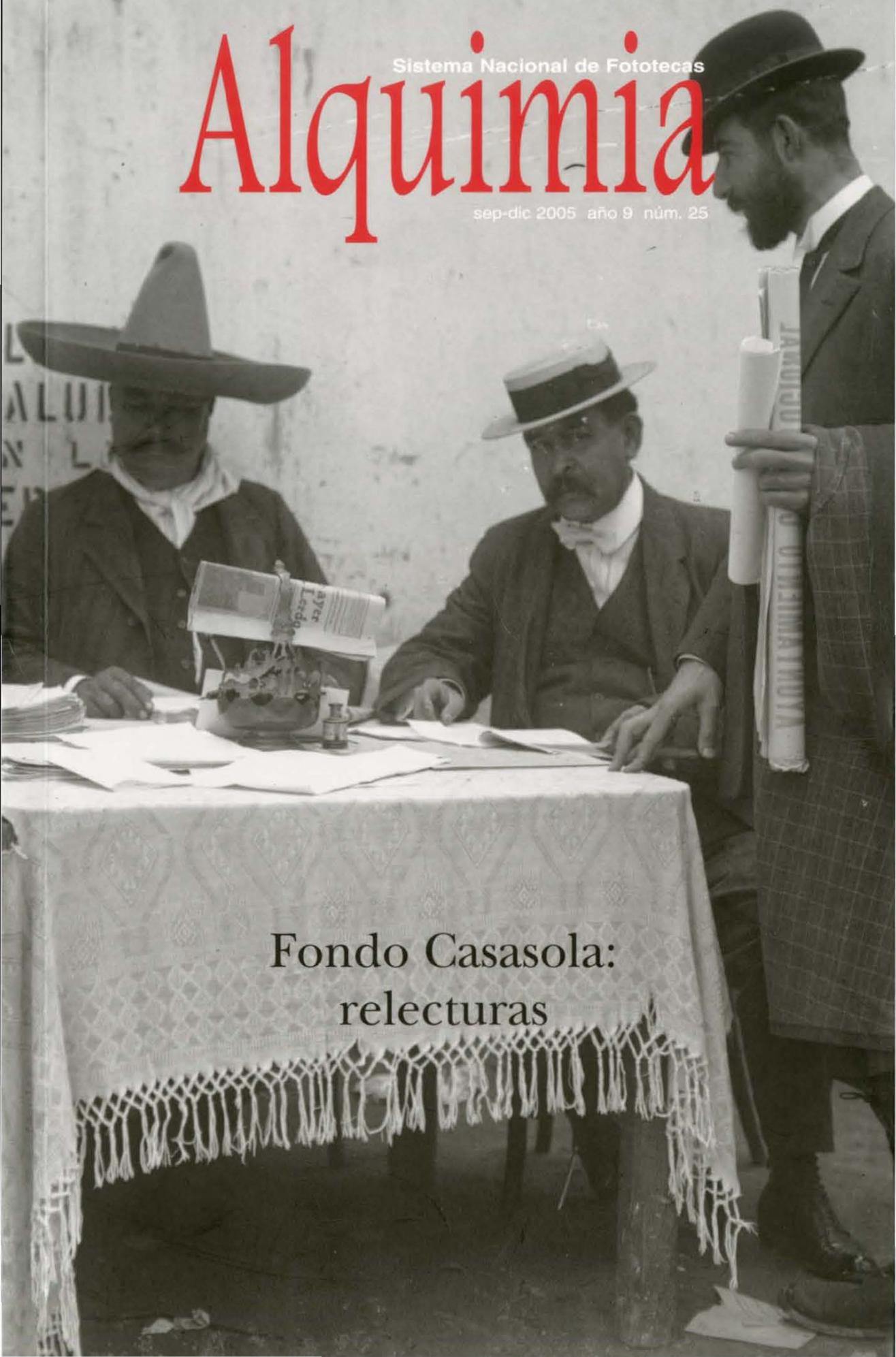


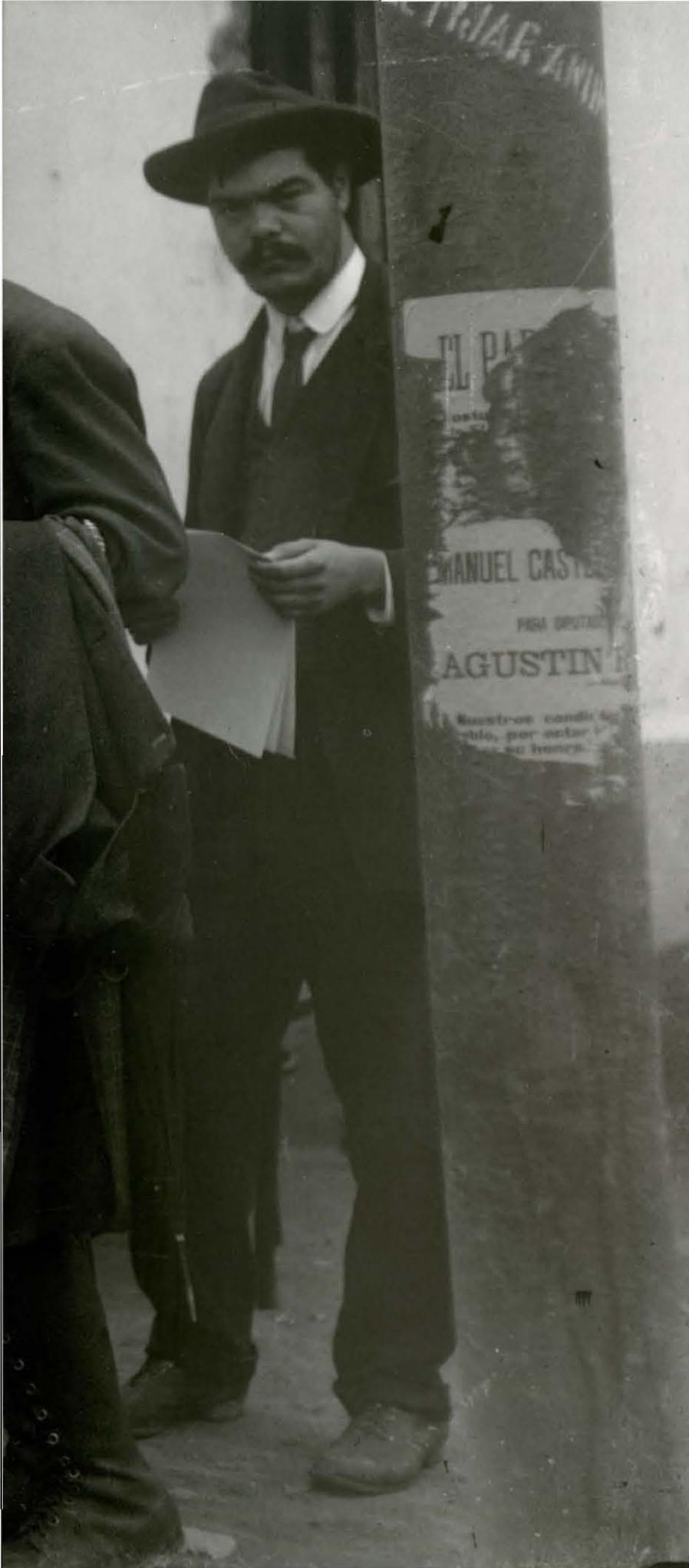
Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

sep-dic 2005 año 9 núm. 25



Fondo Casasola:
relecturas





Autor no identificado. Agustín Víctor Casasola, ca. 1935, impresión plata/gelatina. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 472631



Fondo Casasola, *Puesto electoral*, 16 de octubre de 1911, negativo de gelatina sobre vidrio. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 33644

sep-dic 2005

SARI BERMÚDEZ
Presidenta del CNCA

LUCIANO CEDILLO ÁLVAREZ
Director General del INAH

CÉSAR MOHENO
Secretario Técnico del INAH

EDGARDO GARCÍA CARRILLO
Coordinador Nacional de Difusión

ROSA CASANOVA
Directora del SINAFO

HÉCTOR TOLEDANO
Director de Publicaciones

Consejo de Asesores

ALICIA AHUMADA, MARCO ANTONIO CRUZ, OLIVIER DEBROISE,
TERESA DEL CONDE, BERNARDO GARCÍA, PATRICIA MASSÉ Z.,
PATRICIA MENDOZA, REBECA MONROY NASR, CARLOS
MONSIVÁIS, FRANCISCO MONTELLANO, RICARDO
PÉREZ MONTFORT, GERARDO SUTER.

Alquimia

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
Editor

CANNON BERNÁLDEZ
Asistente editorial

MARION GAUTREAU
Editora invitada

LORENA NOYOLA PIÑA
Diseñadora

ROLANDO FUENTES Y CANNON BERNÁLDEZ
Fotografía

BENIGNO CASAS Y ZAZIL SANDOVAL
Corrección

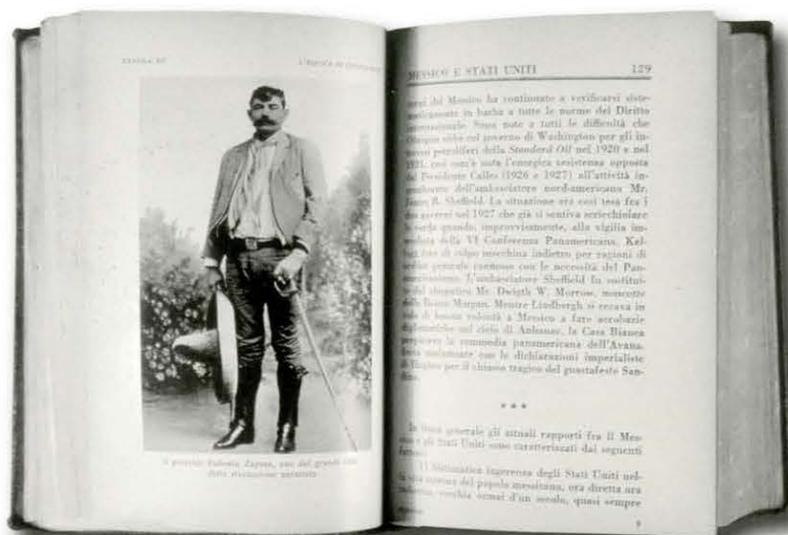
Comité Editorial

LUCIANO CEDILLO ÁLVAREZ, ROSA CASANOVA, EDGARDO
GARCÍA CARRILLO, ADRIANA KONZEVIK C., CÉSAR MOHENO,
GEORGINA RODRÍGUEZ, JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ, HÉCTOR
TOLEDANO, JUAN CARLOS VALDEZ.

D.R. © INAH Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.

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 de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Edgardo García Carrillo / 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.



El general Eufemio Zapata, uno de los grandes jefes de la revolución agrarista, en Mario Appellius, *L'aquila di Chapultepec (Messico)*, Milan, Edizione Alpes, 1929. Col. biblioteca Eric Jervaise

Índice

- 4 Los cauces de la memoria
- 7 *Rotográfico* y el Archivo Casasola: una colaboración vanguardista
MARION GAUTREAU
- 15 Ser visto al *disparar*. Ismael Casasola en Guatemala
DEBORAH DOROTINSKY
- 23 El fotógrafo como asesino: el caso de Alberto Gallegos
JESSE LERNER
- 29 El primer ensayo editorial de los Casasola
ROSA CASANOVA
- 35 Las fotograffas de Casasola publicadas
en diarios capitalinos durante 1913
DANIEL ESCORZA RODRÍGUEZ
- 41 *Sistema Nacional de Fototecas*: MIREYA BONILLA MATUS
- 44 *Soportes e Imágenes*: JUAN CARLOS VALDEZ
- 46 *Publicaciones y exposiciones*

La flotta nord-americana sbarca a Vera Cruz. Sotto la insistente pressione di Washington il Presidente Huerta è obbligato a dimettersi il 15 luglio 1914. Il risultato immediato della *moral primum soluta* è la rivoluzione di Carranza. Il risultato finale è la legge del 6 gennaio 1915, ispirata alle stipie dell'uomo di Versailles, legge che distacca in quattro e quattr'otto la ricchezza agricola del Messico con... evidente vantaggio del commercio nord-americano il quale da allora vende al Messico ogni anno enormi quantitativi di grano, di farina, di latte condensato, di uova, di frutta, di cereali. È opportuno far notare, giacché siamo sull'argomento, che buon alleato del bibliografo Woodrow Wilson nella faccenda di Huerta fu fra gli altri il famoso generale-brigante Pancho Villa il quale insanguinò mezzo Messico coi suoi 60.000 uomini, armati ed equipaggiati dagli Stati Uniti!

