Bruyere), me permito parafrasear a Oscar Wilde, cuando se refiere al binomio colección–moda, para establecer la paridad del retrato tarjeta de visita con la moda. Coleccionismo y tarjeta de visita: ambas han dado al hombre una seguridad que ni siquiera la religión les dio jamás.



Notas

- 1 Clement Rosset asegura que lo que garantiza la identidad es y ha sido siempre un acto público. Véase de este autor, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, París, Gallimard, 1974.
- 2 Jean Duvignaud, *Espectáculo y sociedad*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970, p. 15.
- 3 Marshall Berman, "Baudelaire: el modernismo en la calle", en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 6ª. ed., México, Siglo XXI, 1988, p. 134.
- 4 Clement Rosset, *op. cit.*

Una forma inmediata de construir una historia: México 1863-1867

Esther Acevedo

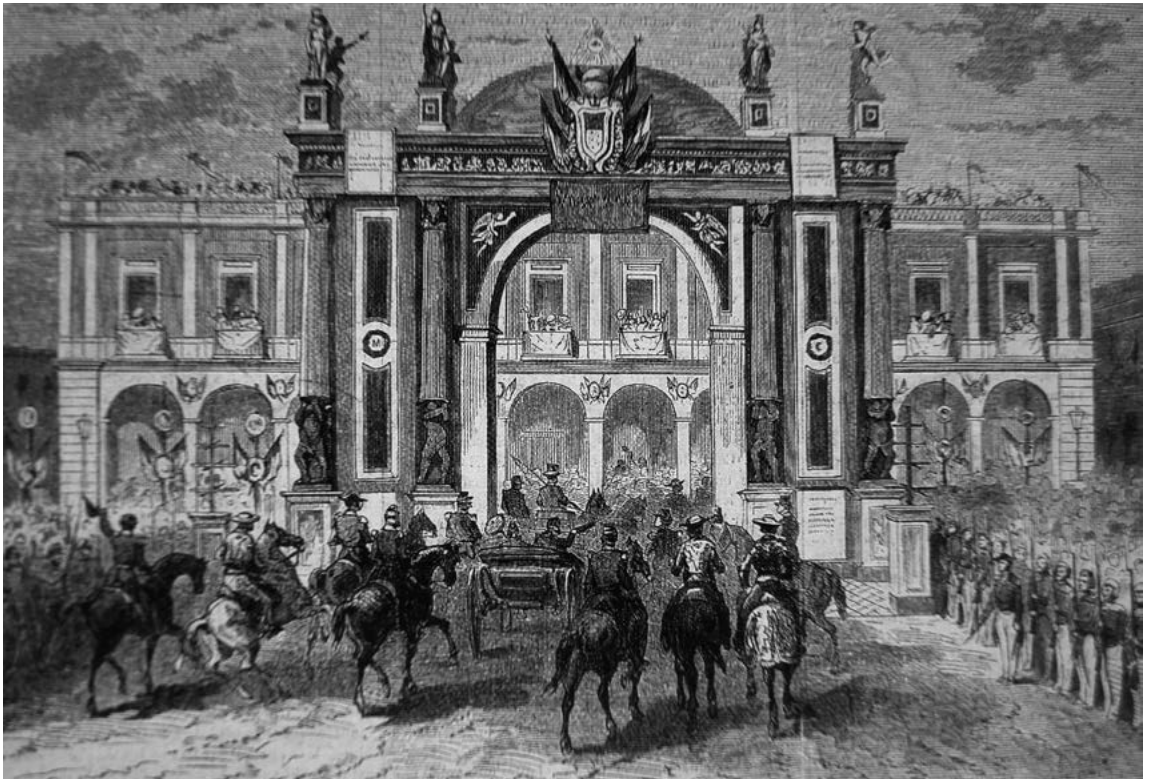
Durante el siglo XIX las estrategias de comunicación visual se vieron revolucionadas por el uso intensivo de la litografía y por la aparición de la fotografía, que vendría a cuestionar los paradigmas de las llamadas bellas artes.

En esta centuria, la imagen pasó a formar parte del arsenal con el que los países dominantes conquistaron a los más débiles; las diversas invasiones extranjeras al país mostraron que las tecnologías para la aprehensión de la realidad y la creciente difusión de imágenes por los medios impresos era una arma más de combate, que de persuasión o de cohesión.

La descripción visual de los sucesos en los momentos en que éstos sucedían —a manera de reportaje gráfico—, tuvo un explosivo comienzo y los caminos que siguieron fueron múltiples. A la manera tradicional de documentar visualmente la historia —por medio de grandes obras pictóricas—, se sumó la fotografía por su inmediatez, a más que ella misma, se convirtió en un registro histórico.

La invasión tripartita (1861) y después la campaña francesa para asegurar un imperio europeo en México, trajo consigo a sus pintores, fotógrafos y reporteros gráficos de guerra. Se trataba tanto de corresponsales de los periódicos, como de artistas profesionales y soldados con inclinaciones artísticas; estos últimos, como parte de sus obligaciones, tenían que trazar croquis, *sketches* y planos de las batallas. La historia contemporánea se empezó a escribir y observar en los relatos y los croquis de estos reporteros. La unión entre el periódico *L' Illustration* y los ejércitos expedicionarios dejaron en las páginas del semanario los relatos y los dibujos de varios tenientes del ejército francés. En la década de los sesenta no había duda de la necesidad del uso de la imagen visual para persuadir a la opinión pública. El semanario *L' Illustration*, de gran influencia por sus grabados en pie, hablaron a los ojos de las clases pudientes, conservadoras europeas y americanas.

Los nuevos medios: la fotografía y las imágenes de la prensa constituían una forma inmediata de construir una historia. Un ejemplo temprano lo había dado la producción de estampas litográficas, a partir de las fotografías y *sketches* que los soldados

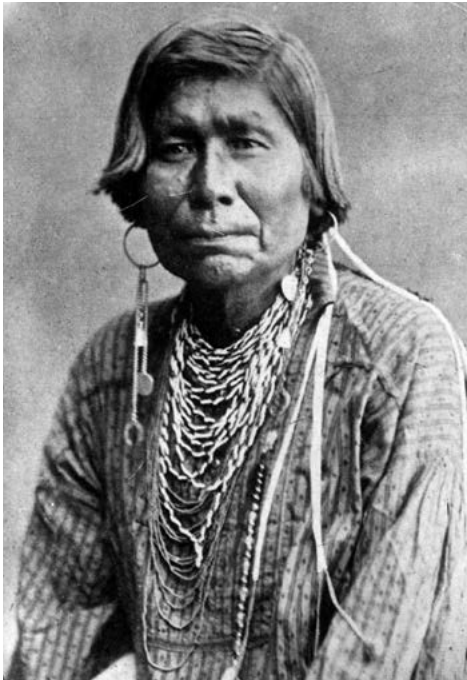


estadounidenses mandaron a su país para producir visualmente la historia de su triunfo frente a los mexicanos.

El sabatino *L' Illustration* mantuvo informado a un público internacional sobre los acontecimientos que rodearon la invasión y el imperio de Maximiliano. Durante la ocupación los temas fueron las diversas batallas de Veracruz a la Ciudad de México, así como cuadros de costumbres, vistas urbanas, colecciones prehispánicas y tipos mexicanos. Sobre el Imperio, la historia visual comenzó desde la llegada de los mexicanos a Trieste para ofrecer la corona a Maximiliano, hasta los diversos episodios de su gobierno ya establecido en México. La fotografía fue usada como ayuda visual de litógrafos y pintores, como su amplia reproducción por medio del grabado en pie. Como ejemplo de su llegada a Veracruz se elaboró un grabado a pie siguiendo una fotografía enviada por la legación francesa, como lo dice el pie de imprenta. Ya desde 1843, el periódico basaba sus grabados en fotografías; uno de los primeros grabados a pie sobre México fue tomado de un daguerrotipo que alude a la guerra de Francia con México en 1836, pues se trata de una imagen de la plaza de Veracruz donde Santa Anna perdió una pierna, desafortunadamente, no dan el crédito del fotógrafo que tomó el daguerrotipo.¹

Tanto Maximiliano como Carlota fueron coleccionistas de fotografías, y su gusto por las artes los llevó a dejar parte de su historia, en obras que contaran su advenimiento. La fotografía tuvo un papel preponderante, como memoria de los personajes y eventos; y la litografía se ocupó de difundirlos ampliamente.² Sin embargo, la litografía idealizó la realidad que la fotografía le presentaba, siguiendo los cánones tradicionales del arte. Ahora me centraré en la relación de Maximiliano con el mundo indígena que tanto

J. Gaildrau
El emperador y la emperatriz de México en Veracruz
(en *L' Illustration*, 23 de julio) 1864,
en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México,
Museo Nacional de Arte-INBA, 1995.



IZQUIERDA
Autor no identificado
Hombre Kikapoo,
ca. 1865.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm de inv. 351283



DERECHA
Autor no identificado,
Kikapoo,
ca. 1865.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm de inv. 351399

hechizó su imaginación y la construcción de una imagen entre la ficción y la historia. Desde su llegada a México, se hizo acompañar por Galicia Chimalpopoca —un estudioso de las lenguas indígenas—, quien lo introdujo con jefes indígenas de diversas regiones.

Uno de los grupos que acaparó su atención fue el de los kikapoos, los periódicos de la capital anunciaron su estadía a fines de 1864. *La Orquesta*, bisemanal satírico, comentó su llegada a la ciudad, a fines de diciembre. La nota revelaba algunos de los prejuicios que el ciudadano común compartía; sin embargo, al constatar la realidad con el imaginario, uno de sus redactores comentó: “a pesar de sus trajes y la pintura de sus caras no portaban armas, y no parecían salvajes”.³ En la mayoría de los periódicos, ya fueran liberales o conservadores, machacaron en el imaginario de los ciudadanos que los apaches eran “aficionadísimos a asesinar varones y a convertir en botín las bestias, las mujeres y el cuero cabelludo de sus víctimas”.⁴ Otras publicaciones se limitaron a una información escueta: “Llegaron el martes último y, según se dice, se presentaron ante el emperador el miércoles, aseguran vienen a invocar la justicia del soberano relativa a la concesión de tierras que les fue hecha bajo el régimen de Arista.”⁵

A los ojos de las comunidades indígenas del país, el gobierno de Maximiliano significó una oportunidad para el reclamo de sus tierras, y el emperador se propuso dirimir antiguos pleitos entre las aldeas indígenas. Para lograrlo, en unas ocasiones recurrió a la Ley Liberal, en la que se “expropiaban las tierras de las comunidades indígenas y se repartían a sus condueños”; contrariamente, en otras, se valió de la Ley del 26 de junio de 1866, la cual disponía que se “entregara en propiedad a sus antiguos usufructuarios las parcelas de los terrenos de común repartimiento, [...donde] dispuso dar ejidos a las comunidades que no los tuvieran y creó un nuevo tipo de ejido que debía abastecer con sus frutos, la escuela de la localidad”.⁶

Según consta en la prensa, la pareja imperial se había instalado desde el 1 de noviembre de 1864 en el Castillo de Chapultepec, donde recibió a la comisión de kikapoos. Al rememorar el episodio, Maximiliano le confió a su hermano:

La semana pasada recibimos en Palacio a una comisión de auténticos indios salvajes paganos de la lejana frontera del norte, verdaderas figuras de Cooper en el auténtico sentido de la palabra. Ayer comieron aquí en el bosque de Ahuehuetes de Moctezuma, en el mismo lugar donde el emperador indio daba sus grandes banquetes.⁷

Maximiliano compartía el imaginario urbano acerca de los indios: los rostros pintados y los atuendos que menciona el redactor de *La Orquesta* lo llevaron a la conclusión de que “eran auténticos indios salvajes paganos”, “verdaderas figuras de Cooper”. La literatura pudo más que la realidad, y si los redactores del bisemanario concedieron que, a fin de cuentas, no se trataba de indios salvajes, Maximiliano, en cambio, tomó otra postura, aquella que expresó libremente a su hermano favorito.

Sabemos por los diarios que el mismo mes llegó una “comisión de indios mayas venidos de Yucatán para presentar sus homenajes y ofrecer sumisión en lengua maya”.⁸ Fernando Ramírez nos informa que el 28 de enero de 1865 los recibió Maximiliano, y que los visitantes declararon:

Si hemos vivido en esa clase de indolencia y sin obedecer otra autoridad que nosotros mismos es porque ningún hombre nos inspiraba la confianza y el respeto que tú, cuyo nombre nos ha llevado tan lejos el aire, envuelto en armonía y como mandándonos que seamos tus fieles vasallos.⁹

De todos estos episodios y de sus viajes a tierras indígenas, Maximiliano eligió sin embargo que se pintara la visita de los kikapoos, para mostrarla en uno de los palacios.¹⁰ ¿A qué obedeció la preferencia de los kikapoos sobre los mayas y los demás indígenas que lo visitaron? ¿Cuál era su concepto sobre la representatividad del indio? ¿Acaso pesó más la literatura que el conocimiento? ¿Era una exigencia incorporar lo exótico como representación de lo *otro*?

El artista escogido para pintar la escena fue Jean Adolphe Beaucé, un pintor expedicionario que llegó a México como parte de las tropas francesas, venía comisionado por el Museo Histórico del Palacio de Versalles para pintar las “glorias francesas”; sin embargo Maximiliano lo llamó en diversas ocasiones para comisionarle obra, y la visita de los kikapoos fue una de ellas.¹¹ No se tiene registro de que Beaucé hubiera presenciado la entrevista; sin embargo, llevaba dos años en el país, por lo que era factible que conociera a algunos de los retratados; contaba además con las fotografías de los personajes que habían acudido al estudio fotográfico de François Aubert, situado en la calle de San Francisco, en el corazón de la ciudad. Muy probablemente le fueron solicitadas a Aubert fotografías de los kikapoos, pues ante su cámara y en las afueras de su estudio desfilaron las mujeres y los hombres que formaban parte de la comitiva.¹² Aubert debió de haber pensado que los personajes eran importantes, pues la placa de las mujeres está firmada en el ángulo inferior izquierdo, y para su identificación geográfica escribe Mexico [*sic*].



IZQUIERDA
Autor no identificado
Pareja Kikapoo, ca. 1865.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm de inv. 418195

DERECHA
Autor no identificado
Kikapoo, ca. 1865.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm de inv. 351551

Los retratos de los kikapoos —que ahora nos interesan— también salieron de estudios mexicanos, probablemente del de Cruces y Campa, y la Fototeca Nacional los resguarda.¹³ El universo que presenta este grupo de imágenes, difiere de las tomas de François Aubert, mientras las del estudio de Cruces y Campa se han convertido en modelos de estudio, en maniqués que posan para el fotógrafo, las de Aubert respetan el entorno del indio y los deja fuera de su estudio donde seguramente eran más libres. En el estudio mexicano se construyeron diversos escenarios para las tomas; analizaremos dos de ellas: la de uno de los kikapoos que, seguramente bajo la petición del fotógrafo, se removió la camisa y su torso aparece desnudo, él se encuentra sentado en un incómodo apilamiento de rocas con los pies separados para lograr su equilibrio; su torso va desnudo, lo cubre un gran collar, facturado con diversos elementos, uno de ellos punzante; su mano izquierda descansa sobre la pierna y en la diestra lleva una larga pipa y algún otro instrumento que cuelga de ella. Dejamos para el final lo que percibo de su expresión, ya que mantiene los ojos muy abiertos y abre ligeramente su boca, supongo que está incómodo y sorprendido, no sólo por la presencia de la cámara y las imágenes que seguramente vio de ellos, sino por lo ajeno que para él fue estar en un estudio, con un escenario distante a sus costumbres, a más que en ninguna de las litografías o pinturas que nombramos en este breve estudio encontramos un kikapoo desnudo del torso. El kikapoo se sentía expuesto.

Sobre el mismo escenario, con un poco más de piedritas en el piso, encontramos a un grupo formado por cuatro de sus miembros masculinos, el foco de atención es el sombrero que usa uno de ellos, quien se recarga sobre el jefe, sentado en las mismas piedras que habían servido al retrato anterior y con mirada de hastío, si lo comparamos con el retrato que al otro kikapoo le habían tomado, su expresión es como si dijera: “¡ya me cansé de estar posando!”. Del lado derecho y junto al personaje del sombrero se encuentra el más joven. En el conjunto masculino no encontramos



al personaje de raza negra, que sólo sale en una de las litografías y que sabemos fue el intérprete entre los kikapoos y el emperador, pues sabía inglés y kikapoo: ¿racismo interetnia?

IZQUIERDA
Autor no identificado
Indígena Kikapoo,
ca. 1865.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm de inv. 351236

Si bien la pintura de Beaucé y las fotografías tuvieron una circulación restringida, la litografía fue la encargada de difundir ampliamente la percepción de estos kikapoos. Son múltiples las publicaciones nacionales e internacionales donde encontramos sus imágenes, en las calles, los cafés, los parques. Una de las litografías más conocidas, en el ámbito nacional, fue la que circuló en una de las versiones de *México y sus alrededores*.¹⁴ Los indígenas son colocados en el campo abierto y sin bien podemos reconocer algunas de sus facciones, ellos posan en grupo: hombres y mujeres y el pequeño que traían. La imagen fue retirada de la siguiente reimpression del álbum, debido a su relación con el Imperio. A nivel internacional la circulación de la imagen se vio acrecentada cuando en marzo de 1865, para el *London Illustrated News*, Beaucé envió un dibujo del grupo donde aparecen los kikapoos sentados, en lo que bien podría ser el bosque de Chapultepec.¹⁵ La imagen fue repetida en la versión alemana del periódico *L' Illustration*. Al publicarse las ediciones inglesa y alemana, la imagen que se fijó en la mente popular europea fue, que la raza indígena de México era la de los kikapoos. De ahí que, años más tarde, a la muerte de Maximiliano, se publicaran litografías donde un kikapoo hacia guardia en la celda del emperador en prisión, lo cual refrenda, una vez más, la influencia poderosa de estos semanarios en la formación del imaginario europeo.¹⁶

DERECHA
Autor no identificado
Grupo Kikapoo, ca. 1865.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm de inv. 453829

El diálogo de la fotografía y la litografía tuvo diversos momentos. Si en un principio la fotografía siguió las reglas de composición de los géneros establecidos, en el camino esto se trastocó y fue la fotografía la que fue imponiendo una manera de mirar. Los cambios que se dieron en las vanguardias de fines del siglo XIX, se pueden entender en su desarrollo como una respuesta al campo de la fotografía.



UNBAPT OF KICKAPOO INDIANS TO THE EMPEROR OF MEXICO.—THE BIRD FEATHER



ARRIBA

Autor no identificado, *Visita de la embajada de indios kikapoos al emperador de México* (en *The Illustrated London News*, 13 de marzo), 1865, en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, Museo Nacional de Arte-INBA, 1995.

ABAJO

Casimiro Castro, *Indios Kikapoo presentados a S. M. Maximiliano I*, 1865, litografía tomada de *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, Museo Nacional de Arte-INBA, 1995.

Notas

- 1 *L' Illustration*, una imagen de Veracruz donde Santa Anna perdió su pierna, tomada de un daguerrotipo, 26 de agosto de 1843, pp. 403-404. Suponemos que la toma del daguerrotipo es posterior a la guerra, pero que al tomar esa plaza y no otra hay una alusión directa a la guerra del 36.
- 2 Para ver más ejemplos de la relación entre la fotografía y la litografía ver Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz, 1864-1867*, México, Museo Nacional de Arte, 1995, pp. 51-55.
- 3 *La Orquesta*, México, 21 de diciembre de 1864.
- 4 Luis González y González, "El indigenismo de Maximiliano", en Arturo Arnaiz y Freg, y Claude Bataillon (coords.), *La intervención francesa y el imperio de Maximiliano cien años después*, México, Asociación Mexicana de Historiadores e Instituto Francés de América Latina, 1965, p. 108.
- 5 *L' Estafette*, México, 23 de diciembre de 1864.
- 6 Luis González y González, *op. cit.*, pp. 104-105.
- 7 Carta de Maximiliano a Carlos Luis, 24 de febrero de 1865, en Conte Corti, *Maximiliano y Carlota*, México, FCE, 1983, p. 315. Seguramente Maximiliano había leído la saga que James Fenimore Cooper escribió sobre el oeste estadounidense. De 1824 a 1842 publicó cinco novelas acerca del encuentro de los blancos con los indígenas: *The Pioneers*, 1823; *The Last of the Mohicans*, 1826; *The Prairie*, 1827; *The Path Finder*, 1841 y *The Deer Slayer*, 1842. Después se publicaron como la serie *The Leather Stockings Tales*.
- 8 *La Sociedad*, México, 31 de enero de 1865 .
- 9 *Diario del Imperio*, México, 30 de enero de 1865 .
- 10 Ver Esther Acevedo, "Entre la ficción y la pintura histórica: los kikápús en 1864", en *Hacia otra historia del arte en México: La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, Stacie Widdifield (coord.), México, Dirección General de Publicaciones, Conaculta, 2004, pp. 17-32.
- 11 También le solicitó: *Campamento de zuavos y Carlota en el campamento del tercer regimiento de zuavos en San Jacinto, cerca de la laguna de Chapala, cerca del Pacífico y Maximiliano a caballo*. Las primeras se encuentran en el Castillo de Miramar y la última en el Museo Nacional de Historia.
- 12 La placa de vidrio Boite 6, núm. 23 se encuentra en el Museo Real de la Armada, Bélgica.
- 13 Agradezco a Mayra Mendoza el envío de las imágenes con núm. de inventario: 351551, 418195, 453829, 453830, 351236, 351283, 351399.
- 14 Roberto L. Meyer "Nacimiento y desarrollo del Álbum México y sus Alrededores", en *Casimiro Castro y su taller*, México, Fomento Cultural BANAMEX, 1996, pp. 135-155.
- 15 *London Illustrated News*, Londres, 13 de marzo de 1865.
- 16 La estampa litografiada de autor anónimo se encuentra en el Museo Histórico de Viena, inv. 81448.

Metodologías para historiar la fotografía: el fotoperiodismo de Nacho López

John Mraz

Estamos en el mero principio de la búsqueda de cómo escribir la historia *de* y *con* fotografías. Enfatizo las palabras “de” y “con” porque pienso que corresponden a las dos maneras generales en que utilizamos la fotografía para historiar. Así, una *historia de la fotografía* se enfocaría sobre las formas de representación: analizaría las intenciones expresadas por el autor y/o los medios en los cuales aparecen, al vincularlas con la mentalidad del periodo en el cual se hicieron y publicaron. Este modo de historiar —que pone al fotógrafo y los medios de difusión en el meollo de la discusión— se relaciona con la historia cultural, cuya tarea central se ha descrito como el “desciframiento de significados”.¹

Por otra parte, el carácter técnico de la fotografía abre la posibilidad de escribir historia *con* fotografías. Aquí, nos dirigimos más al contenido de las imágenes, a los índices de las superficies del pasado que se quedaron embalsamadas gracias a la transparencia que resulta de la reproducción mecánica.² En México se asocia este uso de fotografías con la “historia gráfica”, pero a la gran mayoría de sus obras les ha faltado rigor.³ Sin embargo, en el mejor de los casos, se lo podría considerar como un método de la historia social, sobre todo cuando el análisis desarrollado a través de las fotos está enfocado sobre temas como la vida material, la existencia cotidiana, las condiciones de trabajo y la cultura popular de la gente común; las relaciones sociales de clase, raza y género; la tecnología, los desastres y los espacios urbanos y rurales.⁴ A esta nueva disciplina la llamaría *fotohistoria*.

Así, las fotografías pueden servir tanto como fuentes para la construcción de una narrativa histórica como para el objeto mismo de análisis. Depende, en gran parte, del enfoque de la investigación aunque, en general, los fotógrafos que se consideran “autores” hacen imágenes que nos dicen más sobre el fotógrafo que lo fotografiado, mientras los fotoperiodistas tradicionales nos dicen más sobre lo que han documentado que sobre ellos. Sin embargo, una fotografía famosa de Nacho López ofrece la oportunidad de exponer la tesis del papel “dual” de la fotografía en la historia.⁵

PÁGINA SIGUIENTE

Nacho López

*Cuando una mujer guapa
parte plaza por Madero,
en Siempre!, México,
27 de junio de 1953.*

Col. Biblioteca Nacional, UNAM

ASI EN EL MUNDO

Cuando eso ocurre, cuando una guapa mujer parte plaza por Madero —y tan universal y humano es el fenómeno que lo mismo vale decir la Calle de Alcalá de Madrid o Campos Eliseos de París—, entonces es como el alegre, jubiloso toque de un clarín que despertara a todos a un mismo impulso juvenil y optimista, en que la vida se afirma triunfante y prometedora. Cuando eso ocurre, repetimos, entonces, para decirlo con la hermosas palabras de Barba Jacob, "el corazón anhela arder, arder". Y allá va ella, como una flor en movimiento, seguida por las miradas...



ELLA, INDIFERENTE

De los ojos de estos jóvenes brotaron chispas, miradas de relámpago y flechas que fueron a clavarse en la ondulante figura de la hermosa mujer que indiferente —pero consciente de los trastornos que provocaba— continuó su camino. Puede decirse como en el poema que "...quien la vió no la pudo ya jamás olvidar".



Nacho López
de la serie: *Cuando
una mujer guapa parte
plaza por Madero,
México, 1953.*
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 405648

Si nuestro interés fuera el de construir una ftohistoria sobre las relaciones de género en la Ciudad de México en los años cincuenta, esta foto sería una fuente estupenda. El fotógrafo ha capturado una manifestación espléndida del piropo, el famoso “cumplido” que los hombres hacen a las mujeres en la calle, sobre todo en las culturas latinas. El hecho de que se piropen a la mujer de una manera tan abierta y efusivamente, comparado con la actual manera más velada, es evidencia de un machismo todavía incontrovertido por el feminismo de los años venideros. También, se podría emplear la foto para estudiar estilos de ropa, calzado y peinados, además del entorno urbano.

Pero, si el interés es hacer un análisis histórico de la fotografía de Nacho López, nuestro método sería otro. Tendríamos que encontrar la imagen publicada, además de ver los negativos supervivientes que resultaron de la orden de trabajo de *Siempre!*⁶. Así, podríamos conceptualizar la imagen como una expresión de las exploraciones pioneras de López en el género del fotoensayo. En este caso, el deseo del fotógrafo de dirigir la escena lo llevó más allá de sus ensayos anteriores en las revistas ilustradas; realmente construyó su acontecimiento.⁷ La mujer es una actriz, Mati Huitrón, que López puso a caminar por la calle precisamente para producir la reacción de los hombres. No obstante, el hecho de haber provocado las reacciones



de los hombres no quita lo verídico de lo que ocurrió y, además, la distancia del fotógrafo de la escena (que se nota con ver el negativo original) establece que es la mujer quien provoca la reacción y no el fotógrafo. En la investigación de los negativos se descubrió uno de la modelo en un mercado que no fue publicado y que es revelador por las expresiones en las caras de las otras mujeres, quienes miran a la modelo como si fuera de otro mundo. No sabemos por qué no se incluyó esta foto en el ensayo, pero se puede imaginar que las expresiones vitales y críticas de las otras mujeres no hubieran cabido bien en un ensayo que básicamente alaba al piropo.