Tutte le rivoluzioni del Messico sono sempre sbocciate nel Nord, nelle regioni cioè confinanti con gli Stati Uniti. Nerbo di ogni rivoluzione sono infatti le armi e munizioni che i vari ribelli hanno sempre ricevuto regolarmente attraverso le frontiere degli Stati Uniti in cambio del bestiame e dei prodotti delle aziende saccheggiate dalla rivoluzione. Quando il movimento insurrezionale non avesse per una ragione qualsiasi alla politica generale ed economica degli Stati Uniti, i ribelli non riescono a procurarsi le munizioni e sono soppressi dal governo centrale del Messico.

Durante i periodi presidenziali di Obregón e di Calles l'ingerenza nord-americana negli affari in-



I grandi capi delle rivoluzioni messicane riuniti dopo l'incoronazione del Presidente Carranza nel Palazzo presidenziale. Da sinistra a destra: il feroce generale Fierro, il terribile Pancho Villa, il fratello di Zapata, Eufemio, il fratello di Zapata, Eufemio. (fotografia unica, assolutamente inedita in Europa), in Mario Appellius, *L'aquila di Chapultepec* (Messico), Milan, Edizione Alpes, 1929. Col. biblioteca Eric Jervaise

*Los grandes jefes de la Revolución mexicana reunidos en la toma de poder del presidente Carranza en el palacio presidencial. De izquierda a derecha: (1) El feroz general Fierro [...], (2) El terrible Pancho Villa sentado en la silla del presidente de México, (3) El general Emiliano Zapata, rival en la ferocidad de Pancho Villa, (4) El hermano de Zapata, Eufemio. (fotografía única, absolutamente inédita en Europa), in Mario Appellius, *L'aquila di Chapultepec* (Messico), Milan, Edizione Alpes, 1929. Col. biblioteca Eric Jervaise*

Los cauces de la memoria

Es algo ya sabido: la vastedad de registros con que cuenta el fondo Casasola, resguardado por la Fototeca Nacional, en Pachuca, es tal que su estudio evidentemente reclama análisis específicos. Esto es, investigaciones que incidan sobre hechos precisos para con ello poder armar una especie de cartografía sobre las temáticas, los sucesos y los testimonios con los que el clan Casasola construyó una memoria visual sobre México. Tarea nada fácil, por las miles de imágenes que se conservan actualmente. Por eso hay que desenredar la madeja jalando primero un hilo y después otro. Lo que quiere decir que si abordamos su estudio por aquellos acontecimientos particulares que fueron conformando esa memoria, iremos desentrañando la historia detrás de las imágenes. Y acaso, así, algún día conozcamos mejor los múltiples significados de ese archivo.

Una de las tantas interrogantes es la de conocer cómo circularon en su momento, o en su origen, las imágenes de este fondo. Por que es evidente que las propias imágenes van creando su propia historia. Su utilización y reutilización —que quiere decir su recontextualización— a lo largo del tiempo deja ver el cauce, la dirección, que le dieron los fotógrafos, los editores, la política de los diarios y los autores de otras publicaciones, e inclusive los propios historiadores. La imagen fotográfica suele ser muy movable y adquirir tantas lecturas como espectadores accedan a la misma; o bien tantas vertientes como interesados haya que la utilicen.

El presente número nos fue propuesto por la investigadora Marion Gautreau, estudiosa de las publicaciones en donde aparecieron inicialmente las fotografías del fondo Casasola, quien abordó la manera en que la revista *Rotográfico* utilizó las imágenes de este acervo. Como editora invitada para la realización



Anita Brenner, *The Wind that Swept Mexico*, Nueva York-Londres, Harper & Brothers, 1942. Col. biblioteca particular

de este número ella, nos planteó incluir aquí las pesquisas llevados a cabo por otros investigadores. Así, Deborah Dorotinsky da a conocer aquí un desconocido reportaje, notable documento visual, que Ismael Casasola realizó en Guatemala. Jesse Lerner da cuenta del caso Gallegos, un suceso criminal que acaparó las planas de los diarios en 1932 y del cual el clan Casasola también nos legó un registro. Por su lado, Rosa Casanova aborda el *Álbum histórico gráfico*, un documento seminal para comprender el uso que el propio fondo Casasola tuvo en su tiempo. Mientras que Daniel Escorza aborda un año clave en la vida de la Ciudad de México y del papel que la fotografía jugó en la prensa durante 1913. Investigaciones que van del microsucedo para comprender lo macro. Para seguir depurando la madeja, pues.

Alquimia agradece el apoyo, nuevamente, de la Hemeroteca Nacional y de la Biblioteca del Instituto

de Investigaciones Filológicas de la UNAM, así como de la familia Olivares-Casasola, de la que obtuvimos ayuda para publicar aquí algunas imágenes resguardadas en su archivo. Igualmente a Eric Jervaise, quien llamó nuestra atención sobre algunas publicaciones.

Con este número *Alquimia* inicia su noveno año de ser editada, y eso para nosotros significa mucho. Eso se lo debemos a decenas de investigadores que con sus reflexiones han logrado una cultura del análisis histórico en estas páginas, así como a muy diversos archivos afiliados al Sinafo, como también a varios acervos y bibliotecas privados e instituciones públicas. *Alquimia* se ha vuelto así una reunión de voluntades, tendientes a hacer más sólida una cultura de la fotografía entre nosotros.

José Antonio Rodríguez



Fondo Casasola, *Este "bigotón" estupefaciente se hizo popular vendiendo cepillos menos ásperos que sus mostachos*, 1926, transparencia en película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 166242

Rotográfico y el Archivo Casasola: una colaboración vanguardista

Marion Gautreau

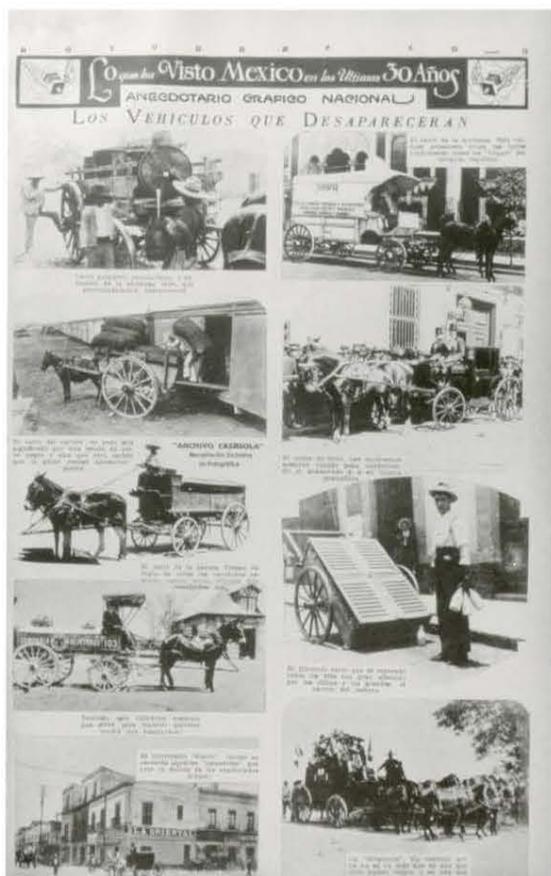
La revista *Rotográfico*, editada por la Compañía Periodística Nacional,¹ fue creada en 1926 y tuvo una breve existencia hasta el mes de agosto de 1929. El semanario reivindicaba su originalidad al tratar la información en el texto de presentación del primer número: “En este semanario ‘gráfico’, es decir de información fundamentalmente objetiva, concederemos un valor limitado a las palabras.”² La equivalencia que la redacción realiza entre ambos conceptos da cuenta de la persistencia de la idea según la cual la fotografía es transparencia, objetividad o reflejo de la realidad, y *Rotográfico* nos demuestra que en 1926 la fotografía de prensa seguía siendo —tanto a ojos de la redacción como del público—, garantía de verdad objetiva.

Nosotros vamos a hacer un semanario especializado para la difusión de “lo gráfico”; lo gráfico oportuno; lo gráfico bello; lo gráfico sensacional; lo gráfico sugestivo y cada vez renovado. Este será un periódico que tienda al deleite y al interés “por los ojos”; ya que aún existen muchas cosas bellas que pueden contemplarse con un inagotable gozo estético.³

“Lo gráfico” corresponde, para la revista, a todo lo que no es tipográfico, es decir, texto, y designa en particular a la fotografía que ha conocido un auge en la prensa gracias al desarrollo de las técnicas de reproducción de la imagen. La información gráfica proporcionada por la revista es exclusivamente fotográfica; el dibujo sólo aparece en notas publicitarias, historietas humorísticas y como ilustración de relatos literarios. La imagen está presente hasta en los juegos; esto es evidente cuando el tradicional crucigrama es reemplazado por el “rotograma”, en el cual uno tiene que adivinar palabras por medio de pequeñas fotografías acompañadas por definiciones. El aspecto general de la revista sorprende y contrasta con las revistas ilustradas de la época; la fotografía es realmente abundante y su presencia en todas y cada una de las páginas, la diagramación original de las imágenes así como la multiplicidad de usos que se les atribuye conforman una nueva manera de proporcionar información.



Tipos y escenas que se van, en *Rotográfico*, México, 1 de septiembre de 1926. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



Los vehículos que desaparecerán, en *Rotográfico*, México, 26 de enero de 1927. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Una sección en particular llama la atención por su carácter innovador: “Lo que ha visto México en los últimos treinta años”, aparece desde el tercer número, fechado el 24 de febrero de 1926, y sólo desaparecerá con el fin de la revista. Se han registrado 149 páginas de esta sección en los dos años y medio de la publicación. El objetivo de ella era presentar aspectos de la vida política, militar, festiva, cotidiana de México y sus personajes desde principios de siglo hasta finales de los años veinte. *Rotográfico* introdujo esta nueva sección en un texto publicado el mismo día en la página cuatro:

La Plana Trece⁴ [...]

Su título basta para dar cabal idea de su índole: “Lo que ha visto México en 30 años”. Hemos hecho una cuidadosa recopilación de las más curiosas fotografías de acontecimientos diversos ocurridos en México de treinta años a esta parte, y las vamos a ofrecer

periódicamente al lector como un “Anecdotario Gráfico Nacional”.

Sujetando a nuestro plan la ordenación cronológica; tendiendo siempre a conservar el interés general, mostraremos en esta sección los sucesos sociales, políticos, artísticos, etc., sin preferencia de asuntos, ni compaginación, que llegaría a hacerse monótona. Esto en cuanto a la forma. En cuanto al fondo: no vamos (que no es el lugar), a hacer crítica histórica, ni a fomentar tendencia política alguna. Entendiendo perfectamente nuestro carácter de publicación “gráfica”, ofrecemos una interesantísima divulgación histórica por medio de las imágenes que las cámaras reporteriles recogieron en su tiempo y que solamente llevarán al pie la relación descriptiva o la efeméride correspondiente.

Con este programa ambicioso y novedoso —la perspectiva histórica global a través de las imágenes de las vivencias de un país y de su pueblo—, *Rotográfico* inició una estrecha colaboración con el ya conocido Archivo Casasola,⁵ conformado gracias a las actividades de la agencia del mismo nombre, heredera de la Agencia de Información Fotográfica fundada en 1912 por Agustín Víctor Casasola y su primo Gonzalo Herrerías, con otros varios periodistas y fotógrafos.⁶

Desde el principio, la revista ilustrada menciona que las fotografías escogidas para la sección “Lo que ha visto México en los últimos treinta años”, son una “recopilación exclusiva de *Rotográfico*” hecha en el Archivo Casasola. No se nombra sistemáticamente al prestigioso archivo: la mención “Archivo Casasola” sólo aparece 92 veces en las 149 planas de la sección, entre 1926 y 1929. Sin embargo, parece ser la única fuente de documentos fotográficos utilizada para este panorama histórico, lo que muestra la abundancia de imágenes y de temáticas que encerraba ya a finales de los años veinte este fondo.

En la presentación textual de la “Plana Trece” se anuncia un programa ecléctico y aleatorio, sin preferencias por un asunto u otro y sin crítica; en otras palabras, la objetividad de la selección debería



Fondo Casasola, *El diminuto carro que es esperado todos los días con gran alboroto por los chicos y los grandes: el carrito del lechero*, 1927, negativo de gelatina sobre vidrio. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 166226

aunarse a la declarada objetividad de la fotografía. A través de la revisión del conjunto de las “Plana Trece”, podemos ver como se dio la realización de este proyecto, cuáles son los temas predominantes y qué visión del México de principios del siglo veinte nos aporta uno de los mayores archivos fotográficos mexicanos de la época.