La foto es un monumento al machismo mexicano, tanto por los fotografiados como por la forma en la cual se fotografió. El discurso machista de la foto se puede descubrir al compararla con la que hizo Ruth Orkin dos años antes en Roma con otra modelo, Jinx Allen.⁸ Hay diferencias entre las fotos que indican que los hombres y las mujeres ven al piropo con ojos opuestos: Allen es más delgada y frágil que Mati Huitrón, parece mucho más molesta y agarra su chal sobre el pecho como para protegerse de las miradas de los hombres italianos, que son más agresivos que los mexicanos de la foto de López. Así, Orkin dibuja con más claridad la opresión que sufre la mujer en la calle a través del piropo. En la imagen de López, los hombres no se echan encima de la mujer tanto, a pesar de que el recorte drástico los hace acercarse a ella; en lugar

Nacho López
de la serie: *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero*, México, 1953.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 405661

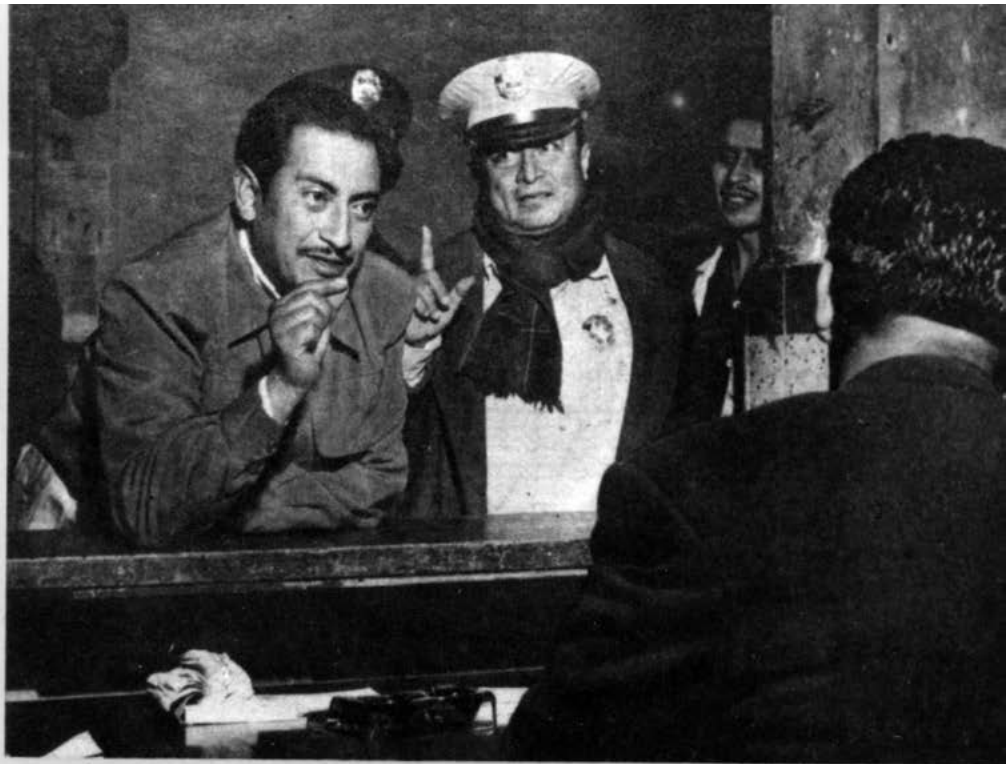
de la molestia representada por Orkin y Allen, la mexicana parece “indiferente” a los avances, como argumenta el pie de la foto en la revista. Ahora bien, la “indiferencia” de la modelo es significativa, sobre todo porque ella estaba dirigida por el fotógrafo. Se podría leer su “indiferencia” como una justificación del piropo: por un lado, por mantener que no le afectan tales actitudes y, por el otro, como un rechazo al amorío de los hombres que tiene su respuesta en dichas agresiones callejeras.

La metodología de estudiar el fotoperiodismo a través de “encarar” los negativos y las fotos publicadas me permitió iluminar tanto las intenciones de López como la ideología de las revistas ilustradas. Este método fue particularmente eficaz al analizar “Sólo los humildes van al infierno”, un fotorreportaje poderoso sobre las delegaciones, porque permitió preguntar: ¿cuáles historias no se contaron en la publicación? Aunque la crítica que dirige a la policía lo hace el ensayo más de oposición que se publicó en las revistas ilustradas, hay narrativas faltantes. La más importante es la que señala la salida de esta situación deprimente a través de la dignidad, la resistencia o la solidaridad entre los humildes. Aunque estos elementos están presentes en los textos escritos por López, están ausentes en las fotos publicadas. Es sugestivo que están claramente presentes en algunas de las imágenes no publicadas o en las recortadas para utilizar las siluetas. Por ejemplo, hay imágenes en las cuales un “gigolo/pachuco” y un “raptor” están discutiendo activamente con la policía e insisten en sus derechos. Estos aspectos del “gigolo” y el “raptor” no aparecieron en la revista, aunque se incluyeron unas en las cuales fueron menos vehementes. La foto del “raptor” desafiante aparece en el ensayo, pero fue recortada para utilizar su silueta abajo de la foto de un hombre que suplica a la policía: “El lenguaje reducido, inconvincente, brota temeroso y sin fuerza”. Empero, hay que señalar que un policía contradice lo afirmado por el hombre en esta foto y, así, convierte la silueta del “raptor” de un índice activo para un icono de plegaria.

Lo que más falta en el ensayo, empero, es la respuesta dialéctica a la opresión a través de la solidaridad entre los desamparados. El fotoensayo se queda al nivel de la denuncia y la simpatía hacia los desamparados y, así, refleja una política liberal y no revolucionaria. Como ha argumentado Allan Sekula: “El aspecto subjetivo de la estética liberal es la compasión en lugar de la lucha colectiva.”⁹ En casi todas las fotos publicadas, los humildes o aparecen solos o en compañía de la policía. Cuando aparecen junto con otros humildes, comunmente miran en direcciones opuestas como evidencia de su enajenación. No hay imágenes publicadas en las cuáles aparecen juntos, lo que sería el equivalente visual de la solidaridad.

Sin embargo, una investigación en el archivo de Nacho López deja claro que él debía haber planeado utilizar imágenes demostrando solidaridad, porque se ve a los desamparados en situaciones de apoyo mutuo en un veinte por ciento del total de los negativos guardados. Con esas imágenes, vemos su intención de ir más allá de la denuncia de agravios individuales para llegar a crear colectividades. La razón por la cual no se publicaron es difícil de saber, pero una de las primeras imágenes del ensayo es una silueta de la cara de un hombre, recortada de una de las imágenes no publicadas —excepto por la silueta—. Se puede ver en el negativo original que la cara ha girado





EL DOLOR, LA ANGUSTIA Y LA MISERIA EN UNA CASA

"Si nada más fué un ronón, jefe..." El lenguaje reducido, inconvincente brota temeroso y sin fuerza ahí frente a la barandilla del juez calificador. No hay palabras ni esperanza. Es como si para estas rentes humildes existiera una permanente maldición de la que ya no pueden escapar. — Abajo: El desfile de pasiones más impresionante. El odio, la ira, el rencor, la ternura, el amor... todo surge ahí sin freno, primitiva, brutalmente. Junto al espectáculo del criminal nato y sin escrúpulos, el gesto dulce y amoroso de la madre que todo lo perdona. Sobre las frías lozas, la espera angustiada con el viejo par de zapatos, testigos de un caminar sin destino!



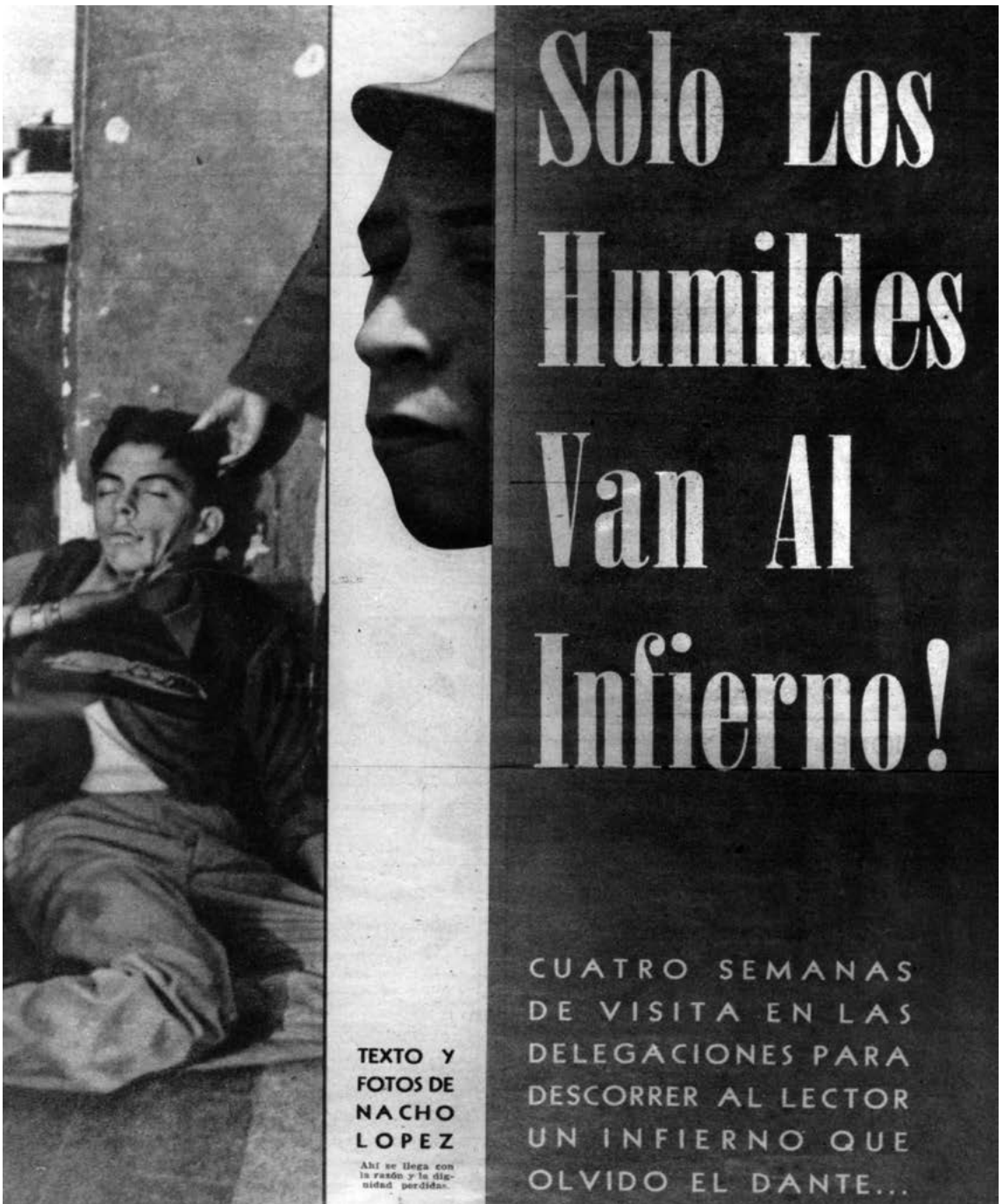


ligeramente para ponerla como si viera una sórdida escena enfrente. Aunque el negativo entero muestra a un grupo, lo recortaron y sólo quedó la cabeza silueteada del hombre, quien evidentemente funciona como un mirón anónimo, un testigo del pueblo que escudriña este tipo de problemas y la manera en que son atendidos.

Nacho López,
Solo los humildes
van al infierno, México, 1954.
Fondo Nacho López,
COL. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 405668

El hecho de que las dos siluetas que se emplean en el ensayo vienen de negativos que muestran resistencia y solidaridad, podría indicar que Nacho López los había preseleccionado para su publicación. Obviamente, recortados cambian de significado. Este hecho indica que podría muy bien ser que la decisión de cuáles fotos se publicaban no era suya y que los directores de la revista decidieron que era una cosa criticar la corrupción de la policía y la impunidad —problemas que todo el mundo en México conocía en aquel entonces y todavía sabe que son intolerables—, pero otra cosa completamente distinta era proponer la resistencia organizada de los humildes. Sea cual sea la razón —y la fuente de decisión— el resultado es retratar a los humildes como objetos indefensos en lugar de representar su capacidad de ser sujetos de sus propias historias. En fin, este fotoensayo —el más crítico del fotoperiodismo mexicano hasta la década de los años setenta— demuestra tanto la brillantez individual de Nacho López como las complejas limitaciones del fotoperiodismo. Antes de estudiar la fotografía de prensa, pensé que la historia de la fotografía fuera un subgénero de la Historia del Arte. Pero ahora estoy convencido de que vamos a descubrir que cada tipo de fotografía —familiar, turística, comercial, industrial, de organizaciones, periodística, de arte, imperialista o de los subalternos (la lista no es exhaustiva)— requiere de un método diferente para trabajarla. En un estudio sobre la fotografía en Francia, Pierre Bourdieu encontró que: “Más de dos tercios de los fotógrafos son conformistas temporarios que hacen fotografía ya sea en ocasión de

PÁGINA ANTERIOR
Nacho López
Solo los humildes
van al infierno, en *Siempre!*,
México, 19 de junio de 1954.
Col. Biblioteca Miguel Lerdo
de Tejada, SNCP



Solo Los Humildes Van Al Infierno!

TEXTO Y
FOTOS DE
NACHO
LOPEZ

Ahí se llega con
la razón y la dig-
nidad perdidas.

CUATRO SEMANAS
DE VISITA EN LAS
DELEGACIONES PARA
DESCORRER AL LECTOR
UN INFIERNO QUE
OLVIDO EL DANTE...

Nacho López
*Solo los humildes van
al infierno*, en *Siempre!*,
México, 19 de junio de 1954.
Col. Biblioteca Miguel Lerdo
de Tejada, SHCP

ceremonias familiares o de reuniones de amigos, o bien durante las vacaciones del verano.¹⁰ Así, la utilidad de los métodos de la Historia del Arte se limita a un porcentaje muy reducido de las fotografías, las hechas con una intención artística. Tenemos que desarrollar metodologías para estudiar las otras formas de fotografiar, como lo han hecho investigadores como Alan Sekula, David Nye, James Ryan, James Faris, Armando Silva y Marianne Hirsch, por mencionar sólo unos pocos nombres.¹¹ Los métodos que ofrece la Historia del Arte, la semiología o el postmodernismo pueden servir como advertencias para mirar cuidadosamente, pero nunca podrán reemplazar a la investigación requerida por la disciplina histórica.

Notas

- 1 Lynn Hunt, (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 12.
- 2 Sobre la noción de la fotografía como índice, véase C.S. Peirce, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en *The Philosophy of Peirce*, Justus Buchler, (ed.), Londres; Routledge & Kegan Paul, 1940, p. 102. La discusión sobre la "transparencia" de la foto se puede encontrar en varios artículos, entre ellos, Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", en *Critical Inquiry*, núm. 11, 1984, p. 2; Donald Brooks, "On the Alleged Transparency of Photographs", en *British Journal of Aesthetics*, núm. 26, 1986, p. 3; Jonathon Friday, "Transparency and the Photographic Image", *British Journal of Aesthetics*, núm. 36, 1996, p. 1.
- 3 Véase mi artículo: "Visualizar el pasado mexicano. Someter fotografías a voluntad de la Historia gráfica", en *Historia de la historiografía de América*, Boris Berenzon, (ed.), México; FCE, en prensa.
- 4 Entre los trabajos mexicanos que vale la pena mencionar se encuentra unos de los volúmenes de la serie, "*Veracruz: imágenes de su historia*", sobre todo los de Bernardo García Díaz, además de libros como el de Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, 1998; Fernando Aguayo, *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto Mora, 2003; Alberto del Castillo, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México, 1880-1920*, México, Colegio de México/Instituto Mora, 2006.
- 5 Entre los historiadores que han señalado la "dualidad" de la fotografía se encuentra Boris Kossoy, quien observó: "La fotografía es un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquello que nos informa acerca de su autor", *Fotografía e historia*, (trad. Paula Sibilía), Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001, p. 42; Anna Mauad utiliza los conceptos de "imagen/documento" e "imagen/monumento", para diferenciar entre la fotografía como "la marca de una materialidad pasada" y "un símbolo", "Fotografía e historia, interfases", en *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca, (coords.), México, Instituto Mora, 2005, p. 464.
- 6 Esta es la metodología que utilicé en el libro: *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano durante los años cincuenta*, México, INAH/Océano, 1999.
- 7 Sobre la foto dirigida, véase John Mraz, "¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital", en *Revista Zonezero*, www.zonezero.com, 2002.
- 8 Ver esta foto en Ruth Orkin, *A Photo Journal*, Nueva York, Viking Press, 1981, además de múltiples reproducciones publicadas y en Internet.
- 9 Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", en *The Massachusetts Review*, vol. XIX, núm. 4 (1978), p. 865 (traducción mía).
- 10 Pierre Bourdieu, *La fotografía. Un arte intermedio*, (trad. Tununa Mercado), México, Nueva Imagen, 1979, p. 38.
- 11 Sobre la fotografía industrial y de organizaciones véase Alan Sekula, "Photography Between Labour and Capital", en *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art & Design, 1983 y David E. Nye, *Image Worlds: Corporate Identities at General Electric*, Cambridge, The MIT Press, 1985. Para un estudio de la fotografía imperial. Véase James R. Ryan, *Picturing Empire: Photographs and the Visualization of the British Empire*, Chicago, University of Chicago Press, 1997 y, además, un análisis penetrante de la fotografía de los subalternos, James C. Faris, *Navajo and Photography*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996. Sobre la fotografía de familia se puede ver Armando Silva, *Albúm de familia*, Bogotá, Norma, 1998 y Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997. Obviamente, la lista es sugerente en lugar de ser exhaustiva.

México pintoresco o la suave patria de Hugo Brehme

Mayra Mendoza Avilés

*Diré con una épica sordina,
la patria es impecable y diamantina...*

Ramón López Velarde

La producción fotográfica de Hugo Brehme —citada brevemente en numerosas publicaciones— está siendo revalorizada en tiempos recientes, en tanto se ha encontrado en ella respuesta a ciertas búsquedas intelectuales del presente. Después de que sus imágenes tuvieron repercusión en la obra cinematográfica de Gabriel Figueroa y Emilio *El Indio* Fernández, al iniciar la década de los cincuenta ya no figuraban en el ámbito editorial nacional o extranjero; cayeron en desuso al perder la validez para identificar al país frente a la modernidad e industrialización impulsada por el gobierno alemanista.

La obra de Brehme se ha convertido así en “estampa” del pasado, quedando su autor como constructor de paisajes grandilocuentes, con sus imágenes que retratan la majestuosidad de los volcanes, la vastedad del altiplano y la pasividad de sus pobladores.

Formado en la vanguardia pictorialista finisecular de Weimar, Brehme retomó en su obra los tres elementos que a partir de la litografía definieron a la nación mexicana desde la segunda mitad del siglo XIX: la geografía del paisaje rural y urbano; la arquitectura, prehispánica, colonial y vernácula; la etnología de los tipos populares y la escena costumbrista.

Todas las fotografías de este artículo provienen de Hugo Brehme, *México pintoresco*, México, Fotografía de Hugo Brehme, 1923. Col. Centro de documentación del SINAFO



Niñas de Tehuantepec, estado de Oaxaca



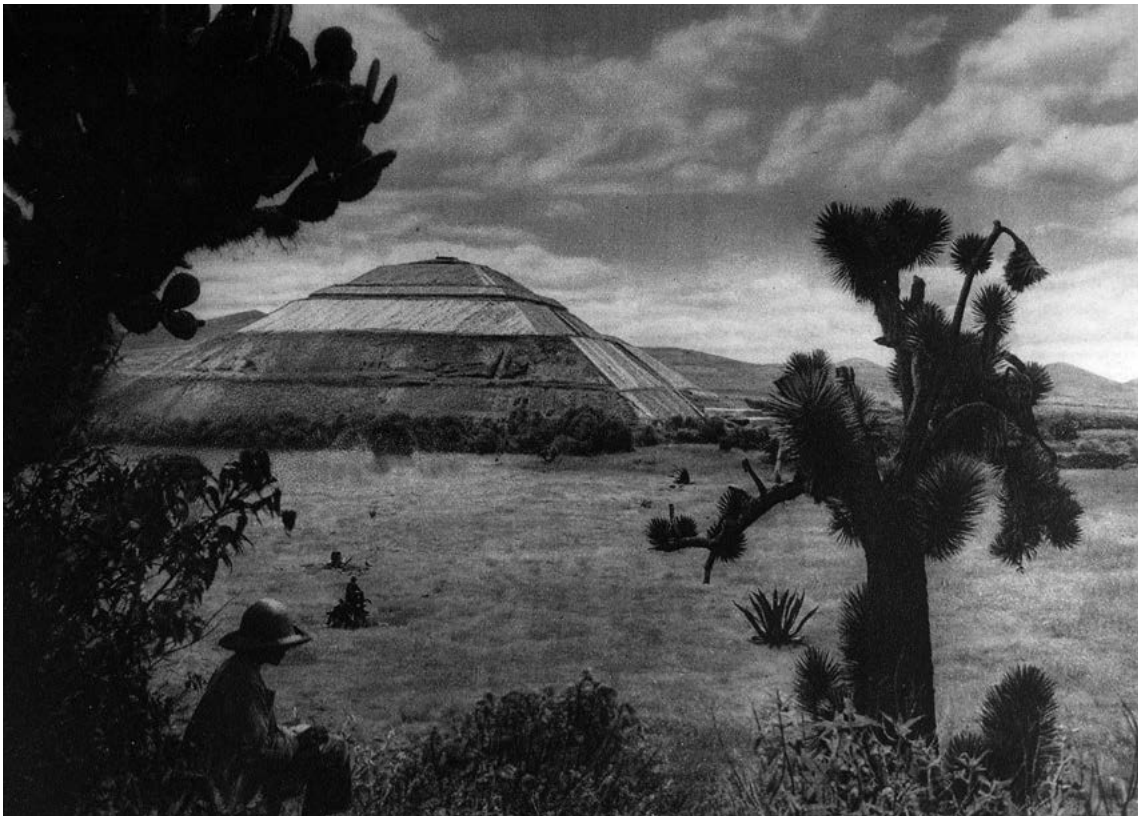
Popocatepelt desde Amecameca, estado de México

Brehme precursor en la publicidad

En 1923, Brehme publicó *México pintoresco*, su más grande proyecto editorial, impreso con la técnica del heliograbado, muy adecuada al pictorialismo, que dos años más tarde se tradujo al inglés y al alemán.

En la edición en español, desde el prólogo hasta la última página, es evidente su claro interés por enaltecer al país que le abrió las puertas. Es particularmente un libro fotográfico y no ilustrativo, innovador y por demás difícil para la época, con un prefacio seguido de 197 fotograbados a página completa.¹ La selección abre con la imagen majestuosa de la capital del país, con su arquitectura y monumentos equiparables a los de las principales urbes europeas; continua con los alrededores pintorescos, dejando para el final las referencias prehispánicas. La forma como se presenta constituye una manera de historiar, mediante la legitimación fotográfica de la nación, donde lo pintoresco es el vínculo entre el presente —sólido en apariencia— y el glorioso pasado precolombino.

En otro contexto, el auge y la distribución que tuvieron las postales de Brehme, entre la segunda década del siglo xx y hasta los años cuarenta, sirvieron como medio publicitario para promover la imagen de la nación mexicana a un bajo costo. Asimismo, la publicación de las mismas se extendió a revistas como *National Geographic*, y nacionales como *Revista de Revistas* y *Mapa*. Esta labor de difusión hacia y sobre su patria adoptiva llevaba implícita la promoción de su estudio: Fotografía Artística Hugo Brehme. Como la mayoría de sus colegas, incluyó un sello al reverso de cada postal, con información de la dirección del estudio, el número de imagen y la refe-



Pirámide del Sol, vista del Noroeste, San Juan Teotihuacán

rencia del sitio fotografiado; el criterio para seleccionar las imágenes tenía una clara estrategia comercial de acuerdo con un fin editorial: postales, libros e inserciones en prensa. Brehme introdujo a México nuevos elementos técnicos de la fotografía, además de un recurso que puede considerarse como antecedente publicitario: la tarjeta navideña.

Sus acciones también incluyeron labores de cabildeo y relaciones públicas para que el estudio fuera recomendado en las guías de Berenice Goodspeed, Frances Toor y Manuel Toussaint, con clara intención mercadotécnica. No es gratuito que su hijo Arno Brehme, continuador del negocio familiar, se dedicará a la fotografía publicitaria a la muerte de su progenitor.

México pintoresco es claro ejemplo de esos propósitos editoriales comerciales, en sus diversas traducciones e imágenes seleccionadas acordes a los diferentes públicos que se pretendían. Como muestra de esto último está el fotograbado que inicia la sección "Arqueología mexicana": se trata de *Pirámide del Sol, vista del Noroeste*, de formato apaisado, placentero a un público mexicano capaz de reconocer la flora del altiplano, su pasado prehispánico y su presente mestizo. Para *Picturesque Mexico* reservó un fotograbado de composición vertical de contenido más romántico, en donde la disminución del elemento humano se torna insignificante frente a la naturaleza inabarcable de profusa vegetación, que apenas advierte la huella del pasado prehispánico.



Acueducto de los Remedios, estado de México

La búsqueda de identidad

En el ámbito fotográfico mundial de los años veinte del siglo pasado, convivieron dos maneras de ver, entender y representar la imagen: por un lado el pictorialismo enraizado en el romanticismo decimonónico, y por el otro la *nueva objetividad* o *fotografía directa*, apegada a las vanguardias artísticas de entonces y para quienes el fuera de foco del acercamiento pictorialista resultaba anticuado, y las imágenes evocadoras de paisajes crepusculares o idílicos no representaban el dinamismo del presente. En la *nueva objetividad* era precisa la nitidez y las imágenes cotidianas sin manipulaciones en la toma o el laboratorio.