Una primera clasificación temática da cuenta de las preferencias en el tratamiento de esta sección. Los asuntos político-militares (ya sea del Porfiriato, de la Revolución o del periodo posrevolucionario) solamente ocupan un tercio de las planas. Otras temáticas predominantes conforman los dos tercios restantes: la Ciudad de México, las fiestas y ceremonias, la vida cotidiana, las cuestiones de infraestructuras, transporte y comunicaciones y otros temas menos relevantes.⁷ El propósito de la sección “Lo que ha visto México en los últimos treinta años” es, por consiguiente, en primer lugar, el de recordar los hábitos de la población mexicana (sobre todo capitalina) en

su vida cotidiana, urbana, de ocio y ritual. Las cuestiones políticas y militares, que habían marcado con un sello tan profundo la historia mexicana de principios del siglo XX, sin estar ausentes, pasan a un segundo plano. Durante esos años de paulatina estabilización política en toda la república, *Rotográfico* parece querer invertir la jerarquía de la información y recordar, ante todo, las vicisitudes y alegrías de la gente.

Como lo indica el título escogido por la revista para esta novedosa sección, un propósito es centrarse en un pasado reciente, midiendo el paso del tiempo a través de las evoluciones, transformaciones y modernizaciones. Algunas planas se miran como una estampa del pasado y simplemente pretenden dejar huella fotográfica de usos y costumbres ya desaparecidos. Es el caso de las que recuerdan las antiguas celebraciones, como el Día de los Difuntos (núm. 144, 31/10/1928), la Guadalupana (núm. 45, 15/12/1926) o el 5 de Mayo (núm. 118, 09/05/1928).



Cómo se celebraba el día de la Guadaluana, en *Rotográfico*, México, 15 de diciembre de 1926. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

En la página 13 del núm. 18, fechado el 9 de junio de 1926, acerca de “Cómo jugaban los niños antaño”, se aprecia cierto toque nostálgico en las descripciones de los juegos caídos en el olvido, como si *Rotográfico*, a través de la fotografía, quisiera prolongar hermosas y tiernas escenas del pueblo mexicano. Otras planas dan cuenta de la evolución hacia la modernidad, en particular en cuanto a cuestiones de urbanización y oficios callejeros. Dos números ilustran las transformaciones ocurrida en la Plaza de Armas (núm. 17, 02/06/1926); el corazón de la ciudad siempre ocupó un lugar privilegiado en distintos periodos, pero la revista ofrece un panorama más amplio de la mutación acelerada de la capital entre principios de siglo y los años veinte, al publicar fotografías de monumentos (El Palacio Postal, el Castillo y el parque de Chapultepec, el antiguo Colegio Militar y el Teatro Nacional), así como de estatuas, fuentes y relojes que adornaban las calles. Las condiciones de trabajo

también sufrieron grandes cambios en ese primer tercio de siglo, y la sección “Lo que ha visto México en los últimos treinta años” otorga un lugar privilegiado a la vida cotidiana de la urbe: “Tipos y Escenas que se van” (núm. 30, 01/09/1926), recuerda oficios callejeros en extinción, con un toque humorístico. Finalmente, la selección de fotografías históricas realza la modernización del país, y *Rotográfico* se enorgullece de los adelantos que colocan a México “a la altura de los países más progresistas de América”.⁸ La infraestructura del transporte resulta emblemática del progreso y la plana “Fechas del Riel” (núm. 95, 30/11/1927) constituye una oda fotográfica al ferrocarril mexicano y a sus constructores.

Rosa Casanova y Sergio Raúl Arroyo escriben en “Los Casasola. La épica cotidiana”, que “para 1926 es definitiva la vocación nostálgica: Agustín Víctor Casasola colaboró con la revista *Rotográfico*, en una sección semanal titulada ‘Lo que ha visto México en los últimos 30 años’, donde se recuperan tradiciones, costumbres y personajes”.⁹ Efectivamente, es omnipresente el toque nostálgico en los pies de foto y la misma selección de las fotografías y, como ya lo hemos apuntado, prevalecen las temáticas ligadas a escenas de la ciudad y su gente que tienden a desaparecer a finales de los años veinte. Sin embargo, no se descartó la publicación de imágenes relativas a los sangrientos sucesos de la reciente revolución. 17 planas hacen referencia exclusiva al conflicto, ocho ofrecen la crónica política y militar de eventos que precedieron la lucha o fueron consecuencia de ella y 23 dibujan el panorama de hechos relevantes que sucedieron desde el Porfiriato hasta el periodo pos-revolucionario, como por ejemplo campañas presidenciales, felicitaciones de año nuevo, convenciones, informes presidenciales, etcétera. El tratamiento de estas temáticas rara vez deja paso a la nostalgia. Más bien predomina la pintura histórica neutral y la voluntad de rescatar la memoria fotográfica. La elección de imágenes alusivas a de la modernización del país también revela cierto dinamismo dentro de la sección, que no sólo llora los pasados últimos treinta años sino que se enorgullece de ellos. Si bien la vocación nostálgica está presente en esta sección, no se



Fondo Casasola, *Un grupo de gentes [sic] del pueblo orando ante un altar improvisado, después de la explosión de un petardo en la Basílica, 1926*, negativo de gelatina sobre vidrio. Col. SINAFO-EN-INAH, núm. 92197

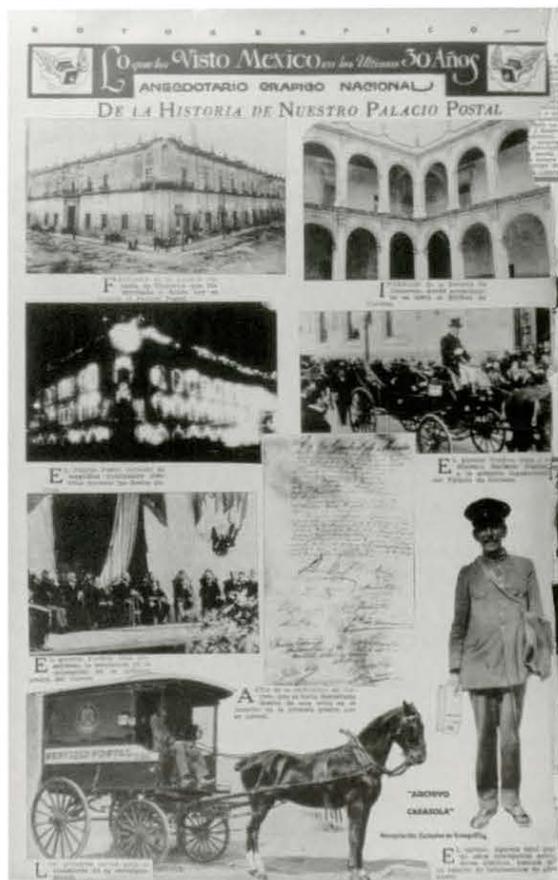
pueden eludir ni la voluntad de establecer una historia fotográfica, ni la de poner de relieve un país en constante movimiento y evolución.

En torno a una reflexión acerca de la línea editorial de una revista ilustrada mexicana de finales de los años veinte, el análisis de esta sección conlleva dos interrogantes: sobre el precoz uso histórico de la fotografía y acerca del recurso sin precedente que constituyó a finales de los veinte el gigantesco banco de imágenes, conocido ya bajo el nombre de Archivo Casasola.

Aunque *Rotográfico* no pretendía realizar una labor científica, el resultado obtenido con la sección “Lo que ha visto México...” es un panorama histórico fotográfico sin precedente en el mundo de las revistas ilustradas mexicanas. Desde la introducción de la fotografía en los periódicos y revistas, la información en imágenes correspondía casi exclusivamente al presente, y el escaso empleo de la fotografía histórica

quedaba confinado a la conmemoración de hechos políticos y militares.¹⁰ La introducción de las temáticas de la ciudad y de la vida cotidiana dentro de este marco de resguardo de las imágenes del pasado es un hecho vanguardista que probablemente no hubiera tenido lugar sin la colaboración del Archivo Casasola.

En 1921, el mismo Agustín Víctor publicó los primeros cinco números del *Álbum Histórico Gráfico*,¹¹ que constituyeron el primer intento de historia gráfica jamás realizado en México. La visión histórica de este gran fotógrafo es revelada a través de este *Álbum*; sentir la necesidad de conformar un archivo de imágenes sobre la historia de México y de difundirlas en la prensa y ordenarlas en un proyecto a gran escala de historia fotográfica es lo que finalmente ha forjado el renombre de Casasola. Apenas terminada la Revolución, el archivo se asentó paulatinamente en este papel de guardián y difusor de la



De la historia de nuestro Palacio Postal, en *Rotográfico*, México, 5 de enero de 1927. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

memoria. La moderna redacción de *Rotográfico* que ideó la sección "Lo que ha visto México...", no podía encontrar en 1926 mejor colaborador que los Casasola para emprender la tarea de ofrecer a sus lectores las imágenes pasadas de su ciudad, su país y sus costumbres.

A pesar del contraejemplo que encontramos en *Rotográfico*, desde 1921 y durante más de cincuenta años, el Archivo Casasola pareció ser mayoritariamente, si no es exclusivamente, valorado como el fondo fotográfico de la Revolución. Basta con leer los artículos publicados en el momento de la muerte de su fundador,¹² o las reseñas en los periódicos¹³ de la adquisición del Archivo por el Estado en 1976, para entender que las imágenes de la lucha armada se habían vuelto emblemáticas de los Casasola, dejando en el olvido miles de referencias visuales sobre otros temas, tan bien tratados o mejor, por esta dinastía de fotógrafos. No obstante, entre 1926 y 1929, *Rotográfico* ya divulgaba un sinfín de fotografías pertenecientes al archivo que resistían la tentación de recordar únicamente los trágicos años revolucionarios. A pesar de la relevancia del conflicto en la reciente historia mexicana, la colaboración de *Rotográfico* con los Casasola tomó un camino menos épico y más realista.

El interés por la vida cotidiana del pueblo mexicano se hacía palpable a través del original tratamiento fotográfico de ciertas temáticas. En varias ocasiones la revista privilegiaba, escenas de la cotidianidad de la gente como podían ser la necesidad del abastecimiento de agua (núm. 177, 26/06/1929), las características de su vivienda (núm. 19, 16/06/1926) o las tradicionales diversiones populares y sus personajes: el cilindrero, la domadora de serpientes, voladores aztecas, funámbulos, etcétera (núm. 12, 28/04/1926). En el núm. 85, fechado el 21 de septiembre de 1927, el recuerdo de "Las Fiestas Patrias al correr de los años" es muy sorprendente. Uno se espera el clásico abanico de imágenes mostrando el desfile, los oficiales uniformados y los homenajes a Miguel Hidalgo. Mas, de las nueve fotografías, dos presentan el desfile, una retrata a Porfirio Díaz en el balcón de Palacio, y todas las demás se interesan en la gente que ese día se divertía con el juego de la Cucaña o en el baile



Fondo Casasola, *Los primeros carros para el transporte de la correspondencia*, 1927 negativo de gelatina sobre vidrio. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 92578

popular, agolpada en la calle de Plateros, con sus típicos sombreros de ala ancha, o descansando en los jardines del atrio de Catedral. *Rotográfico* presenta la fiesta del pueblo y no sólo la del ejército y de las autoridades. Ofrecer al público estampas de la realidad vivida por los mexicanos en sus actos más triviales no común en la época. Pero lo es menos aún por la particularidad de las imágenes escogidas. En su mayoría fueron sacadas en la calle, probablemente durante uno de esos paseos entre la gente afecta a los reporteros acechantes de cuadros de la vida cotidiana. Muy pocas fueron posadas, casi ninguna proviene de estudio, y salvo algunos retratos de grupo que parecen más dirigidos por la lente de la cámara, en la mayoría se transparenta la espontaneidad de la toma callejera. Quedaron olvidados los clásicos retratos costumbristas de tipos populares. Si bien se recuerdan los oficios o los tipos que van desapareciendo y que, por consiguiente, pasarán a la historia del folclore

mexicano, las fotografías siempre los muestran en su natural entorno de trabajo o de vida, sin despojarlos de su autenticidad. La importancia y el valor de la historia del pueblo, tan frecuentemente ignorada, vuelven a la luz gracias a la colaboración entre *Rotográfico* y los Casasola.

Una mirada a los últimos treinta años transcurridos en el país y su gente no podía ser un panorama exclusivamente político-militar, como tantas veces solía hacerlo la historia. Los oficios, las viviendas, los servicios, las fiestas, las conmemoraciones, el entorno urbano, las catástrofes, en resumidas cuentas, todo lo que conformaba la vida de un pueblo era por consiguiente el protagonista de la "Plana Trece". A través de esta revista también se revela el gigantismo y el eclecticismo del fondo fotográfico Casasola, apenas quince años después de su creación y mucho antes de que finalizaran las aportaciones de los diferentes miembros de la agencia a su conformación.