La mayor parte de las imágenes de Brehme pertenecen al pictorialismo, difuso en los primeros planos y evocador de un romanticismo a destiempo pero aún válido dentro de un sector conservador de la sociedad mexicana de los años veinte, lo que guarda relación con un porfirismo tardío. Después de la prolongada lucha revolucionaria, donde el continuo movimiento y la violencia causaron fuerte impacto en las conciencias de los pobladores, se plantea la siguiente interrogante: ¿por qué tuvieron cabida imágenes como las de Brehme? Porque respondían a la búsqueda de una identidad nacional posrevolucionaria, equivalente al enaltecimiento manifiesto



Interior del sepulcro cruciforme, estado de Oaxaca

en la *Suave patria* que López Velarde escribiera algunos años atrás y se publicara en 1921. Hugo Brehme vivió y fotografió escenas de la Revolución Mexicana durante 1910 –1915, pero estas imágenes no tuvieron espacio dentro de *México pintoresco*.²

Por su parte, la *nueva objetividad* no dominaba por completo el campo de la fotografía en México, puesto que para 1928, en la Exposición de Fotógrafos Mexicanos o Exposición de Arte Fotográfico Nacional, Brehme —fotógrafo ya consagrado— obtuvo uno de los seis premios con las imágenes *Una calle de Guanajuato* y *El mercado de Taxco*, mientras que los otros cinco premios fueron para Tina Modotti, Antonio Garduño, Eva Mendiola, Manuel Álvarez Bravo, Librado García *Smarth* y Ricardo Turnbull.³ Modotti, representante de la nueva forma de hacer fotografía, también realizó imágenes de factura pictorialista. Es decir, la imagen estaba en un periodo de transición y definición hacia el rumbo que tomaría nuestro país, en su búsqueda de identidad. De igual manera, del estudio de Brehme también salieron innovadoras imágenes con acercamientos y contrapicadas que comúnmente se le atribuyen a Arno, su hijo; sin embargo, algunas podrían fecharse mucho antes de su partida a Alemania.



Iztaccihuatl tomado desde la cima del Popocatepetl, estado de México

La patria es impecable y diamantina

Las imágenes de Brehme son herederas del repertorio iconográfico que nutrió la conformación mental del *otro* desde la mirada europea, tan clara en las fotografías de paisaje y tipos populares de los viajeros del siglo xix. Tanto éstas como aquéllas, con ese toque diferenciador al ojo ajeno y a la vez de identificación al ojo propio, que se convirtió en medio difusor de una nación. Sin embargo, Brehme apostó además de forma consciente por convertir sus imágenes en estereotipos de la identidad mexicana hacia el extranjero, y al mismo tiempo dentro del territorio mexicano. Tarea nada fácil, resultado de un concienzudo estudio de los modos de representación sugeridos por aquellos viajeros, convertidos casi en fórmulas al finalizar aquel siglo.

En nuestros días, las fotografías de Brehme son imágenes herederas de una tradición romántica, estereotipada para algunos, emblemática y muy mexicana para otros. Pero reconocidas como poseedoras de identidad.

Una “postal”, curiosamente sigue nutriendo el imaginario sobre la nación mexicana en el siglo xxi. Y exitosa también entre el público europeo y estadounidense, ávido aún del consumo de lo *otro*, lo ajeno que se muestra a través del uso de probados estereotipos, retomados dentro de la búsqueda de identidad nacional posrevolucionaria y acogidos por el grupo en el poder que contaba con un proyecto cultural tendiente a la unificación, cuyas resonancias se dejan sentir de vez en cuando.



Xochimilco, crepúsculo

Notas

- 1** Hugo Brehme, *México pintoresco*, México, Fotografía Artística Hugo Brehme, 1923, 219 pp. En 1925 aparecieron dos versiones en inglés, *Hugo Brehme Picturesque Mexico. The Country/The People and the Architecture. Photographs by Hugo Brehme*, 1925. Una publicada por Brentano's Publishers de Nueva York y la otra por Atlantis-Verlag en Berlín-Zurich. En ninguna de las dos aparece el prefacio firmado por la Fotografía Artística Hugo Brehme, como en la edición en español.
- 2** Algunas de las imágenes tomadas por Brehme durante la Revolución se exhibieron en la muestra: "*México: una nación persistente. Hugo Brehme*", durante 1995, con fotografías provenientes del Museo Franz Mayer, la galería neoyorkina Throckmorton Fine Art y un coleccionista particular. El Instituto Getty en Los Angeles conserva entre sus acervos una cantidad considerable de imágenes de la revolución atribuidas a Brehme, bajo el título: *Views of the Mexican Revolution*. Por otra parte, la imagen de cuerpo entero de Emiliano Zapata en su cuartel de Cuernavaca, hoy multirreproducida, fue tomada por Hugo Brehme y atribuida a la Agencia Casasola hasta hace unos años, y lo más seguro es que haya comenzado su difusión gracias a ella, después de la adquisición que ésta hiciera de su acervo y con la acrecentada fama de proveedora de un sinnúmero de imágenes de la Revolución.
- 3** Con estas mismas imágenes ganó al año siguiente el gran premio de la Feria Internacional de Sevilla. Véase José Antonio Rodríguez, *et al.*, *México: una nación persistente. Hugo Brehme*, INBA/Museo Franz Mayer/Miguel Ángel Porrúa, México 1995, pp. 150-1. La nota periodística de la exposición de Sevilla apareció en *Jueves de Excélsior*, México, 19 de diciembre de 1929, p. 14.

La célebre fotografía de Jerónimo Hernández

Miguel Ángel Morales

Sería fascinante poder seguir la historia de 'Adelita-la foto'.

John Mraz

Entre las muchas fotografías de prensa descontextualizadas, ninguna tan célebre y erróneamente atribuida como la que primero se denominó, hacia 1960, *La Soldadera* y después de 1987 como *La Adelita*. Se publicó por primera vez en un periódico maderista, enmarcada con finas plecas realizadas seguramente por un dibujante metido a diseñador de prensa. Cuarenta y ocho años después vuelve a aparecer en las diferentes versiones de la monumental y pródiga *Historia gráfica de la revolución mexicana* (Trillas, 1960, 1973, 1976 y 1992). En el tomo segundo de esta obra, Gustavo Casasola, hijo de Agustín Víctor Casasola, fundador de la dinastía de célebres fotógrafos, incluye en las páginas 720-723 un capítulo titulado “La soldadera”. Debajo de la célebre fotografía se lee: “A esa soldadera la vio todo México cruzar de frontera a frontera...”. Escueta línea, redactada seguramente a vuelapluma, forjó toda una errática leyenda permanente hasta nuestros días.

En la *Historia gráfica de México siglo XX* (INAH / Planeta, 1987), coordinada por Enrique Florescano, aparece la fotografía en el fascículo número 7, tanto en la portada como desplegada en las páginas 100-101. Ahí alguno de los responsables de los “textos adicionales e investigación gráfica” (Ema Yanes, Sergio Mastreta, Antonio Saborit o José Armando Sarignana), haciendo gala de su desbordada e inexacta imaginación histórica, le inventó título, crédito y fecha: “Adelita soldadera, una foto tomada por Agustín V. Casasola en 1910, muy pronto se convirtió en uno de los emblemas de la revolución, al igual que la famosa canción casi homónima: La Adelita.”

En 1999 adornó la portada e interiores de *Las soldaderas* (Era/Conaculta, 1999), donde Elena Poniatowska soslayó comentar esta imagen en su lírico texto, que merecería un análisis histórico-fotográfico más que esas palabras. La imagen llamó la atención de Gabriela Cano, quien al comentar este libro en “(h)ojeadas: Soldaderas de Casasola”, sección aparecida el domingo 27 de junio de 1999, en el suplemento *La Jornada Semanal* del diario *La Jornada*, apuntó entre otras cosas que “los rasgos



mestizos y el atuendo de la joven mujer no permiten identificar su procedencia regional y la imagen tampoco ofrece elementos para determinar la facción revolucionaria de la soldadera ni la fecha de la fotografía. La escena pudo ocurrir en cualquier momento entre 1911 y 1914 (de acuerdo con las fechas consignadas en el negativo¹), en algún punto de los miles de kilómetros de vías férreas que surcaban el país a principios del siglo xx”.

El investigador cine-fotográfico John Mraz ha intentado ubicar y fechar esta inquietante fotografía en dos textos diferentes pero en una misma versión retocada al gusto.² Tomando como referencia el pie de foto de la *Historia gráfica de México siglo XX*, en 2000 negó la paternidad de Agustín Víctor Casasola y consideró que la fotografía la pudieron tomar “un Casasola, Lupercio, Gutiérrez o algún otro fotógrafo que andaba por allí”. En 2006 acepta la posible autoría de Agustín Víctor, identifica a otro Casasola (Miguel) y la de Abraham Lupercio, Fernando Sosa “o algún otro fotógrafo que anduviera por ahí”. No informa el por qué eliminó a Heliodoro J. Gutiérrez e incluyó a Sosa. En las dos versiones niega que la fotografía sea de 1910 y calcula que pertenece al año de 1913, durante el gobierno interino de Victoriano Huerta. Deduzco que eliminó a Gutiérrez porque fue un fotógrafo que siguió en 1911 a Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México. Sin embargo, como veremos más adelante, aceptó dócilmente el régimen huertista al igual que los Casasola y otros fotoreporteros, quienes tuvieron un significativo despegue profesional y comercial.

Jerónimo Hernández
Defenderé a mi Juan,
 en *Nueva Era*, México,
 8 de abril de 1912.
 Col. Biblioteca Miguel Lerdo
 de Tejada, SHCP

PÁGINA SIGUIENTE
La Adelita, México, ca. 1912.
 Fondo Casasola,
 COL. SINAFO-FN-INAH
 núm. de inv. 5670





John Mraz considera que “La Adelita” sea posiblemente una prostituta, “porque era común llevar un vagón dedicado a las rameras de los oficiales” y no una soldadera porque ellas “iban encima o debajo de los vagones”. Tanto la primera como la segunda deducción son temerarias y erróneas. Siempre se ha identificado el huertismo con la proliferación de la prostitución. Sin embargo, bajo la presidencia de Madero existió el mismo problema, al que eludió pero intentó confinar en Cuauhtemotzin (hoy Fray Servando Teresa de Mier). Sobre lo segundo, cualquiera que haya viajado en un tren, inclusive infantil, encontrará la dificultad de ponerse en pie y lo peligroso que sería viajar tanto encima o debajo del vagón en movimiento. Mraz menciona que existen fotografías donde se advierte gente encima de los trenes. Es de mencionar que, en efecto, existen esas imágenes pero los vagones se encuentran totalmente varados.

El sábado 6 de abril de 1912, durante la presidencia de Francisco I. Madero, salió la avanzada militar rumbo al estado de Chihuahua, donde combatirían al general Pascual Orozco, quien semanas antes se había levantado en armas contra el presidente Madero. En el tren iban tropas del xv Batallón de Infantería y una batería de artillería. El domingo salió la noticia del avance de las fuerzas del general Victoriano Huerta como fotografías en *Nueva Era*, *El Imparcial* y otros diarios. *Nueva Era* publicó el lunes 8 tres fotografías rezagadas, tituladas: “Embarque de tropas para el norte”, sin duda captadas el sábado. La imagen que nos interesa tiene por pie “Defenderé a mi Juan”. Lo que no supo el anónimo redactor del diario (patrocinado por Gustavo A. Madero, “el hermano incómodo” del maderismo) es que esa mujer debió pertenecer al carro-cocina, es decir, formaba parte de las cocineras que iban en ese tren. No en balde sus compañeras llevan canastos seguramente con alimentos.

El sábado 6 de abril confluyeron dos vidas en la estación ferrocarrilera de Buenavista: la de esa aparentemente cocinera de las tropas huertistas y el fotógrafo de *Nueva Era*. No se conoce ni el nombre ni la trayectoria militar de esa mujer humilde. Se sabe el nombre del fotógrafo. El gran ausente en Buenavista fue Victoriano Huerta. El jueves 11 de abril de 1912 saldría rumbo a Chihuahua. Durante la campaña militar sostuvo una tirantez con el presidente Madero y logró aprehender al insubordinado Francisco Villa, a quien estuvo a punto de fusilar. Meses después, por su éxito al derrotar a Pascual Orozco, Madero ascendió a Huerta a general de división, se organizó una manifestación civil en su honor y *Nueva Era* recaudó una colecta monetaria para retribuirle sus “altos méritos de bizarro jefe de la Brigada expedicionaria del Norte”.³

Jerónimo Hernández quizá no sólo fue el fotógrafo oficial de *Nueva Era* sino que también debió de ser jefe de fotografía de ese diario. En octubre de 1911 formó parte de los fotógrafos de diarios y revistas que conformaron la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa,⁴ fundada y presidida en esos días por Agustín Víctor Casasola. Con este grupo y como representante de ese naciente diario visitaron el jueves 20 de ese mes al mandatario interino Francisco León de la Barra. El 6 de noviembre arribó Francisco Madero a la presidencia, quien fue invitado a la Primera Exposición de Arte Fotográfico en México, montada por la asociación en un salón anexo de la joyería La Esmeralda. La exhibición fue inaugurada por Alberto J. Pani, subsecretario de Instrucción Pública, el viernes 8 de diciembre. Al mediodía día del jueves 14 de ese mes, antes de ser clausurada la muestra, fue visitada por el presidente Madero, donde admiró la fotografía donde platica con el general Bernardo Reyes, captada por Ezequiel Álvarez Tostado, fotógrafo de *El Mundo Ilustrado*.



Está por rastrearse la contribución fotográfica de Jerónimo Hernández a *Nueva Era*, de entre noviembre de 1911 y los primeros días de 1913. En la madrugada del domingo 9 de febrero de 1913 inició la tan anunciada sublevación contra Madero. No se sabe desde qué momento Jerónimo Hernández acompañó con su pesada cámara fotográfica al presidente Madero, que se encaminó a caballo de la residencia presidencial, el castillo de Chapultepec, al Palacio Nacional, donde estaban atrincherados los traidores. Hacia las diez de la mañana de ese domingo, cuando llegaba al norponiente de Palacio Nacional, en la esquina de Moneda, Madero iba escoltado por el burocrático general Ángel García Peña (secretario de Guerra y Marina), el director y cadetes del Colegio Militar y numerosas personas. El confiado presidente parecía encabezar más un pequeño y agitado desfile que en recuperar una plaza ocupada por infidentes. Entre la multitud estaba José González, secretario de redacción del diario *Nueva Era*, quien vio a su compañero. El tundemáquina recordaría ese momento:

Jerónimo Hernández, en *Novedades*, revista literaria y de información gráfica, México, 3 de julio de 1912. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Volví nuevamente a la Plaza, y allí me encontré al fotógrafo de mi periódico... Jerónimo Hernández, que tomó la célebre e histórica fotografía del Señor Madero, doblando la esquina del jardín por la calle frente a Catedral, para entrar a la del frente de Palacio. En esa foto se ve a un papelerillo cerca del Presidente, a éste tremolando una pequeña bandera nacional y al fondo se lee distintamente el rótulo de la cantina "El Nivel".⁵

Esta es otra fotografía cuyo crédito le ha sido escamoteado a Jerónimo Hernández. El desconocidísimo fotógrafo apellidado Osuna (quien tomó numerosas placas de la Decena Trágica y estuvo activo hasta 1919) captó la misma escena pero desde otro ángulo y sin la presencia del papelerito. Borrada la firma de Osuna, la imagen sería firmada por [Félix] Miret, quien tenía su estudio en el número 54 de la porfiriana avenida de San Francisco (actual Madero) y registró oficialmente numerosas postales de esos violentos días. En base a estas y otras postales un anónimo pintor hizo un *collage* donde aparece el papelerito y se alcanza a ver la esquina de Moneda pero no “El Nivel”, cantina fundada en 1855 y que aún funciona. De esta pintura reprografiada, impresa a color, hay otra versión en blanco y negro pero desconozco si es procedente del mismo pintor o de otro artista del pincel. Estas dos postales tienen ligeras diferencias. En la comercializada en Estados Unidos por R. Runyon, impresa a color, Madero mira de frente y en la del estudio desconocido, seguramente mexicana, voltea hacia su derecha.⁶

Después del domingo 9 de febrero, Jerónimo Hernández debió de revelar el negativo y darlo a conocer ¿Dónde habrá visto esa fotografía el secretario de redacción de *Nueva Era*? ¿Impresa en otro diario o en alguna tarjeta postal? La tarde del martes 18 Victoriano Huerta asumió la presidencia interina. Envalentonados felicistas y huertistas incendiaron las oficinas de *Nueva Era*, establecidas en la esquina de Balderas y Nuevo México (hoy Artículo 123), donde estaba el taller fotográfico de Muñita y Larrinaga, que sin duda abastecía con fotograbados al diario. Horas después, en la madrugada del miércoles 19, fue linchado salvajemente Gustavo A. Madero a la entrada de la Ciudadela (hoy Biblioteca México) por una turba de militares felicistas. A las once de la noche del sábado 22 fueron asesinados Madero y Pino Suárez: comenzaba de esta manera una larga estela de crímenes políticos.

¿Jerónimo Hernández sobrevivió a la Decena Trágica? ¿Huyó ante el peligro de la Ciudad de México? Si abandonó la capital, ¿cuándo fue y a dónde se trasladó? ¿Se estableció como retratista en alguna ciudad de provincia? Es un misterio su vida después de febrero de 1913. Otro fotógrafo maderista con más suerte fue Heliodoro J. Gutiérrez, quien se quedó a trabajar en la Ciudad de México durante el gobierno militar de Huerta. Captó las hordas civiles y militares que celebraron felices la “Revolución Felicista”, fue nombrado tercer presidente de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa —en sustitución de Álvarez Tostado— y estableció su estudio en el número 34 de la avenida San Francisco (hoy Madero), donde meses después se retrató al opositor maderista Emiliano Zapata.

1980年之前的墨西哥摄影

Mexican Photography before 1980's

编译 / 王瑞 Trans. by Wang Rui

摄影的早期50余年 主要是家在外人手中,例如法国人法兰西斯·阿伯特(François Aubert 1829-1906),在1867年拍摄记录的由法国西部的战士马克西米利安,之后有德国的肖像摄影师和人类学家,到布雷斯勒(Ulrich Dreier 1882-1954)和维海姆·卡洛(Wilhelm Kahlé 卡洛之父),建立了摄影工作室拍摄社会类的记录影像,到墨西哥摄影家们离去之后。

被遗忘的当地助手和工匠发现他们继承的不只是设备和技术工作室和材料,还有完整的摄影工作室中的一些人便自创作起来,成为早期的人,其中的罗德里格斯·加马尔迪(García 1852-)成为了墨西哥国际的摄影家,罗德里格斯·加马尔迪1914年,在一个矿城市厄斯特拉,经营工作室,他大量地记录民间和甜菜园的种种不断,从国际化的土地耕种,商人,农民和那些通过旅游者在这个地方的生活影像,但不幸的是,罗德里格斯·加马尔迪的影像都因为灾难给冲掉了。

于1910年至1920年的墨西哥的壮观情形,被称为墨西哥的摄影之父的奥古斯都·阿拉(Aguilar V)和他的儿子们成功的人,这家摄影的父子摄影



阿拉和儿子们,1915 (彩色照片) 图4.6



奥古斯都·阿拉和他的儿子们,1910 阿拉父子摄影

师扛着重重的照相机,拍摄出了遭到联邦军队镇压出家的难民,一战的战俘,反叛军被枪毙在火车上,加斗斗人城门等战乱年代的纪实摄影,伊萨贝尔·基里安把照相架固定在火车车厢顶上,拍摄军队转移过程中乘坐了火车罐头的士兵和在火车经过的车站站台上架设的士兵致敬的妇女,他也拍摄了墨西哥士兵从美国边境回来的伊萨贝尔·基里安的汽车里被谋杀的人脸则在碎纸机和乱流被毁之中。

加马尔迪的摄影传统的新面貌摄影很有吸引力,革命本身也有生长的冲击力,重要的摄影家安德烈·塞森斯(1930年前在墨西哥革命中记录片《墨西哥》),曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·布拉斯(Manuel Alvarez Bravo)从拍摄到摄影,塑造一个年轻的墨西哥墨西哥工人在出狱时被军人枪击的照片,使布拉沃成为了墨西哥摄影大师,生活和生命的他在50多年的生涯中,熟练地开拓他的范围于多重文化领域,布拉沃是广泛的艺术家,涉及自然风景与都市建筑,街头景象与室内场景,肖像和人体,植物和工艺品等,其实在1930年代,布拉沃还由于受到了新派一布勒松和安德烈·布列东的赞赏,即被认为是墨西哥的“天主”的摄影家主义者再世界闻名。

两位布拉沃的合作者,促使女摄影家记录墨西哥的难民,辛德·莫斯



曼努埃尔·阿拉和儿子们,1910 阿拉父子摄影



General Francisco Cuatrecasas, se encuentra con el grupo de los soldados. Don Manuel Anaya, gira fuera del protocolo, es uno de los soldados. General Francisco Serrano, Reducido grupo de amigos y militares se reúnen en el Palacio Nacional, por lo consiguiente el aniversario de su muerte.

LENINISMO MARXISTA RUSOS
En la sala Manuel M. Ponce, del Palacio de Bellas Artes, tuvo lugar una emotiva ceremonia, que se efectuó para conmemorar el cincuenta aniversario del fallecimiento de este notable legislador vasco.
La presidió el licenciado Arturo García Torales, los familiares del difunto y otros muy concurridos.
Habló desde la tribuna el periodista Diego Arceza Garmón, quien pronunció el valor cívico que tuvo el licenciado Rendón para redimirse al gobierno vasco.
Los asistentes
Muchos fueron los revolucionarios que habían ido a verlo. En aquel momento, a unos en circunstancias favorables y otros, en los que se puso de manifiesto la situación que existían en la Revolución mexicana desde principios del siglo XX.
Y muchos han sido salvados al civil, en otros en contra que otros lucharon con las armas en la mano, otros con la pluma, otros desde la tribuna.
Muchos contribuyeron con dinero para el sostenimiento de la causa; el campesino dejó las labores del campo, el obrero abandonó su trabajo para unirse al movimiento armado y luchar por su ideal.
La mujer también tomó parte activamente en el movimiento revolucionario, más especialmente la soldadera.
Los revolucionarios que, enseguida, a su vez, cargó, se hicieron en las combates y en muchos otros actos, han sido olvidados para recordar el porvenir de México en la ciudad social, política y económica un cambio por diversos motivos y circunstancias de México, que quisiera que se nos dé un ejemplo de su vida en su vida, aunque nosotros que se nos dé un poco de honor.
General Vicente Reyes, jefe de los soldados por un motivo de combate...
...La que en muchos momentos combatió la revolución en las horas decisivas del combate...
y de madre...



Gustavo Casasola (ed.), *Historia gráfica de la Revolución, 1900-1970*, México, 1970.

Chinese Photography, núm. 9, Beijing, septiembre de 2006. Col. Centro de documentación del SINAFO

Notas

- Si en verdad vio el negativo Gabriela Cano, la fecha debió ponerla el responsable del Archivo Casasola no el fotógrafo Hernández.
- John Mraz, "Historia y mito del Archivo Casasola", suplemento *La Jornada Semanal*, diario *La Jornada*, México, 31 de diciembre de 2000, y "¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?", Revista *Elementos*, número 61, Puebla, enero-marzo de 2006, en <http://www.elementos.buap.mx/num61/htm/49.htm>
- "Bizarro" como sinónimo de gallardo, no de estrambótico.
- Como dato curioso: el semanario *El Ahuizote*, eminentemente de caricaturas y donde colaboró José Clemente Orozco, no publicaba fotografías pero el fotoreportero Miguel Casasola lo representaba.
- Véase Miguel Ángel Morales, "Cronología", en el catálogo *La Ciudadela de fuego: a ochenta años de la Decena Trágica*, México, Conaculta / INAH / AGN / INEHRM, 1993.
- Ambas fotografías pertenecen a la *Colección Mexicana de Tarjetas Postales Antiguas* de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Las imágenes de Madero en cuestión son la 15 y 1. Pueden consultarse en <http://divir.uacj.mx/postales/PorPalabraClave.asp?PalabraClave=Madero>

Memoria de un recuerdo que trajo a Pachuca las imágenes de la historia de México

Juan Manuel Menes Llaguno

Imágenes e historia

Sede del acervo fotográfico más grande del país, la Fototeca Nacional de México se ubica en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, en lo que fuera el claustro mayor del exconvento de San Francisco, sin duda el edificio más antiguo de la población, donde este importante repositorio de imágenes conmemora este año su trigésimo aniversario.

La historia del convento, como la de la ciudad y sus minas, está ligada indisolublemente a lo largo de más cuatro siglos; bonanzas y borrascas han acontecido en esta comarca, y se han unido para integrar en un sólo vértice el pasado que les hermana en los hechos y en las imágenes forjadas con el paso de los años.

En efecto, en el desigual contexto del antiguo asiento de la otrora muy noble y leal ciudad de Nuestra Señora de la Asunción y Real de Minas de Pachuca, integrado por angostos y retorcidos callejones que se encaraman por las faldas de las montañas que le circundan, se destaca de manera singular —desde hace más de cuatro siglos— la enhiesta figura del convento de San Francisco, construido a partir de 1596 o antes, por la orden de estricta observancia fundada en España por fray Diego de Alcántara.

Su historia encierra periodos de extraordinaria importancia durante las campañas evangelizadoras en Sierra Gorda y en el norte de la Nueva España que de aquí partieron; su erección en Colegio Apostólico de Propaganda Fide en 1732, y su elevación a provincia autónoma de la orden en el 1772, son muestra de la relevancia adquirida durante el periodo virreinal, época en la que amplió, edificó y embelleció sus instalaciones, integradas en un templo de buenas dimensiones, cuatro claustros, cinco capillas y una gran extensión dedicada a huertas y tierras de sembradío, regadas por un bien construido acueducto que transportaba el preciado líquido desde la serranía norte de Pachuca.

En 1861, con base en las Leyes de Reforma, se realizó la expropiación y exclaustración de sus moradores, entregándose años después sus instalaciones al gobierno de la entidad, que las ocupó para diversos fines. Así, se establecieron en ellas el Hospital



de Pachuca, la Escuela Práctica de Minas, y a finales del siglo XIX —reacondicionado el claustro mayor— la cárcel del estado, que permaneció en el lugar hasta 1974.

Jorge Pérez,
*Edificio del exconvento de
San Francisco,
sede de la Fototeca
Nacional, Pachuca, 2006*

De cárcel a casa de cultura y después a sede del Archivo Casasola

El 30 abril de 1975, después de un breve escarceo político, fue desconocido por el Congreso del Unión el gobierno local del doctor Otoniel Miranda Andrade, declarándose la desaparición de poderes y designando como gobernador interino al licenciado Raúl Lozano Ramírez, quien en breve tiempo realizó importante obra pública.

En mayo de ese mismo año, los integrantes del Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas A.C. (CEHINHAC), solicitaron al gobernador Lozano la creación de la Casa Hidalguense de la Cultura, propuesta que fue aceptada por el mandatario, quien determinó entregar para ese efecto las instalaciones del exconvento franciscano, que hasta 1974 habían dado alojamiento a la penitenciaría del estado.

Para el 18 de agosto, se efectuó la ceremonia de instalación de la Casa Hidalguense de la Cultura, designándose como su director al historiador realmontense Luis Rublío Islas. Huelga decir que aquellas instalaciones se encontraban en estado por demás deplorable, de modo que se hacía necesario restaurarlas a fondo, cosa a la que el gobierno de Lozano Ramírez ya no podía comprometerse en razón de que su gestión interina terminaba el 7 de septiembre de ese mismo año.