Fondo Casasola, *La domadora de serpientes (¡lagarto!) ganaba un dinerón exhibiendo ante la desprovorida multitud su impasible sonrisa entre los anillos del ofidio*, 1926, negativo de película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 89082. Publicada en *Rotográfico*, México, 28 de abril de 1926. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Notas

- ¹ La Compañía Periodística Nacional editaba también *El Universal*, *El Universal Gráfico*, *El Universal Ilustrado* y *Toros y Deportes* (*El Universal Taurino*). Samuel Ruiz Cabañas era el director de *Rotográfico*.
- ² *Rotográfico*, México, 10 de febrero de 1926.
- ³ *Idem*.
- ⁴ El título "La Plana Trece" se explica porque la sección "Lo que ha visto México en los últimos treinta años" siempre aparece en la página 13 de la revista.
- ⁵ En el núm. 7, fechado el 24 de marzo de 1926, *Rotográfico* publica una doble plana titulada "In memoriam. La generación intelectual que hemos visto desaparecer". El texto que acompaña las fotografías empieza así: "Como de costumbre, esa noche nos habíamos reunido con Casasola para seleccionar la información semanal "Lo que ha visto México en los últimos treinta años", tan celebrada desde su aparición en *Rotográfico*. De las pequeñas cajas extraímos las placas en que los sucesos se han venido fijando, gracias a la labor del infatigable reportero gráfico, y, al trasluz, investigábamos los asuntos, con el interés vigilante que nos hemos trazado para hacer de la mencionada sección un documento auténtico de nuestro anecdotario nacional."
- ⁶ Entre otros periodistas colaboraban Jesús B. González, José Gómez Ugarte, Rodrigo de Llano, Rafael Alducín, José de Jesús Núñez y Domínguez. Tres fotógrafos participaron en la creación de la agencia: Samuel Tinoco, Jerónimo Hernández y Uribe.
- ⁷ Los demás temas tratados fueron: personajes, población indígena, catástrofes naturales y siniestros (incendios, inundaciones, nevadas, etcétera), deportes, toros, visitas extranjeras, nota roja, vida estudiantil, notas de sociedad, periodismo, moda, bellas artes, "charismo", charlatanes, cometas, libros y bibliotecas, huelgas y encarcimiento de víveres.
- ⁸ Pie de foto de "Evolución del servicio nacional de Correos", *Rotográfico*, México, 14 de noviembre de 1928.
- ⁹ *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casasola. México: 1900-1940*, México, Conaculta-INAH-Turner, 2002, p. 209.
- ¹⁰ Durante el periodo revolucionario era muy frecuente la publicación de retratos de hombres ilustres, tales como Benito Juárez, Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, en las fechas conmemorativas de su muerte. La Decena Trágica o la invasión estadounidense de Veracruz también fueron objeto de "conmemoración fotográfica" de manera recurrente.
- ¹¹ Para más detalles acerca del *Álbum Histórico Gráfico*, véase al artículo de Rosa Casanova en este mismo número.
- ¹² *La Prensa*, México, 31 de marzo de 1938: "El archivo fotográfico que [Agustín Víctor Casasola] dejó es riquísimo. Podemos afirmar con toda seguridad, que no hay en México otro igual, sobre todo, en asuntos de la Revolución, ya que desde que ésta se inició, Casasola, llevando su cámara a cuestras, y como 'cirineos' a sus hijos y a su hermano Miguel, se convirtió en el fotógrafo oficial de diferentes Divisiones y Brigadas revolucionarias, aprovechando esa circunstancia para formar el archivo que hoy tiene un alto valor histórico."
- ¹³ Véase por ejemplo *El Heraldo de México*, México, 21 de noviembre de 1976.

Ser visto al *disparar*. Ismael Casasola en Guatemala

Deborah Dorotinsky

En el primer número de la revista *Alquimia*, Rebeca Monroy nos anunciaba que el quehacer fotográfico de los Casasola era, entre muchas cosas, un destino de familia.¹ Senda que sin embargo no se presentaba con las mismas marcas para cada uno de los hijos de Agustín Víctor. Sabemos también por esta investigadora, que Ismael y Gustavo, y después Ismael Jr., trabajaron con los periodistas y empresarios de la prensa ilustrada, Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, primero para *Hoy*, luego en *Rotofoto* y posteriormente en *Mañana*. Ismael padre, en particular, parece haber tenido una muy fructífera colaboración dentro de la revista *Hoy*, como pudimos comprobar en una revisión hemerográfica.²

Ismael viajó junto con José Pagés Llergo y documentó los reportajes realizados por éste en el extranjero. Esta colaboración no sólo concierne a noticias internacionales relativas a las simpatías o inclinaciones políticas de los tabasqueños, sino como veremos aquí, también satisfacía la curiosidad del público por las prácticas culturales consideradas, y construidas dentro de los reportajes ilustrados como exóticas. Ismael colaboró con la revista *Hoy*, realizando varias fotografías sobre los grupos indígenas de México e incluso de Guatemala.³ Éste es el caso de la nota que nos ocupa aquí: “El culto al mal en Chichicastenango”, con 21 fotografías realizadas por Ismael Casasola y la crónica escrita por José Pagés Llergo.⁴ El propósito de estas imágenes —organizadas por el editor y numeradas en secuencia—, es el de mostrar a los indios quiché y su participación en una ceremonia en honor de Santo Tomás. No debe de sorprendernos la inclusión de este reportaje en el contexto de este número de la revista dedicada a la unidad americana: *América para América*, reza el texto en la portada, ilustrada con una caricatura a color



El culto al mal en Chichicastenango, en *Hoy*, México, 15 de marzo de 1941. Col. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM



Ismael Casasola, *Columnas de humo*, 1941, negativo de película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 220017. Las imágenes en este soporte de nitrocelulosa, pertenecientes a la Fototeca Nacional, son negativos densos que dificultan su impresión y digitalización

firmada por Arias. El pueblo americano celebra una *Fiesta continental* con trajes típicos, danza feliz frente a un pedestal con las banderas de los países del continente, un escudo con la palabra *Pax* y sobre el pedestal, un hombre vestido de soldado romano atravesado por una espada.⁵ El número incluye varios artículos sobre la guerra en Europa, reflexiones sobre la unidad panamericana (un reportaje sobre la carretera de ese nombre) y varias notas sobre distintos países del continente. El fotorreportaje de la fiesta en Chichicastenango se ofrece pues como un condimento a este abanico panamericanista.

El subtítulo de la nota es el gancho para atraer la atención de los lectores: “Un fotógrafo y un reportero mexicanos captan por primera vez el espectacular rito secreto de los indios quichés”. Lo que el público de entonces debió de tener entre sus manos, aún hoy día se antoja como el relato ilustrado de una lance peligroso y emocionante, en un “rito secreto” ocurrido en febrero de 1941: la versión periodística (¿turística?) de una aventura. Al igual

que el fotorreportaje, “La Feria de San Juan de los Lagos”, publicado en varias entregas durante 1940,⁶ fotografiado por Enrique “el gordito” Díaz, aquí se resalta la fuerza de la fe, el sincretismo entre las creencias religiosas católicas y las “paganas”, y el poder santificador de la procesión. Sin embargo, la caracterización que se hace sobre los indios quiché es aún más dolosa que la de los indígenas mexicanos que aparecen en los reportajes de la revista desde finales de los años treinta y hasta 1942, aproximadamente. La diagramación de las imágenes también ya que en la nota sobre Chichicastenango no tenemos las figuras de los personajes recortadas y ampliadas fuera del recuadro de la fotografía. Pero vayamos despacio.

Podemos afirmar que lo que el reportaje ofrece de hecho son dos historias: la primera contenida en el cuerpo central del texto, la segunda trenzada entre la secuencia fotográfica y los pies de foto. Me interesa que nos detengamos en la serie como está “puesta en página”, pues es esta escenificación dentro



Ismael Casasola, *Que la cosecha sea buena*, 1941, negativo de película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 219996

de la revista con la que se construye una narrativa visual. Incluso sin los pies de foto, estas imágenes cuentan la historia de participación de un grupo de personas en dos actividades claramente diferentes: un tianguis y una ceremonia religiosa. Pero además relatan una paulatina toma de conciencia de la presencia del fotógrafo y diferentes reacciones frente a éste. La secuencia fotográfica inicia en la primera página de la nota con tres fotografías muy pintorescas tomadas desde lejos y posiblemente desde un punto de vista elevado, donde el fotógrafo no es visto por los retratados. Éstas nos permiten apreciar una vista general —el contexto— donde ocurren las imágenes de las páginas siguientes. Nos ayudan a ambientarnos. La estrategia visual de la puesta en página favorece la lectura como la de un llegar y adentrarse poco a poco.

Podemos ver la manera en la que progresivamente se van poblando de personas las imágenes. En la primera, la calle principal del pueblo —bordada por unas casas encaladas y con techos de teja— está

adornada con unos arcos, y pocas personas que transitan cargando cosas sobre sus cabezas y espaldas o colgadas del hombro. Se trata de unos cuantos indígenas que van y vienen. La profundidad de campo ayuda a percibir la calle como un largo y profundo camino que se pierde hacia el costado derecho de la imagen. La segunda muestra a un grupo más nutrido de personas, en apariencia sólo varones, fotografados de espaldas. Es la procesión que porta la imagen de la “Virgen-María-Agosto” [sic]. La nota de pie enfatiza el frío intenso y sugiere que alguien toma un trago de aguardiente a espaldas de la virgen. No vemos gente tomando nada en la fotografía. En el último recuadro se presenta el tianguis en el que podemos ver mezcladas a las personas con vestido indígena y a varios hombres de camisa blanca, pantalón oscuro y sombrero. Es domingo, día de mercado en Chichicastenango y a él acuden desde Atitlán, Sololá y Antigua los vendedores de verduras. El pie de foto refrenda el congelamiento de la imagen como una congelación en la historia: “En el mercado de



La oración del indio Quiché, Hoy, México, 15 de marzo de 1941. Col. Biblioteca del IIF-UNAM

Chichicastenango se reúnen ellos, en la misma forma en la que lo hacían sus padres, sus abuelos. Quizás el primer quiché impuso esta costumbre que se remonta a los orígenes de la raza misma y que ha perdurado intacta, a través de la distancia y del tiempo.⁷ Los indios son en la revista *Hoy* y luego en *Mañana*, siempre un eslabón con el pasado remoto. Milenarios, antiguos, fósiles vivientes. Hasta aquí nadie se percata aún de la presencia del fotógrafo y del reportero.

En la página siguiente el fotógrafo está ubicado entre la gente en el mercado. Aunque la intención de Ismael seguramente fue la de pasar desapercibido, no lo logra. Algunas tomas nos permiten apreciar una vista frontal de las mujeres vendiendo y de sus marchantes; las mercancías en el suelo, los toldos sostenidos por precarios palos. Hay dos mujeres en dos de estas seis fotografías que miran al fotógrafo de frente, molestas y con reserva. No hay empatía. Las notas al pie de las fotos van sembrando el camino en dirección al desenlace de la aventura. Las comparaciones plagan

el texto: en la nota cuatro se nos dice que pocas razas en América han logrado conservar la pureza de su fisonomía, la cinco sugiere que los colores, la variedad y complejidad en el tejido de los textiles de los indios, evocan al Tibet, a China, a la India. No es necesario abundar en explicaciones sobre esta vertiente americanista del orientalismo. Y ya entrados en exotismos, imposible omitir una alusión a los gitanos. En esta nota, que es la seis, empezamos a darnos cuenta que no es grata la presencia del fotógrafo: "Ante la presencia de Ismael Casasola que dispara su cámara, los indios escupen; después gesticulan; más tarde hablan, pero lo hacen en su propio dialecto: Están pensando en los antepasados de ustedes...", nos dice un indio que habla español, pero también entiende el quiché...Decididamente no les gusta la fotografía.⁸ Entre los regateos de la compra-venta que vemos en la fotografía, se cuelan las palabras de las notas al pie.

Si es cierto que la indumentaria del quiché es una de las más bellas de cuantas usan los

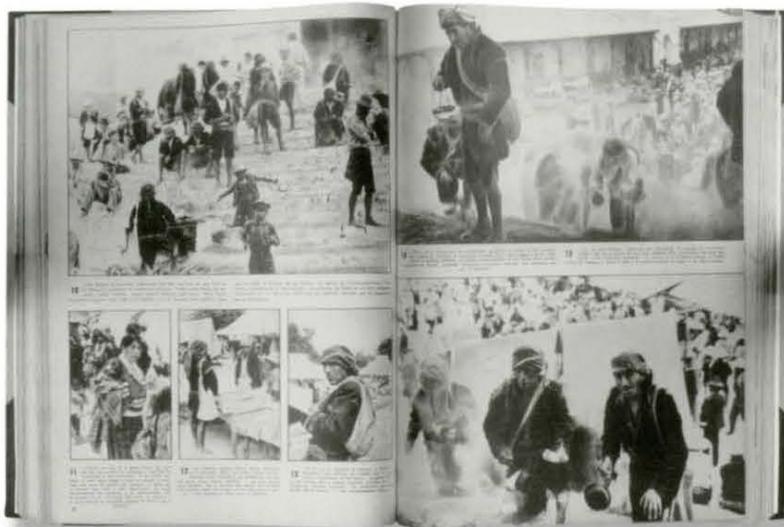


Ismael Casasola, *A las puertas de la iglesia*, 1941, negativo de película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 220014

aborígenes de América, también es cierto que no hay ninguna raza —ni los yaquis, ni los pieles rojas— más fea que ésta. Si los hombres llevan ropas bordadas regiamente; si las ancianas se adornan con collares y brazaletes, las mujeres en edad de casarse lucen el vestido corto y exhiben más allá de donde empieza la rodilla. Y a pesar de esta coquetería femenina, hay un enorme porcentaje de solteras...⁹

Reconocer la belleza de los artefactos culturales para juzgar los rasgos fisonómicos con dureza. Aquí apreciamos un juicio de valor popularizado entonces, ¿es esto algo con lo que los lectores de la revista podían coincidir al ver las fotos de Casasola?; ¿es nuestra manera de ver tan diferente ahora que no encontramos esa fealdad en ninguna parte? El periodista (José Pagés Llergo) ha elegido atinada y tendenciosamente para esa entrada ocho una imagen donde el hombre —en el primer plano sobre el costado derecho—, hace una marcada mueca con la

boca y la mujer a su derecha alarga el cuello, cargado de collares, con una expresión de pregunta en el rostro. La imagen final de la página es la de dos hombres que dan la espalda al fotógrafo. No es que rehusasen ser fotografiados, sino más bien que Ismael “no siente muy segura su cámara y ha preferido retratarlos, por la espalda”.¹⁰ Ahí mismo nos explican por qué la reticencia de los indios a ser fotografiados: “En cierta ocasión, durante la filmación de una película cinematográfica, un indio cayó muerto repentinamente en la plaza de Chichicastenango. Desde entonces, los caciques han resuelto que la fotografía es una quinta columna de los genios malos...”¹¹ Es aquí que nosotros, al leer esta nota, empezamos a pensar en el título de la misma. ¿A qué *mal* se refiere “el culto al mal en Chichicastenango”? ¿Es la compulsión fotográfica de la prensa un culto al mal? ¿Lo son las prácticas paganas mezcladas con las católicas? El mismo Pagés Llergo juega en el texto principal con esta ambigüedad al relatar la aventura.



Hoy, México, 15 de marzo de 1941. Col. Biblioteca del IIE-UNAM

Cuando el tianguis termina a medio día, es hora de ir a la iglesia a venerar al santo. Reportero y fotógrafo no pierden el tiempo. La narración escrita en los pies de foto progresa y presentimos ya el clímax de la aventura; que ambos reporteros irán a parar a la cárcel, se salvarán de ser linchados y serán ayudados a escapar ilesos. Entre tanto, a través de las fotografías nos vamos acercando a las escalinatas que suben al templo, las vemos plagadas de fieles. Y las palabras relatan el colorido desplegado por los trajes étnicos de los concurrentes, mientras las fotografías en la revista no ofrecen al lector este espectáculo cromático. Como documentos, aquí es donde las imágenes se rinden frente al texto al perder un trozo de información importantísima. El registro como tal es por ello incompleto, parcial. Hay una interrupción en la secuencia, pues de la imagen 10 (en la edición original), donde ya se ve a la gente subiendo, el editor regresa a los personajes en el mercado para detenerse en uno en particular que retratado en plano americano y de perfil, voltea a ver directamente al fotógrafo con una marcada expresión de disgusto. El pie de foto lee: "Si en vez de disparar la cámara se hubiese disparado una pistola, es posible que no se hubiese registrado un lío mayor."¹² Se recomienda al reportero y al fotógrafo marcharse, a lo que hacen caso omiso.

¡Por supuesto, sin desafiar el peligro no hay reportaje! La aventura prosigue, y en la página siguiente dos imágenes en formato apaisado nos muestran a los viejos cargando los incensarios de los que se desprenden nubes de humo que dan a las fotografías un carácter místico y nebuloso. Sólo las figuras en el primer plano se aprecian con claridad. Por las caras de los retratados, que miran al fotógrafo, intuimos que algo anda mal. Los pies de las fotografías 14 y 15 (en la puesta en página original) no reflejan este problema, prosiguen con una narración que tiene más que ver con las prácticas sincréticas, el uso del incienso para halagar al santo y alejar a los "espíritus malignos".

En las cinco imágenes que siguen antes de llegar a la final, sólo vemos a la gente fotografiada de perfil, Ismael se ha refugiado entre el humo y desde un punto de vista lateral realiza una de las más atractivas imágenes del reportaje. Se trata de un hombre (foto 17) que con una rodilla al suelo se inclina hacia delante, formando con su cuerpo una diagonal que imprime cierto dinamismo a la imagen. Su entorno está fuera de foco por lo que nada nos distrae de su figura. Lo vemos concentrado en sus oraciones mientras con una mano mueve el incensario que ha sido prendido en su oscilar. Es una hermosa fotografía del género de los tipos populares que si tuviera



Hoy, México, 15 de marzo de 1941. Col. Biblioteca del IIF-UNAM

que llevar un nombre posiblemente sería “el devoto”. Y para poder dar a los lectores algún punto de referencia para entender el sentimiento religioso de esta gente, se compara esta devoción con la que siente el indio mexicano por la Virgen de Guadalupe. Indios mexicanos comparados con indios guatemaltecos, categorías aparte del resto del “pueblo”.

En la imagen 19, un grupo de personas sube las escalinatas “prohibidas para los extranjeros”. Una mujer voltea a ver al fotógrafo y en la imagen 21 nos encontramos ya en a las puertas de la iglesia. Ésta imagen final (la 21) ocupa dos páginas completas. Se trata de seis personas arrodilladas, ocupadas en pegar las pequeñas velas blancas en el suelo (los pecados), cubierto con pétalos de rosas (las peticiones). Tres de ellas están mirando a Ismael, un hombre en el costado izquierdo y una pareja en el grupo de la derecha. La mujer no sonríe, pero su acompañante no puede evitar hacerlo. Nosotros no vemos nada extraño en esta imagen, y sin embargo, en el recuadro sobrepuesto con el pie de foto final recibimos la explicación y el clímax de la historia:

El culto al mal...Allí rezarán, arrodillados, hasta que se extinga la luz de las ceras. Pero mientras esto ocurre, entierran en ellas

clavos y astillas, alfileres y piedras: cada objeto de estos significa un mal que quieren hacer a un enemigo. Para el lector esta foto dice poco: a nosotros nos costó la cárcel y el peligro de ser linchados. Pero es la primera gráfica que haya publicado un periódico de la ceremonia religiosa de los quichés, y la tercera fotografía que haya sido tomada en los últimos cuarenta años, de este acto. Un hombre fue muerto al intentar captar este momento dramático de Chichicastenango, y dos más han estado a punto de morir a golpes...¹³

Morir por el reportaje, perder la vida por la primicia de la imagen. Pagés Llergo comenta en el texto principal, “...ya estamos en la Carcel...Casasola me ha dado la placa y la guardo muy cerca de los calzoncillos. Los indios nos siguen”.¹⁴ Los trofeos de la aventura serán vistos por el público mexicano. La fotografía de prensa se sumerge en las estrategias mercadotécnicas de las revistas ilustradas que con la promesa de llevar la aventura hasta los hogares de los lectores, irrumpe en el mundo privado del ritual y arranca pequeños fragmentos de devociones. Pero el que mira por la cámara es visto también, su existencia y su presencia se confirman con este intercambio de miradas.



Ismael Casasola, *El momento culminante*, 1941, negativo de película de nitroclulosa. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 219989

Notas

- ¹ Rebeca Monroy, "Los Casasola: un destino de familia", en *Alquimia*, año 1, núm 1, México, sep-dic, 1998, pp. 17-23. Es en la página 22 donde Rebeca dejó la pista del reportaje "El culto al mal en Chichicasteango".
- ² Mi agradecimiento para la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y a su personal, por apoyarme en la consulta del material hemerográfico, así como por el permiso para la reprografía de las imágenes en la revista.
- ³ Deborah Dorotinsky, "Imagen e imaginarios sociales. Un estudio de caso de la imagen de los indios yaqui en la revista *Hoy* en 1939", ponencia presentada en el 5º Encuentro de Historiografía y 3er. Seminario Internacional "Representación e Imaginarios", organizado por la UAM-Azcapotzalco, México, 7-10 de septiembre de 2004. En esta ocasión Ismael Casasola viajó con Ortega y se encargó de la parte gráfica del reportaje "Vamos a ver al Pascola", *Hoy* núm. 130, México, agosto 19 de 1939, sin núm. de pág. en el ejemplar consultado.
- ⁴ José Pagés Llergo, fotos de Casasola, "El Culto al mal en Chichicasteango", en revista *Hoy*, núm. 212, México, marzo 15, 1941, pp. 96-103. Es en uno de los pies de foto donde descubrimos que se trata de Ismael Casasola en particular.
- ⁵ El director de la revista era entonces Regino Hernández Llergo, y Edmundo Valadés era jefe de redacción. Véase índice en p. 6.
- ⁶ Fotografías de Enrique Díaz Reyna, "En el próximo número de HOY: La Feria de San Juan de los Lagos", *Hoy*, núm.156, México, febrero 17, 1940; "En la Feria de San Juan de los Lagos", en *Hoy*, núm.157, México, febrero 24, 1940; "La Feria de San Juan de los Lagos" en *Hoy*, núm. 158, México, marzo 2, 1940; "En la Feria de San Juan de los Lagos", en *Hoy*, núm.159, México, marzo 9, 1940. Cfr. Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoreportero*, México, IIE-UNAM-INAH, 2003, pp. 206-207 y Deborah Dorotinsky, "Artefactos de uso múltiple", UIA en prensa 2005.
- ⁷ José Pagés Llergo, fotos de Casasola, "El Culto al mal en Chichicasteango", en *op. cit.*, p. 96, foto 3.
- ⁸ *Ibidem*, p. 97, foto 6.
- ⁹ *Idem*.
- ¹⁰ *Ibidem*, foto 9.
- ¹¹ *Idem*.
- ¹² *Ibidem*, p. 98.
- ¹³ *Ibidem*, p.102.
- ¹⁴ *Ibidem*, p.96.

El fotógrafo como asesino: el caso de Alberto Gallegos

Jesse Lerner

Los historiadores estudian el crimen, la aplicación de la ley y sus representaciones en varios medios dentro de una perspectiva iluminadora que revela mucho sobre la sociedad y sus malestares. “Una historia del crimen” —escribe el historiador Pablo Piccato— “es una historia de la ciudad y sus habitantes”.¹ El estudio de William B. Taylor, *Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas*, refleja un ejercicio magistral en el manejo de información sobre la



Fondo Casasola, *Proceso penal a Alberto Gallegos, acusado de dar muerte a Jacinta Aznar*, 1933, negativo de película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-EN-INAH, núm. 69135

vida diaria de ciudadanos comunes y corrientes, de otro modo inconseguible, y que inspira por su uso meticuloso de archivos de la corte y de los códigos penales.² Existen muchos trabajos recientes sobre el crimen en México durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Robert F. Buffington, Beatriz Urías Horcasitas y Pablo Piccato han hecho contribuciones valiosas al respecto.³ No obstante, es muy poco el trabajo emprendido en esta área por los historiadores mexicanos de la fotografía. Un par de artículos breves de John Mraz, y de Rosa Casanova con Olivier Debrouse, definen hasta ahora la literatura crítica sobre el tema.⁴ Por esta razón en parte inicié el proyecto curatorial sobre fotografía del crimen en el fondo Casasola, que tiene por título: “El espanto de la modernidad”, mismo que consiste en la organización de una exposición itinerante y de una publicación.⁵ Además de las imágenes con temas de la Revolución, el fondo Casasola contiene un gran número de negativos de criminales; escenas y reconstrucciones de crímenes; cadáveres y evidencias; acontecimientos que tuvieron lugar en la corte y la cárcel, etcétera. Con anterioridad, una pequeña publicación daba cuenta de toda la investigación archivística de esta esquina particular del vasto trabajo de los Casasola.⁶ Entre éstos hay una serie de imágenes relacionadas con el asesinato perpetrado contra Jacinta Aznar, atribuido a Alberto Gallegos (conocido también como Pedro Alfredo Gallegos).