El nuevo gobernador electo, Jorge Rojo Lugo, vio con buenos ojos el proyecto y se comprometió a obtener apoyos del gobierno federal, entonces a cargo de Luis Echeverría Álvarez, quien en octubre de ese mismo año —después de una breve gira por el estado— visitó las derruidas instalaciones de la Casa de Cultura, donde le fue solicitado el apoyo para la restauración. Casi en el estribo del autobús que lo transportaba, el presidente manifestó textualmente: “El gobierno federal, acaba de adquirir el fondo fotográfico de los hermanos Casasola, de modo que antes de que



Autor no identificado,
*Entrega de la Casa
hidalguense de Cultura,
por el gobernador iterino
Raúl Lozano Ramírez,
Pachuca, septiembre de
1975*

termine mi gobierno no sólo restauraremos este edificio, sino que vamos enviar aquí ese gran fondo”, y ya en su asiento del autobús abrió la ventanilla para despedirse de la multitud que le rodeaba y agregó: “en un año nos veremos aquí mismo para inaugurar la sede del Archivo Casasola”, a lo que uno de los miembros del CEHINHAC, —Efrén Meneses Villgrán— le respondió en tono muy serio: “conste eeh”, y Echeverría concluyó: “Palabra de Presidente. . . ., palabra de Echeverría”.

El arribo del Archivo Casasola

Casi de inmediato y por cerca de once meses se realizaron los trabajos de restauración y acondicionamiento de lo que sería el Archivo Fotográfico Casasola. Dos o tres veces por semana acudíamos a ver la transformación del inmueble, que contaría en la parte superior con bóvedas para la guarda de negativos, una sala de consulta, un área técnica de fotografía, equipada con máquinas fotográficas y las sofisticadas ampliadoras de la época, así como una sala de usos múltiples, para impartir conferencias y celebrar exposiciones. La parte inferior del edificio fue reservada para oficinas del archivo y de la delegación del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como cubículos para investigadores y un gran espacio para el Museo Nacional de la Fotografía.

La llegada del acervo fotográfico de los hermanos Casasola fue anunciada para el sábado 15 de noviembre de 1975, para que el presidente Echeverría inaugurara la nueva dependencia el día 21 de ese mismo mes, días antes de la culminación de su periodo gubernamental.

Quien esto escribe fue comisionado para acompañar el traslado de los negativos de la Ciudad de México a la de Pachuca. Para tal efecto fueron contratados los servicios de una conocida empresa de traslado de valores, la que ocupó un conjunto de cerca de 20 vehículos blindados, que formando *sui generis* caravana salió de la capital mexicana poco después de las 11 de la mañana del día 15, para llegar horas más tarde a la glorieta “del Atlante”, entonces el punto poblado más al sur de la ciudad de Pachuca, ubicado frente a la secundaria federal número dos.

En el lugar nos esperaban seis o siete patrullas de la policía estatal, que abrirían paso a la caravana de vehículos blindados con la sirena abierta. Lentamente el convoy desfiló por las principales calles de aquella Pachuca de los años setenta: la avenida Juárez, las calles de Matamoros, el jardín Independencia, Doria, Guerrero y Belisario



Domínguez, hasta llegar a la calle donde se encontraba la sede del Archivo, que desde unos días atrás —por disposición de la asamblea municipal— llevaba ya el nombre de Casasola.

No está por demás recordar las caras de extrañeza de los pachuqueños, ante aquel extraño desfile de vehículos blindados y patrullas, que lentamente avanzaba hacia su destino final; por las mentes de todos se urdían explicaciones variadas, y no faltó quien imaginara la inauguración de una nueva institución bancaria; otros creían adivinar la llegada de un singular cuerpo policiaco, y sólo pocos, muy pocos, sabían que aquellos vehículos transportaban gran parte de la historia fotográfica de México

Ya en las puertas de la antigua cárcel del estado, el gobernador Rojo Lugo —en compañía de autoridades municipales, estatales y federales— recibió las cientos de cajas que integraban el acervo fotográfico, procediendo a abrirlas simbólicamente la primera, para después señalar en tono solemne: “Aquí donde hasta hace unos meses, se custodiaba a quienes transgredían la ley, a partir de hoy se custodiarán las imágenes de la historia de México.”

Seis días después, en ceremonia oficial realizada en la explanada, ubicada a un lado de las escalinatas que conducían al entonces auditorio del estado —hoy acceso a la Escuela de Artes—, el presidente Echeverría inauguró las instalaciones del Archivo Casasola. Hizo uso de la palabra el secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia, quien a nombre del presidente de la república manifestó que el estado de Hidalgo sería a partir de ese momento una fuente recurrente para apreciar la historia gráfica de México; mencionó, que el presidente Echeverría había dispuesto enviar todo el acervo fotográfico de su periodo presidencial, para enriquecer el gran fondo fotográfico que a partir de entonces se ubicaría en Pachuca.

Finalizada la ceremonia, el presidente dedicó unos minutos para conversar con los miembros del CEHINHAC —a quienes se habían entregado temporalmente las instalaciones del exconvento para servir como sede de la Casa de Cultura—, y por allí encontró a don Efrén Meneses, quien un año antes se había encarado con él, cuando ofreció la instalación del Archivo Casasola, y le dijo de manera muy solemne: “la palabra empeñada por el presidente, la palabra empeñada por Echeverría está cumplida”; todos reímos a un tiempo; mas allí se iniciaba otro tiempo para aquellas instalaciones del exconvento franciscano de Pachuca, nacía en ese momento el que se convertiría más tarde en Fototeca Nacional, institución que hoy cumple treinta años de servicio.

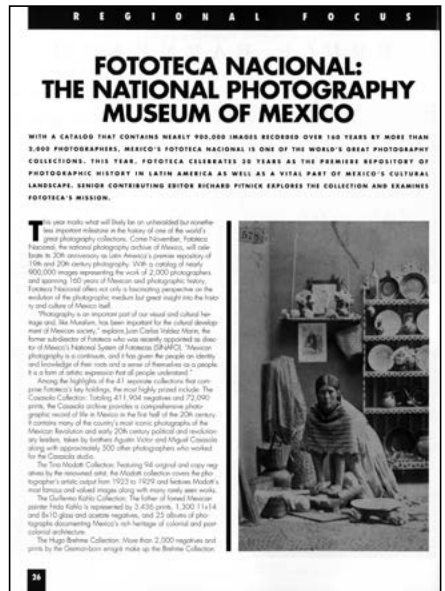


Tres décadas y un Encuentro Nacional

El martes 22 de agosto, a media mañana, arrancaron en Pachuca los trabajos del Séptimo Encuentro Nacional de Fototecas, lo que también se volvió marco para celebrar las tres décadas de vida de la Fototeca Nacional. Y eso no es poco, porque durante ese tiempo la Fototeca sentó las bases para que en el país se diera una cultura de la conservación de los documentos históricos, de las obras fotográficas que han terminado por repercutir en el imaginario sobre México. Tres décadas de preservar, recuperar y divulgar una historia que, a su vez, son muchas historias visuales. Y no por nada la Fototeca Nacional resguarda 900 mil piezas fotográficas las que, por sus contenidos, se han vuelto referencia obligada para la historia fotográfica de México y para sus investigadores. Un monumental tesoro que ha servido de parámetro para fundar otras fototecas estatales (representantes de veintiún estados estuvieron ahí), las que a su vez ahora se integran en el Sistema Nacional de Fototecas, un organismo único en Latinoamérica. Éste hecho que quedó de manifiesto en el extenso reportaje que la revista estadounidense *Black & White* (número 43, de junio de 2006) hiciera sobre la fototeca.

Y con un suceso notable inició este Séptimo Encuentro: la entrega de reconocimientos al mérito fotográfico a tres figuras: Héctor García, Carlos Jurado y a la memoria de Nacho López (que recibió su viuda, Lucero Binquíst) además de Eleazar López Zamora, director de muchos años en la Fototeca (1982-1995); hecho éste sin precedentes porque los reconocimientos dentro de la cultura fotográfica en México son casi nulos. Esto es, que atiendan y respondan las deudas culturales que se tienen hacia ciertos personajes que le han dado vitalidad.

En el Encuentro estubo presente el joven maestro Carlos Jurado, quien desde los años setenta impulsó nuevas formas de hacer imágenes, interrogándose sobre la ficción fotográfica (en su ya mítico libro *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, México, UNAM, 1974) y sobre las trampas de la historia fotográfica, o sobre nuevas visualidades que paradójicamente venían de antaño (a él se le debe el redescubrimiento de la cámara stenopeica). ¿Y qué decir sobre la medalla de plata a la memoria de Nacho López? A dos décadas de su deceso, cualquier investigador se enfrenta a una vasta y múltiple producción de este pensador de imágenes (profesor, fotocrítico, teórico, polemista, cineasta, periodista y, ya para no dejar, fotógrafo), lo que quiere decir que hay que seguir incidiendo en los estudios de su obra, para insistir sobre sus dimensiones como un creador total. Más ese especial reconocimiento a Eleazar López Zamora, personaje clave de toda investigación histórica que se diera en los años ochenta y mediados de los noventa desde la Fototeca Nacional. Muchos mantendrán su muy personal recuerdo como investigadores, de cuando



Black and White, núm. 43, California, junio de 2006

PÁGINA ANTERIOR
 Los hermanos Emiliano y Eufemio Zapata, el Gral. Manuel Asúnsolo y otros hombres, 1911, de la exposición *México entre fiestas y caudillos. Imágenes de la Fototeca Nacional*. Fondo Casasola, col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 5716



Conferencia magistral de Joan Fontcuberta



Mesa de discusión *Fronteras rebasadas. La fotografía latinoamericana*



Mesa de discusión *La difusión de la fotografía en México*



Inauguración de la exposición *Casagrande. Haciendas pulqueras del altiplano Hidalguense*

gracias a él pudieron acceder a los acervos de la Fototeca, y cómo sus orientaciones les hicieron no perderse en ese gigantesco y maravilloso laberinto de imágenes. Entonces, una cultura reconociendo a sus maestros.

El arranque de este VII Encuentro Nacional de Fototecas le perteneció a Joan Fontcuberta, fotógrafo y teórico español que tanto ha trabajado por exhibir y analizar la ficción fotográfica (curioso fue cómo cerca de él, durante esta reunión, estuvo Carlos Jurado, sin duda, quien inició lo que creadores, como el propio Fontcuberta y Gerardo Suter, con *En el archivo del profesor Retus*, 1986, realizaron después). Fontcuberta, con su sabiduría y largo colmillo limado en años, en su conferencia inaugural: "Fotografía, 1976-2006: ruidos de archivo", partió de algunas ideas obvias (como las de que "los archivos no son salvaguarda de cosas muertas, como los panteones, sino deben ser catalizadores de dinámicas críticas"), a nuevos planteamientos, del análisis histórico que son ya necesarios. Agregaba: "la fotografía es una anomalía en el devenir de las imágenes porque no únicamente anuncia la sociedad de la información sino [también] la sociedad del espectáculo", y quizá lo mejor de su conferencia haya sido el mostrar —muy en el sentir de sus planteamientos sobre la ficción— el trabajo *Static*, de Joachim Schmid, en el que éste recopila trabajos anónimos, comprados en cualquier mercado de pulgas, para hacerlos pasar por obras de los grandes maestros. Lo cual no es más que una crítica aguda sobre el concepto de autor y la obra maestra.

Un hecho notable en este Encuentro fueron las mesas de discusión, con un singular nivel de reflexión, lo que indicaría otra cuestión acaso no explicitada: las muy diversas instancias de la cultura fotográfica en México (fototecas, historiadores, instituciones, revistas, festivales, editoriales, galerías) han alcanzado niveles profesionales, inimaginables hace apenas 20 años. Y esto es ya más que evidente. Digamos, en la mesa de discusión "La difusión de la fotografía en México", Miguel Fematt hizo un recuento de lo que, junto con otros, ha realizado en *Junio, mes de la fotografía en Xalapa*; Pedro Valtierra puso más que en evidencia lo que ha hecho en *Cuartoscuro*; Patricia Mendoza definió su trabajo en el Centro de la Imagen, así como otros hechos ("sucesos que nos enorgullecen como grupo, como sociedad"); y Lilia Martínez —veterana maestra en la difusión—, dejó claro ese "ímpetu de vuelo que muchos llevamos hace muchos años". ¿Qué se desprendió de estas historias particulares?: pues que en la cultura fotográfica mexicana hay muchas historias, relevantes cada una de ellas, con sus singularidades, y que por lo tanto no podemos seguir con un concepto endeble como el de "fotografía mexicana", en tanto éste contiene muchas culturas visuales en sí mismo. Mesa relevante fue la denominada "La fotografía en la actualidad", en la que Alejandro Castellanos, el profesor y fotoperiodista Jaime Bailleres, profundamente teórico como debe ser, y buen provocador ("hay quienes todavía piensan que el fotoperiodismo no se inscribe en el ámbito del arte") y Laura González, quien presentó una brillante ponencia en donde clasificó y diseccionó la práctica fotográfica de la actualidad. Y se cerró con la mesa: "La Fototeca Nacional. El camino recorrido", en la que Claudia Canales ofreció un sensible acercamiento a la misma, la que hace décadas ella conoció para volverse pionera de la reflexión histórica.



Y las exposiciones. Cada espectador se quedará con alguna muestra de las que aquí se dieron. Algunas de ellas que redefinieron nuevos hallazgos y nuevas complejidades; otras propusieron nuevas reescrituras, esto es, otros acercamientos. Estas fueron las exposiciones: *Los nuevos clásicos*, que replantea las rutas abiertas por los fotógrafos de los ochenta; *Desvanecimientos y presencias*, en donde se muestran los rescates realizados por la Fototeca Nacional con las imágenes que resguarda; la exquisita y breve recuperación, por parte de Heladio Vera, de *Fotografía artística. José Bustamante Valdés*, un clásico, precisamente, de Pachuca; la relectura dada en *México entre fiestas y caudillos* y *Arcana. Miradas en construcción*, una propuesta y revisión contemporánea del curador Gustavo Prado, entre otras. Un encuentro, entonces, no menor y en muchos casos aleccionador.