El Gráfico, edición de la mañana, México, 16 de marzo de 1932. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Los hechos del caso merecen un resumen. El 23 de febrero de 1932, después de varias quejas sobre un pútrido olor que emanaba detrás de la puerta de un cómodo departamento, se inició una indagación y se descubrió el cuerpo hinchado de Jacinta Aznar en avanzado estado de descomposición. La mujer descendía de una familia yucateca de abolengo. Casasola registró una secuencia de imágenes de los funcionarios policíacos, mientras inspeccionaban la escena del crimen. En una de ellas, dos detectives vestidos de civil recorren el lugar, en búsqueda de pistas; uno de ellos se cubre la nariz y la boca con un paliacate, mientras el otro porta una máscara antiguas, con una hoja de papel en una mano y su sombrero de paja en la otra. Ambos personajes evalúan la cama de la víctima y la sala, y leen unos papeles encontrados en el escritorio del departamento (núm. de inv. 69109, SINAFO-FN-INAH). Fue durante este escrutinio que se descubrió la primera pista que señalaba a Alberto Gallegos como homicida, y que consistía en un recibo por algunas fotografías, acompañado de una

nota que simplemente decía: “Señora, vine a buscarla y no la encontré. Regresaré el día de mañana. Firma. Alberto Gallegos.” Gallegos fue puesto bajo vigilancia, y poco después él mismo solicitó audiencia con el jefe de policía, a quien dijo que tenía información sobre el asesinato. Dio un testimonio muy extenso: había sido contratado por Aznar como fotógrafo, lo que le permitió visitar su departamento en varias ocasiones, y conocer allí a un caballero elegantemente vestido que respondía al nombre de Paco. En su última visita, Gallegos aseguró que era este hombre quien le abrió la puerta después de tocar, y que detrás de él Aznar se encontraba tirada en el suelo, todavía con vida, pero en muy malas condiciones. Esta historia tuvo el efecto de ubicar a Gallegos como principal sospechoso, aunque por su parte defendió vigorosamente su inocencia. Las sospechas también cayeron sobre Eugenio Montiel, gerente del edificio donde vivía la víctima, y Juan Sánchez Trinidad, el ayudante de cuarto oscuro de Gallegos, como posibles cómplices.

Lo que siguió de este testimonio original fue una serie de confesiones, retracciones, revisiones, promesas de revelaciones importantes, una huelga de hambre y otros recursos dramáticos que mantuvieron el caso regularmente en los titulares de la prensa durante más de un año. Gallegos prometió a los periódicos una declaración detallada donde lo contaría todo a cambio de dinero, pero cuando un periodista al fin le ofreció 250 pesos, al fotógrafo le pareció muy poco. Entonces Gallegos envió una nota al juez asignado al caso, Antonio Fernández Vara, al que expresó su deseo de confesar. Ofreció al magistrado una descripción detallada del crimen y una confesión de culpabilidad, pero más tarde, en lo que parecía una hoja de papel blanco, ofreció una confesión de inocencia, escrita con una tinta invisible, sólo legible cuando se exponía al calor de una flama. El uso de esa tinta evoca la alquimia en el cuarto oscuro, y las técnicas de revelado y fijación de la imagen latente en una placa expuesta, pieza de papel fotográfico o película. Esta conducta recuerda al fotógrafo de relaciones públicas o promotor, constantemente preocupado por mantener el interés público en una celebridad que, en este caso, era el mismo Gallegos.

Esta especie de teatro continuó durante meses, con Gallegos siempre prometiendo nuevas y sorprendentes revelaciones. Aún antes de la sentencia, Gallegos continuó ofreciendo declaraciones provocativas a la prensa, asegurando que sólo él conocía la verdadera identidad del asesino de Aznar, pero que había jurado guardar silencio.

En las imágenes de Casasola, aparece Gallegos declarando tras las rejas, o hablando ante los representantes de la ley, luchando por manipular a la prensa y al sistema legal en su propio beneficio. De pie frente a su celda de la cárcel de Belén, impecablemente vestido, con su sombrero en la mano, parecía sonriente, como si el proceso entero fuera tan sólo un largo chiste, confiado tal vez en que al final él reiría al último. Sin embargo se equivocaba, porque sus declaraciones de inocencia no tuvieron el efecto que deseaba, al resultar condenado a 22 años de prisión. Eugenio Montiel, gerente del inmueble donde vivía la víctima, y Juan Sánchez Trinidad, ayudante



Fondo Casasola, Gallegos en Belén, sentenciado a prisión por el asesinato de la aristócrata Jacinta Aznar, 1933, negativo de película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 69171

del cuarto oscuro, también fueron sentenciados como cómplices del crimen, aunque el último con una condena relativamente leve. Por esos días, el asesinato del popular músico y compositor yucateco Guty Cárdenas y otros crímenes ocupaban el lugar de Gallegos en los titulares periodísticos.

Una vez sentenciado y de camino a la penitenciaría de las Islas Marías, Gallegos recibió un disparo por la espalda “mientras intentaba escapar” (práctica conocida como *ley fuga*), explicación comúnmente entendida como ejecución sumaria. Su caso representó el de una personalidad claramente moderna: la del criminal como estrella mediática. Su relación con la prensa, incluyendo a los Casasola, sus empleados o los fotógrafos cuyo trabajo fue subsecuentemente incorporado a su archivo, parecía un baile de mutua interdependencia. Las acciones de Gallegos dejan claro que su propósito real no era el de defender su inocencia o calmar una conciencia culpable, sino mantener su nombre en los titulares de las noticias. Al mismo tiempo, los editores y fotógrafos



Fondo Casasola, *Toma de declaración en el juzgado penal de Belén, 1933*, negativo de película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 69192

de los periódicos necesitaban a Gallegos, o al arquitecto de algún crimen terrible, para mantener su circulación y llamar la atención de sus lectores; competían entre sí por fotografías exclusivas o información. *El Universal*, por ejemplo, presumía en su primera plana: “confirmada nuestra información exclusiva y antes que ningún otro periódico”.⁷ A la luz de esta competencia periodística, *El Gráfico Dominical* mostraba el grandilocuente titular: “No más fraudes en nombre de la claridad pública”,⁸ sobre el retrato de Gallegos, visto de frente y de perfil, con una de sus cartas dirigidas al juez. Sin embargo, la última cosa que la prensa deseaba para el caso era la resolución definitiva.

Existen en estas imágenes de los Casasola evidentes contrastes con respecto a las tomadas años atrás que muestran la violencia de la Revolución. Mientras en éstas últimas la fuerza instigadora de la

violencia estaba enraizada en el cambio social, las relativas al caso de Gallegos refieren nada más que un robo que salió trágicamente mal, aparentemente motivado por una aspiración banal. De la vasta colección de imágenes que componen el archivo Casasola, aquellas del caso Gallegos son representativas de uno de los tipos de trabajo que los fotógrafos llevaron a cabo en los años posteriores a la Revolución. Durante este periodo se mantuvieron construyendo y promocionando su archivo, al tiempo que adquirían el trabajo de otros fotógrafos y trabajaban como fotorreporteros, buscando imágenes de las noticias del día y publicando regularmente en *El Universal*, *La Prensa* y *El Nacional*, entre otros periódicos y revistas. Un examen más minucioso de estas imágenes ofrecerá una mejor comprensión de la variedad de ámbitos en los que los Casasola trabajaron durante los años posrevolucionarios.



Fondo Casasola, *Inspección en la recámara de Jacinta Aznar*, 1933, negativo de película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 69109

Notas

- ¹ Pablo Piccato, *City of Suspects: Crime in México City, 1900-1931*, Durham, N.C., Duke University Press, 2001, p. 1.
- ² William B. Taylor, *Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas*, México, FCE, 1987.
- ³ Pienso específicamente en Robert M. Buffington, *Criminales y ciudadanos en el México moderno*, México, Siglo XXI, 2001, trad. por Enrique Mercado; Beatriz Urías Horcasitas, *Indígena y criminal: interpretaciones del derecho y la antropología en México, 1871-1921*, México, Universidad Iberoamericana, 2000; Pablo Piccato, *op. cit.*
- ⁴ John Mraz, "Ver y controlar: la fotografía carcelaria", en *La Jornada Semanal*, 15 de noviembre, 1992, pp. 32-36; Rosa Casanova y Olivier Debrouse, "Fotógrafo de cárceles", *Nexos*, vol. 10, núm. 119, noviembre de 1987, pp. 16-21.
- ⁵ La exposición se inauguró el 11 de noviembre de 2005 en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo de Oaxaca, y posteriormente viajará a la Fototeca de Veracruz, donde se inaugurará el 3 de marzo de 2006. El catálogo fue publicado por Turner Libros (Madrid).
- ⁶ Flora Lara Klahr, *Fotografía y prisión, 1900-1935*, Tenerife, Cabildo de Tenerife, 1992.
- ⁷ *El Universal*, 21 de marzo de 1932, p. 1.
- ⁸ *El Gráfico Dominical*, 20 de marzo de 1932, p. 1.



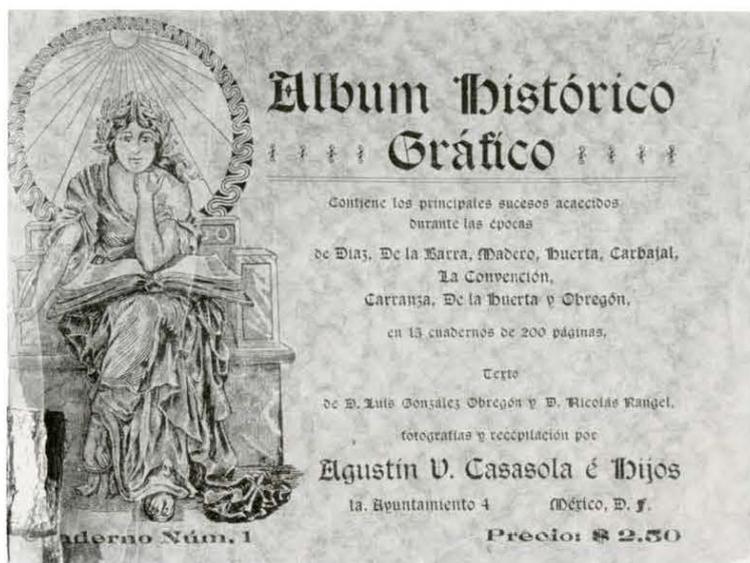
*El Sr. Madero abordo del avión 'Duperdusin' en el aeródromo de Valouena (sic), 30 de noviembre de 1911, publicada en *Álbum histórico gráfico*, cuaderno 5, México, 1921. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia*

El primer ensayo editorial de los Casasola

Rosa Casanova

El *Álbum histórico gráfico* abre una nueva etapa en el trabajo de Agustín Víctor Casasola, que alcanzó sus frutos más importantes veinte años después de su publicación, en 1921.¹ Curiosamente, quizá debido a la escasa circulación que tuvo y al hecho de que no se concluyera, ha sido una publicación poco estudiada, aunque referida con frecuencia. A partir del análisis iniciado en “Los Casasola. La épica cotidiana”, deseo apuntar en este texto hacia algunas líneas de indagación que surgieron de ese primer estudio.²

La publicación se inició por entregas en 1921, año clave porque el presidente Álvaro Obregón decidió organizar festejos para conmemorar el Centenario de la Consumación de la Independencia, tras los cuales se encontraba la sombra de las fastuosas celebraciones porfirianas de 1910, que entre otras actividades comprendió un proyecto editorial.³ Agustín Casasola, quien había participado en esos eventos como fotógrafo de *El Imparcial*, para 1921 se encontraba establecido en la calle de Ayuntamiento número 4 y su prestigio iba más allá de su habilidad como fotógrafo.⁴ Había tejido una red de amistades y relaciones, formado una agencia de información gráfica, impulsado la organización gremial de periodistas y fotógrafos, y mantenido fidelidad al poder en turno, lo que le aseguraba comisiones de trabajo.⁵ En ese contexto concibió el único proyecto editorial que vería impreso y que evidencia su pasión por la historia del país, narrada a través de fotografías que anclaban la crónica de los hechos.⁶ Para la elaboración de los textos recurrió al apoyo de dos historiadores reconocidos, miembros de la élite cultural tardo-porfiriana: Luis González Obregón y Nicolás Rangel, expertos del periodo virreinal, miembros de la Academia Mexicana de la Historia, asiduos colaboradores en la prensa capitalina y, todo parece indicar, con una posición ideológica conservadora.⁷ Sus nombres quedaron



Álbum histórico gráfico, cuaderno 1, México, 1921. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia



*El C. Presidente de la República viendo una fotografía interesante, México, 15 de diciembre de 1911, negativo gelatina sobre vidrio. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 36629, publicada en *Album histórico gráfico*, cuaderno 5, México, 1921. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia*

registrados únicamente en los dos primeros números del *Album*; con su exclusión creció el crédito: "las fotografías y recopilación por Agustín V. Casasola é Hijos". Todo hace suponer que de allí en adelante los textos fueron del fotógrafo, quien había iniciado su vida profesional como reportero. El título y la estructura de la publicación se inspiraban en los innumerables álbumes impresos durante el régimen porfirista, así como en las publicaciones periódicas ilustradas de la época.

Las incógnitas

En realidad, en torno al *Album* más que certezas existen una serie de interrogantes que van de lo económico

a la estructura misma del proyecto. Es imposible determinar la periodicidad y se ignora el número de ejemplares publicados, sólo sabemos que pocos de ellos han permanecido en colecciones públicas.⁸ Costaba \$2.50, un precio inaccesible para la mayoría de la población, pero tampoco demasiado caro. Podemos suponer que se distribuía por suscripción o a través de la venta directa en el negocio. En el primer número Casasola anunció quince cuadernos de 200 páginas que cubrirían desde la entrevista Díaz-Creelman, al principio del gobierno del general Obregón, pero ante lo que podemos suponer como un fracaso comercial, sólo completó el primer tomo que llega a marzo de 1912.

El objetivo era evidentemente comercial, pero también debió ser importante estrechar los vínculos con el gobierno obregonista, ya que el trabajo que desplegaban Agustín, sus hijos y su hermano Miguel implicaba tener acceso a las esferas del poder. La decisión de hacer una publicación bilingüe en los cuatro primeros números, indicaba la intención de acceder al mercado estadounidense, con plena conciencia del interés que la lucha armada había despertado en el país vecino y la necesidad del gobierno obregonista por obtener el reconocimiento diplomático de esa nación, que lograría hasta los acuerdos económicos de 1923.⁹ La publicidad apareció en la cuarta entrega con la renombrada fábrica de cigarros "El Buen Tono", un cliente asiduo, y de hecho, la promoción se prolongó al texto mismo cuando en el último número reseñaba el vuelo realizado por el presidente Madero el 30 de noviembre de 1911: "Débese al fundador de la Fábrica de Cigarros 'El Buen Tono', Sr. D. Ernesto Pugibet el que en México se conocieran los primeros dirigibles y aeroplanos. Para el anuncio de su fábrica, trajo el referido industrial un globo dirigible y un aeroplano..." En este mismo cuaderno se añadía la publicidad de la Lotería Nacional en la contraportada.

Ello haría pensar que existían las condiciones para continuar, pero se interrumpió justo cuando se debía tratar la Decena trágica, uno de los sucesos más significativos de la Revolución, que podría haber atraído a un mayor público. Aunque quizá la sociedad mexicana no deseaba recordar los "desastres" de la guerra civil. Por otra parte, algunos de los personajes involucrados en el asesinato de Madero (que sin duda quedarían registrados en el *Álbum*) seguían activos en la vida pública del país, una situación políticamente incómoda, si no es que explosiva en el ambiente del discurso obregonista de reconciliación nacional. ¿Censura entonces o falta de recursos?

La estructura

Hasta el momento no se ha localizado ninguna fuente que sostenga alguna de las hipótesis, pero la estructura que Casasola dio a la publicación proporciona pistas. Fue pensada como una crónica centrada



Madero y Reyes, en Álbum histórico gráfico, cuaderno 3, México, 1921. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

en las imágenes del acontecer político de la capital, indiscutible centro del poder, que formaban parte de su trabajo personal o de su familia.¹⁰ El orden es básicamente cronológico, en un inmutable tiempo presente, que lleva a generar expectativas sobre temas que serán tratados en el futuro. Es el caso de la fotografía de Reyes y Madero en un evento de carácter militar durante la presidencia de Francisco León de la Barra, que aparece en el cuaderno tres. "En esta ocasión la cámara fotográfica sorprendió una interesante escena, ... donde se ve al señor don Francisco I. Madero hablando íntimamente con el Sr. Gral. Bernardo Reyes", preguntándose de qué hablarían: "Probablemente en el curso de estos apuntes históricos tengamos oportunidad de descubrirlo." En el cuaderno cinco se cubre con lujo de detalle la visita de Madero a la exposición de la Asociación de Fotógrafos de Prensa, momento glorioso para Agustín Casasola, ya que como presidente de la misma guió la visita del flamante presidente:



El pueblo contemplando el cadáver de Aquiles Serdán. En el óvalo la cabeza de Aquiles Serdán y Cadáver de Aquiles Serdán expuesto a la expectación pública, en Album histórico gráfico, cuaderno 1, México, 1921. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia
 Abajo: *Detective*, México, 3 de mayo de 1932. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Entre los diversos cuadros expuestos, llamó su atención una instantánea de Tostado (la cual publicamos en el tercer cuaderno) donde el señor Madero conversa con el general Reyes... El señor Madero ante el expresivo cuadro, rememoró, regocijado, la conversación que en ese momento que lo sorprendió la cámara de Tostado, sostenía con el General Bernardo Reyes, quien con gran empeño tomándole, cariñosamente le proponía como solución a las dificultades políticas del momento, que lanzara la fórmula Madero-Reyes para la Presidencia y Vice-Presidencia, en las elecciones que se avecinaban.

Proposición inaceptable bajo todo punto de vista, le dijo el Sr. Madero, puesto que ya la opinión pública tenía designados sus mandatarios.

En el recuento, escrito con la prosa amable del periodismo de inicios de siglo, quedaron incluidos en un mismo plano eventos de trascendencia histórica, con las actividades oficiales, casi cotidianas del Ejecutivo. La convicción de que México requería ser guiado con “férrea energía”, comportaba tratar al presidente en turno como una figura por encima de las facciones políticas.¹¹ La crítica se enfocaba hacia los subordinados y en ocasiones incurría en patentes contradicciones, pues ajustaba la evaluación del personaje al evento que describía.¹² A la supuesta narración objetiva de actividades y hechos, subyacía una posición política que se podía vislumbrar.

Los textos que por motivo de espacio no podían ser largos —ya que incluye la versión en inglés— consignan los nombres de los protagonistas y sus actos, incluyendo la reproducción (en muchos casos fotográfica) de al menos 17 documentos que certifican

LA FOTOGRAFIA QUE USTED NECESITE

CASOLA FOTOGRAFOS

Victoria 8. México, D. F. Teléfono Mexicana P-30-92.

Revelado, Impresión y Amplificaciones para Aficionados.

Próximamente el Sexto Cuaderno del **ALBUM HISTORICO GRAFICO.**

la "veracidad" de los hechos, algunos de los cuales posiblemente los obtuvo de González Obregón. En el "Proemio" se manifestaba el objetivo:

Hacer una obra histórica ajena a todo partidismo y desnuda de toda pasión política, ha sido nuestra mente y a ello va encaminado nuestro esfuerzo. Una cuidadosa recopilación gráfica de los principales sucesos ocurridos en los últimos diez años, forman este *Álbum*, cuyo valor histórico es incalculable, pues hay en él datos que aclararán infinidad de errores que la agitación del momento ha abultado o inventado.¹³

Existe otro ingrediente. Es posible que en 1921 Casasola no tuviera en sus manos suficientes imágenes de los sucesos que desencadenaron la traición de Victoriano Huerta ya que éstas rápidamente fueron registradas por los autores o editores que imprimieron cientos de postales. Por otra parte, Casasola no tuvo una relación cercana con Madero debido a su trabajo en *El Imparcial*, decididamente antimaderista y a sus propias convicciones. De hecho, gran parte de las fotografías de Madero o de sus aliados —antes de su llegada a México— son de otros autores. A pesar de que no hay una postura política declarada, en los cinco cuadernos se observa una deferencia y reconocimiento a la labor de Porfirio Díaz, que se extiende a la figura del general Bernardo Reyes. Aunque el mayor entendimiento lo tuvo con León de la Barra, a quien los fotógrafos de prensa —encabezados por Agustín— hacían "una visita para expresarle su gratitud por las atenciones que en los actos oficiales y privados les había dispensado", poco antes del término de su mandato.¹⁴

Las imágenes

Analicemos ahora la forma de presentar las fotografías, pocas de las cuales debieron ser novedosas. Se les asigna un espacio generoso (la página completa, 22.5 x 15.5 cm) enmarcado en una sobria cenefa, dejando un encuadre amplio que resalta las cualidades fotográficas, en especial en las tomas apaisadas. Ello



Bandera de La Revolución, en *Álbum histórico gráfico*, cuaderno 2, México, 1921. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

provoca una divergencia entre la efectividad y fuerza de las imágenes, y el tono coloquial de los textos. Es ahí, en la vida propia de las fotografías, donde reside la fuerza de la propuesta de Casasola.

En esta perspectiva parece absurdo el recurso al retoque burdo e inexperto de las imágenes, al cual se recurre con frecuencia. Mina la veracidad misma del documento, pero encuentra su lugar en el concepto de ilustración decimonónica, plenamente identificable en las composiciones y fotomontajes inspirados directamente en las publicaciones ilustradas porfirianas.¹⁵ El retoque resulta todavía más insólito cuando se comprueba que existía un negativo (o un positivo) adecuado, que se utilizaría en la *Historia gráfica de la Revolución mexicana*, publicación que en ese sentido tiene una visión más moderna. En cambio, llama la atención cómo en ésta se editan las imágenes para centrar la acción, pero generalmente se resta fuerza y efectividad a la toma, en detrimento del lenguaje fotográfico.

Queda abierta la cuestión de los créditos autorales. Casasola era consciente de la necesidad de reconocer la labor de los fotógrafos, como dirigente que fue del gremio, y por otra parte tuvo cuidado en registrar la obra "conforme a la Ley". En cierta manera y por el espacio que le dedica, se podría afirmar que el *Álbum* es una reivindicación del papel de la prensa en la lucha política. No obstante, toma y usa las fotografías de otros autores y publicaciones, sin proporcionar los créditos respectivos; incluso en ocasiones los borra. Curiosamente, hasta la fecha no he encontrado denuncias o reproches de esa época por parte de los fotógrafos. Las acusaciones provienen de la visión contemporánea.¹⁶

Notas

- ¹ Del *Álbum* aparecen cinco "Cuadernos" que completan el primer tomo; en el cuaderno 3 se menciona "Imprenta. Revillagigedo 65. Mex." Agustín murió en 1938 y en 1942 Gustavo, Piedad y Miguel Casasola lanzaron la *Historia gráfica de la Revolución mexicana* (México, Archivo Casasola, 1942), que mantiene la nomenclatura de cuadernos y cierta reminiscencia en el diseño de la portada e interiores. A Agustín Víctor se le acredita la recopilación y fotografías.
- ² Escrito en coautoría con Sergio Raúl Arroyo, apareció en *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casasola México 1900-1940*, Madrid, Conaculta-INAH-Turner, 2002, pp. 203-210.
- ³ La principal obra fue la *Crónica oficial de las Fiestas del primer Centenario de la Independencia de México*, Genaro García, dir., México, Talleres del Museo Nacional, 1911, edición facsimilar del Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1991. Piénsese también en los célebres álbumes de Guillermo Kahlo.
- ⁴ A partir del cuaderno 5 se mudó a la legendaria dirección de 1ª de Victoria 18.
- ⁵ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba encontró, por ejemplo, que en 1920 Agustín y Miguel Casasola firmaron un contrato con el Gobierno de la Ciudad de México; *cf.* "Los Casasola durante la posrevolución", en *Alquimia*, núm. 1, sep.-dic. 1997, pp. 37-38.
- ⁶ En la *Historia gráfica de la Revolución...*, José de J. Núñez y Domínguez dedica una nota a Agustín Víctor, quien "tuvo... la percepción clara del sentido histórico de su profesión. Se dio cuenta con exactitud de que la fotografía, además de su función primordial de aspecto utilitarista y puramente artístico con que se le tomó durante lustros, podía ser de una utilidad enorme como testimonio documental para la historia.", *op. cit.*, t. I, p. 4. *Cf.* la tesis de maestría de Marion Gautreau, "Questionnement d'un symbole: Agustín Víctor Casasola, photographe de la révolution mexicaine", París, Universidad París IV-Sorbona, junio 2003, pp. 27-28.
- ⁷ Rangel (1864-1935) fue miembro del Ateneo de la Juventud y había participado en la *Antología del Centenario*, importante reseña de la literatura mexicana. Allí se agradecía la ayuda de Luis González Obregón (1865 - 1938), quien fue director del Archivo General de la Nación entre 1910 y 1920. *Cf.* la "Presentación" de Porfirio Martínez Peñaloza a la reedición *Antología del Centenario*, México, UNAM, 1985, 2v., v. I, pp. 5-36 y el *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1995, tt. II y IV.
- ⁸ Al pie de la contraportada se lee: "Informes y pedidos/ Agustín V. Casasola e hijos/ 1ª Ayuntamiento Num. 4, México, D.F., Tel; Ericsson 50-06."
- ⁹ En el quinto cuaderno se incluye una "Nota importante; -Con el fin de dar más extensión a los textos referentes a los grabados que ilustran este Álbum, hemos resuelto hacer por separado la edición de español de la de inglés. Esperamos que esta innovación sea del agrado de nuestros lectores en ambos idiomas, por la razón arriba indicada." No ha sido posible localizar un ejemplar en inglés.
- ¹⁰ Los sucesos ocurridos en otras ciudades o estados se resumían y con frecuencia se ilustraban con fotografías de otros autores.
- ¹¹ Así lo manifiesta en la "Sinopsis" del cuaderno núm. 5.
- ¹² *Cf.* Rosa Casanova y Sergio Raúl Arroyo, *op. cit.*, p. 208.
- ¹³ Cuaderno núm. 1, *Álbum...*, *op. cit.*,
- ¹⁴ *Ibid.*, cuaderno núm. 4.
- ¹⁵ Se incluyen también una caricatura y fotos totalmente reconstruidas con dibujo.
- ¹⁶ Al terminar este texto encontramos indicios que hacen pensar que alrededor de 1930 se hizo una reimpresión y que se pensó continuar con la publicación, pero no se ha localizado algún ejemplar. Agradezco a José Antonio Rodríguez esta información.