Lourdes Grobet
La doble lucha III, 1981-82,
 de la exposición *Nuevos clásicos*,
 col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 470704

FOTO SUPERIOR
José Bustamante Valdés
Luchadores en estudio fotográfico,
 Pachuca, Hgo., ca. 1905.
 Col. Josefina Bustamante Paz

SOPORTE E IMÁGENES

Elisa Lozano

Para leer el tiempo

Es el sugerente título de la tesis de maestría que hace apenas unos meses sustentara la restauradora Sandra Peña.¹ El estudio toma como base el álbum personal del ilustre pensador Ezequiel A. Chávez, formado por su hija Leticia y plantea la siguiente hipótesis ¿Puede el deterioro ser un elemento *positivo* en la lectura de una imagen?

Para comprobarlo, en el primer capítulo —titulado *La imagen fotográfica y su inserción en la teoría de la restauración*—, la autora retoma postulados respecto a la condición y características de la imagen vertidos por Walter Benjamín, Roland Barthes, Susan Sontag, Phillipe Dubois, Boris Kossoy y Laura González, entre otros. En esta parte el texto se centra en la definición de dos escurridizos conceptos: deterioro y pátina; el primero entendido como:

Cualquier cambio físico o químico en la condición del aspecto original a consecuencia de las modificaciones en las características de los materiales constitutivos y/o de la técnica de manufactura, así como su permanencia en condiciones de almacenaje adversas o por una manipulación inadecuada.

El segundo, definido a la manera de Césaire Brandi, como la “sedimentación del tiempo sobre la obra”. Precisamente la parte medular de la investigación es la valoración del deterioro que toma en cuenta dicha pátina como “un equilibrio en que terminan por asentarse los materiales [...] aquella modificación que aporta una valoración *positiva*”. Si bien para la autora la pátina compone el mayor acercamiento a la valoración del deterioro como parte constitutiva de una obra, considera este concepto limitado e inaplicable como una forma de deterioro positivo en el caso de las fotografías documentales, “ya que deja fuera los cambios físico-químicos que influyen de forma *negativa* en la apreciación estética del bien cultural”. Para ella, cualquier cambio —favorable o no desde su instancia estética— puede aportar información sobre una época, un espacio y una mentalidad determinada, por lo que propone “la ampliación del vocablo deterioro a daños de connotación positiva y negativa”. Peña ahonda en el tema y recupera las primeras noticias sobre el rápido desvanecimiento que ya experimentaban las imágenes fotográficas en los años cuarenta del siglo XIX, para establecer claras diferencias conceptuales entre dos teorías de la restauración: la *crítica*, encabezada por Renato Bonelli, Humberto Baldini y el citado Brandi, y la *científica*, representada por John Ruskin.

En el segundo capítulo, el análisis detallado del álbum fotográfico guía al lector por la historia de los procesos fotográficos ahí presentes; desde las albúminas decimonónicas entonadas al oro, hasta los positivos cromogénicos de los años sesenta del siglo XX. De manera clara se presentan las características específicas de los materiales en



cuestión (composición, formato, deterioro), lo que permiten su identificación. El texto explica también el criterio archivístico que rigió la organización del Fondo Ezequiel A. Chávez, así como el diseño de la ficha descriptiva y el levantamiento de datos. El discurso se apoya en las imágenes (digitalizadas) del álbum y en diagramas que resultan sumamente didácticos.

El tercer capítulo examina el contenido de cada una de las páginas que conforman el álbum, reproducidas en su posición original, lo que permite leer las inscripciones realizadas por Leticia Chávez. Para fortuna del lector, Peña no se conforma con la mera descripción del objeto; la entrelaza con aspectos personales y profesionales de la vida de Chávez. De esta manera penetramos en los espacios públicos y privados por donde transitó, conocemos algunas costumbres, la religión que profesaba, los personajes que le rodeaban, y su pasión por la fotografía.²

Una de las mayores aportaciones del trabajo es la manera en que la restauradora indaga en el documento "su segunda historia", a través de las huellas que deja el "uso". *Leyendo* el deterioro que el objeto ha sufrido, basándose en las enseñanzas ya expuestas de la restauración crítica, la autora descubre la vida anterior de la imagen y detecta imprecisiones cronológicas.

Las pesquisas emprendidas por la investigadora en torno a la figura de la hija de Chávez, le permitieron además aportar datos biográficos de esa valiosa mujer, de la que poco se sabía y dilucidar las motivaciones (sentimentales, religiosas, éticas) que la llevaron a conformar, con imágenes precisas, el álbum de su padre para dimensionarlo históricamente. A modo de catálogo, el apéndice reproduce la ficha descriptiva completa, integrada de seis campos e imagen. Finalmente, Peña comprueba su hipótesis al demostrar que el deterioro no puede, o por lo menos no debiera calificarse ni como pátina ni con los términos positivo-negativo, sino como un elemento inherente al objeto y una fuente importante de información en el caso de la fotografía de uso *personal*.³

Un trabajo propositivo por su forma de leer la imagen, que seguramente abrirá nuevas líneas de investigación en el campo de la restauración.



M. González y Cía.
Sin título, 1888,
Fondo Ezequiel A. Chávez,
Archivo Histórico de la UNAM

Notas

¹ Sandra Peña Haro, "Leer el tiempo, el caso del álbum personal de Ezequiel A. Chávez", México, Instituto Cultural Helénico, tesis de maestría en Arte, 2006. Un extracto de la tesis fue presentado por su autora como ponencia bajo el título de "Valoración del deterioro en la lectura de imagen", el 29 de mayo del 2006, dentro del 14° Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural. La fotografía: imagen y materia, del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, que tuvo lugar en Oaxaca, del 28 al 31 del mes y año citados.

² Aspecto ya abordado en estas páginas en el artículo de Oralia García y Juan Monroy, "Ezequiel A. Chávez, un fotógrafo aficionado", en *Alquimia*, núm. 24, año 8, México, mayo-agosto del 2005.

³ Peña enfatiza el punto, ya que en el caso de la llamada fotografía "artística", será precisamente la integridad del objeto la que eleve su valor o lo deprecie en el mercado.

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
Franz Boas, 1910,
Fondo Ezequiel A. Chávez,
Archivo Histórico de la UNAM

Autor no identificado
Guadalupe Chávez, 1870,
Fondo Ezequiel A. Chávez,
Archivo Histórico de la UNAM

Arturo Lechuga



Imágenes de cámara. Identificación y preservación, núm. 7: Las primeras muestras de las imágenes decimónicas en nada se parecen a lo que concebimos en la actualidad como fotografía; nos resultan poco comunes, si no es que desconocidas del todo, por los escasos ejemplares que aún se conservan. Así, los nombres de daguerrotipo, ambrotipo o ferrotipo tienen escasa presencia en nuestra cultura fotográfica.

En este cuadernillo, Mayra Mendoza y Rosangel Baños nos introducen en el mundo de la fotografía, presentándonos de una forma sencilla y didáctica aquellos primeros procesos fotográficos, sus características técnicas y los pasos seguidos para su elaboración. Continúan con una muestra, de los deterioros más comunes que tales procesos fotográficos (conocidos como imágenes de cámara) pueden sufrir y, de una forma por demás generosa, nos hacen las recomendaciones pertinentes para su exhibición y resguardo.

Glosario de términos empleados en fotografía digital, núm. 8: La desbordante carrera tecnológica en que está inmersa nuestra sociedad ha alcanzado de forma abrumadora al quehacer fotográfico. Las nuevas tecnologías han propiciado el surgimiento de diferentes maneras de hacer y captar imágenes, y por consiguiente poco a poco ha aparecido también un nuevo lenguaje para referirnos a ellas.

El presente glosario privilegia el uso de términos en español (cuando existen), colocando del lado izquierdo la llamada en este idioma, y del lado derecho su equivalente en inglés. La definición se presenta en forma asequible al gran público, sin comprometerse con tecnicismos de difícil comprensión.

Elaborado a partir de la importante experiencia de Agustín Estrada en el campo de la fotografía digital, este cuadernillo se convierte en herramienta básica, para aquellos que se inician en el mundo de los píxeles, lo mismo para quienes ya tienen cierta experiencia en este campo.

Desvanecimientos y presencias. Recuperación de negativos, núm. 9: Tarea primordial de la Fototeca Nacional es la de preservar el vasto patrimonio fotográfico que posee México. A partir de esta idea, la Institución realiza diversas actividades encaminadas a este logro, mediante la elaboración de diversas técnicas de limpieza y estabilización; de la organización de procesos para el muestreo en bóveda de las diversas colecciones y proyectos encaminados a crear nuevas propuestas de conservación.

El proyecto de "Recuperación por copiado fotográfico de imágenes de negativos originales con daño químico y desprendimiento de sustrato", tiene como objetivo principal la elaboración de copias contemporáneas a partir de los originales dañados. De forma sencilla la autora, María Antonieta Rolán, nos explica qué es un negativo, cuáles son sus características y cuántos tipos existen; enumera las causas de sus principales deterioros y de cómo realizar el diagnóstico de una pieza. La obra describe el desarrollo del proyecto y las técnicas de copiado empleadas dentro del mismo en una muestra de 300 piezas del acervo.

Francisco Reyes Palma y Carlos Monsiváis

Los Méxicos de Mariana Yampolsky.

Ritos y regocijos,

Barcelona, Fundación Cultural

Mariana Yampolsky, A.C./ Lunwerg, 2005.

En vida, Mariana Yampolsky (1925-2002) publicó al menos doce libros de su fotografía en ediciones en México, Suiza, España, Gran Bretaña y Estados Unidos. No pudo ver terminado el que sobre plantas mexicanas, titulado *Formas de vida*, preparaba para el Instituto Nacional de Ecología (Semarnat/FCMYAC, 2003). Poco tiempo después de la muerte de la autora, la Fundación que lleva su nombre concibió un tomo a manera de retrospectiva y que compendiará obra ya publicada y materiales inéditos: *Los Méxicos de Mariana Yampolsky. Ritos y regocijos*. Con este impulso se produjo luego la exposición del mismo título, exhibida inicialmente en el antiguo Colegio de San Ildefonso y que se encuentra itinerando por el país (Monterrey, Tijuana, Veracruz y otras ciudades), bajo el cuidado de Emma Cecilia García.

Tanto para quienes se acercan por primera vez al trabajo de Yampolsky, como para aquéllos que por diversas razones (lejanía en el espacio y tiempo, ediciones pequeñas o circulación escasa) no poseen alguno de sus libros, este volumen resulta necesario. Conviene decir que en la edición trabajaron algunos de los más cercanos colaboradores de Mariana. Es el caso del investigador Francisco Reyes Palma, ligado por décadas a no pocos proyectos editoriales (y curatoriales) con Yampolsky, autor del texto "La poderosa fragilidad de las imágenes", en el que analiza algunas de las fotos más difundidas (*Caricia*, *Huipil de tapar*, *Alacena*) y comenta también sobre la obra en color: "Mariana llegó a hacer del color un género aparte, con linaje y sentido propios, una postura contraria al folclorismo cromático. La convención abstracta del blanco y negro encontró su contraparte en la tradición westerniana del color como forma e incluso como concepto: el tiempo materializado en la imagen." De las más de 150 fotos que se publican, 23 son en color, contribuyendo así a difundir quizá el trabajo menos conocido de la autora. El fotógrafo David Maawad, reconocido impresor y cuidadoso editor, junto con Andrés Gamboa y el propio Reyes Palma organizaron el material a modo de temas sin enunciarlos; ello, además del formato, y la idea de una foto en cada página (no fotos sangradas, no fotos a dos páginas) concentran la atención y el disfrute, y resaltan la unicidad de cada imagen. Completa el tomo "Mariana Yampolsky entre paisajes", ensayo de Carlos Monsiváis.

Confieso que también encontré una perla: se trata de *Niño pulquero*, de 1979, impresa aquí (p. 57) a negativo inverso a la publicada en el libro *Niños* (México, SEP, 1981), editado por Yampolsky y Reyes Palma. Quizá la propia Mariana prefirió entonces esa versión.

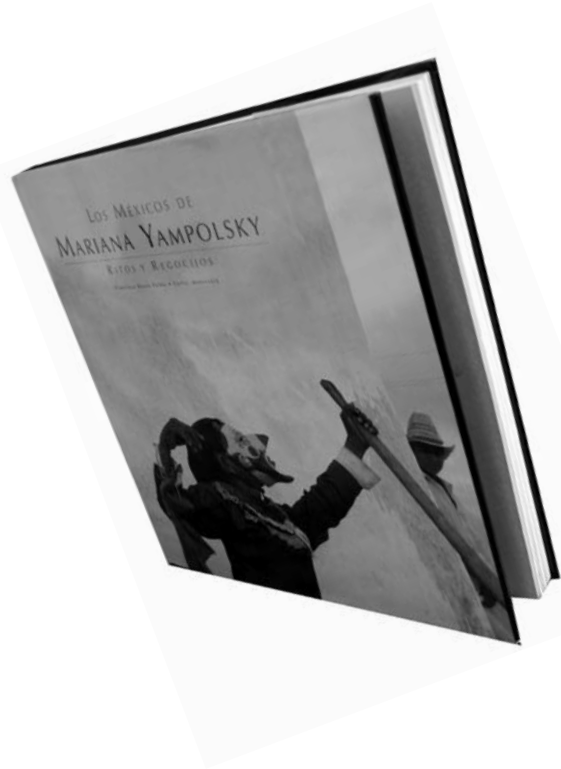




Imagen: Cannon Bernáldez

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

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

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

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