Las fotografías de Casasola publicadas en diarios capitalinos durante 1913

Daniel Escorza Rodríguez

En realidad nos encontramos ante un atisbo de las primeras fotografías de la Agencia Casasola que circularon profusamente en los diarios capitalinos durante el año de 1913. No se trata de las imágenes impresas en las elegantes revistas semanales, o en los *magazines* de papel couché. Más bien, nos referimos a las impresiones en medio tono, sobre el papel corriente y acidificado de la prensa diaria, las cuales probablemente veían muchas personas todos los días. Se trata de fotografías que

ilustraban acontecimientos inmediatos y que contribuían a crear la arquitectura de la visualidad del México que por entonces bullía con el gobierno de Francisco I. Madero, y posteriormente con los hechos sangrientos cuyo colofón fue el régimen golpista de Victoriano Huerta.

Desde finales del siglo XIX, la fotografía había sido incluida en medios impresos de la Ciudad de México por diarios como *El Imparcial*, *El Tiempo*, *El Independiente*, *El Noticioso Mexicano*, además de las conocidas revistas *La Semana Ilustrada*, *La Ilustración Semanal*, *Arte y Letras*, *El Tiempo Ilustrado*, entre otras. Como se sabe, este cúmulo de fotografías en medio tono comenzaron a formar una idea visual de lo que ocurría en el país, entre miles de personas que las observaban como testimonio fehaciente de la realidad.

Sin embargo surge una interrogante: ¿qué fotografías de la recién creada Agencia Casasola se publicaban en los diarios de la época? Sin duda, las de pocos fotógrafos tan esquivos, como los de la propia Agencia a los que ahora cuesta trabajo tasar con justicia. Aunque quizá Agustín Víctor sea el fotorreportero más conocido de la saga casasoliana, es también de los menos analizados en términos del contexto de las fotografías. Si la revolución institucionalizada lo valoró como parte de



Fondo Casasola, *Protesta de papeleros frente al diario El noticioso mexicano*, 1913, negativo de gelatina sobre vidrio. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 196233

la imaginería canónica de la patria y le dedicó elegías nacionalistas, la academia apenas comienza a voltear los ojos no sólo al fotógrafo, sino a la Agencia, como ente creador y facilitador de imágenes.¹

Algunas de las imágenes emblemáticas de la Agencia Casasola comenzaron a circular entre amplios públicos, tan temprano como al día siguiente de sus tomas. La fotografía en la prensa del duotono

comenzó a tener esa movilidad y facilidad para su visualización. Además la imagen desempeñó un papel —a veces complementario, a veces contrastante— en el discurso utilizado en las publicaciones. Sin duda, las fotografías que ahora consideramos icónicas de la Revolución tuvieron una primera intención de dirigirse a los periódicos. Así, el propósito fundamental del fotógrafo, al menos en estos primeros años, fue documental; se concibió la fotografía en la prensa diaria como testimonio de verosimilitud. Fotógrafos como los Casasola, Manuel Ramos, Ezequiel Álvarez Tostado, Abraham Lupercio, Jerónimo Hernández y otros tuvieron en mente la necesidad de documentar un hecho, para que al día siguiente apareciera en los periódicos.

De las fotografías icónicas de la Revolución, una de las más reproducidas es la de Victoriano Huerta y su estado mayor, de la cual se había dudado que hubiese sido publicada en algún periódico o revista.²

En ella aparece en primer plano Huerta, mirando con decisión a la cámara; junto a él, a la derecha está Joaquín Mass Jr., jefe del estado mayor, y a la izquierda José Vázquez Schafino. Al extremo derecho de la imagen se encuentra el capitán Luis Fuentes, quien se convertiría en yerno del propio Huerta, pocos meses después.

La fotografía fue publicada en el diario *El Independiente*, en su edición del sábado 5 de abril de 1913, en la página seis. En esta versión periodística no podemos separar el texto de la imagen, ya que nos



Fondo Casasola, *El Sr. Presidente de la República* [Victoriano Huerta] y *su Estado Mayor*, 1913, negativos de gelatina sobre vidrio. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 38789, 5764 respectivamente

encontramos con una configuración entre ambos, a su vez parte integral de la “compleja estructura histórica” para entender los inicios o la “protohistoria” del fotoperiodismo.³ El texto que acompaña la imagen en este caso, alude al heroísmo del ejército y a su “inteligencia y valor”, cuando señala:

El conjunto de jefes y oficiales que se encuentran rodeando al señor Presidente está formado por aquellos que más se distinguieron en la campaña del norte, cuando el señor general don Victoriano Huerta era jefe de la división que derrotó a los rebeldes y más que eso, que vino a colocar al ejército en el lugar que se merecía después del desastre del primer Rellano.

Hombres fieles y dotados en su totalidad de inteligencia y valor, los miembros del actual Estado Mayor del sr. Presidente hacen un brillante grupo de militares al lado de su jefe, el ex-jefe de la división del norte.⁴

Esta fotografía fue tomada en Palacio Nacional, muy probablemente después de la ceremonia de condecoraciones al ejército que tuvo efecto el 3 de abril de 1913, en el salón de Embajadores de aquel recinto nacional. De tal momento se conservan dos placas de vidrio, que dan cuenta del oficio de fotoreportero, en donde había poco tiempo para repetir la imagen. Así, nos encontramos con estas dos placas, separadas por sólo algunos segundos de diferencia, tal y como puede apreciarse en los contrastes de luz, y en el sable que Luis Fuentes (la persona del extremo derecho) oculta en la segunda toma fotográfica. En la primera versión falló el flash de magnesio y el fotógrafo tuvo que repetirla, de tal forma que en la segunda el destello funcionó mejor.⁵

Tal y como lo señala Walter Benjamin, para los inicios del siglo xx una fotografía exigía ya una recepción por parte de los espectadores, y “la contemplación por cuenta propia deja de serles adecuada”.⁶ En efecto, aunque los pies de foto eran todavía simples y escuetos, los diarios de aquellos años incorporaban la fotografía al texto y comenzaban a orientar



El Independiente, México, 5 de abril de 1913. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

al lector, en el sentido de que la palabra le confería a la imagen un valor intrínseco. La foto muestra a los miembros del estado mayor, impecables, y el texto se refiere a ellos como “un brillante grupo de militares”, al lado del presidente.

Otra fotografía devenida icono de la Revolución es la de Emiliano Zapata, atribuida a Hugo Brehme. Esta imagen contiene más información de lo que se había creído, por lo que pudo haber sido editada por el mismo Agustín Víctor Casasola en su agencia.

Aunque existen evidencias de que esta fotografía fue tomada en 1911,⁷ se publicó en el periódico *El Imparcial* el miércoles 16 de abril de 1913, en primera plana. La edición de Agustín Víctor Casasola la presentó por primera vez como tal en 1921, en su emblemático *Álbum Histórico Gráfico*. De hecho, los negativos que se conservan en el archivo corresponden a esta versión editada que ha dado la vuelta al mundo.⁸

De nueva cuenta, es sugerente el encabezado que acompaña a la foto y que reza: “El Sr. Gral. Robles



El Imparcial, México, 16 de abril de 1913. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia; abajo: Autor no identificado, *Emiliano Zapata*, 1913, negativo de película de nitrocelulosa. Col. SINAFO-EN-INAH, núm. 63464



y Zapata están frente a frente. El veterano Jefe de las operaciones seguirá en Morelos la misma táctica de Weyler en Cuba para exterminar al Zapatismo”. Aunque el cintillo del periódico alude al general huertista Juvencio Robles, encargado de atacar al zapatismo, no aparece fotografía alguna de él en la portada de *El Imparcial*; en cambio, la imagen de primera plana es precisamente la de Emiliano Zapata. En el texto de la noticia, el corresponsal de Cuernavaca fecha su nota el 14 del mismo mes, y se refiere a Zapata en estos términos:

El Atila del Sur, como lo han apodado sus procederes [*sic*] y la voz pública, realiza sus correrías actualmente en un caballo precioso, ejemplar de la raza equina. Este caballo, según se dice, adquiriólo Zapata en la hacienda de Zacatepec y es resultado de un robo. El atila es un buen jinete y ¡cómo no! avezado quizá desde niño a montar a caballo por su condición campesina en la actualidad debe ser un charro notable y además experto en el manejo de la reata y en el coleo.⁹

Para 1913 ya era común y reiterativo que la prensa tratara a los líderes revolucionarios en forma peyorativa, llamándolos “rebeldes”, “cabecillas” y otros adjetivos por el estilo. Especialmente ocurría con

Zapata, como en este caso que lo llaman ladrón y *Atila*. Lo sugerente de esta fotografía publicada será el tratamiento entre texto e imagen. La mayoría de las veces, el texto denigratorio del periódico no corresponde con la imagen, ya que vemos a un Zapata hierático, solemne, en actitud desafiante pero no "violenta" y acompañado de hombres y mujeres en su cuartel general.¹⁰

En el mismo año de 1913, el tema en los periódicos no siempre era el retrato del poder o de las actividades estrictamente políticas. También se incluían aspectos de la vida cotidiana, como las modas, los toros, el *sport*, y otros.

Es el caso de una protesta de *papeleros* (voceadores) del periódico *El Noticioso Mexicano*, quienes posan para Casasola, o para el fotógrafo que haya tomado esta placa, y que fue publicada por el mencionado diario el 26 de julio de 1913, en primera plana, y posteriormente repetida en el ejemplar del sábado 2 de agosto del mismo año.¹¹

Se trata de una protesta de *papeleros* contra el gobernador del Distrito Federal, ya que éste había decretado que los jovencitos no podían vender su producto después de las nueve de la noche. La razón de este decreto obedecía a la queja de algunas personas que solicitaban reducir el tiempo en el que los voceadores esperaban la entrega del periódico. En ese lapso, alegaban los quejosos, los muchachos jugaban en la calle, utilizaban groserías, y en fin, se creaba un ambiente hostil hacia la ciudadanía. Por tal motivo los voceadores solicitaban la derogación de este decreto, y éste es uno de los momentos que captó la cámara en julio de 1913. Al parecer, el propósito de la imagen era el de mostrar a la opinión pública el comportamiento de los voceadores, ya que el texto lo corrobora: "Publicamos estos dos clichés de nuestros voceadores, para que pueda ver el público qué ordenados se mantienen los papeleros."¹²

Las fotografías destinadas a la prensa diaria eran inmediateístas, tomadas con premura, y en



El Noticioso Mexicano, México, 2 de agosto de 1913. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

muchas ocasiones con varias tomas para escoger la mejor para su publicación. Los lectores o "visualizadores" de los periódicos se multiplicaban y las primeras planas, sobre todo, eran vistas por millares de personas.¹³

La incesante búsqueda de imágenes realizada por la Agencia Casasola, a partir de 1912, obedece quizá a un anhelo de perpetuidad, pero también nos revela la circulación que tuvieron las fotografías en distintos diarios y por lo tanto, vistas por un público probablemente más amplio que el de las revistas semanales. ¿Dónde situar a Casasola, después de casi cien años de la circulación de sus imágenes? Como sabemos, al cabo de un siglo, ahora Casasola ya no sólo es Agustín Víctor, ni su hermano Miguel, ni siquiera sus hijos y nietos. Casasola ha devenido nombre y no es sólo un hombre. Así, desde su creación en 1912, la Agencia Casasola comenzó a mostrarnos cuán extensa es la réplica de la realidad a través de una fotografía editada en un periódico.

- ¹ Aunque la Agencia tuvo más de 400 autores de fotografías, Agustín Víctor Casasola ha capitalizado todo el crédito, aun en exposiciones y libros recientes. Los apologistas del patriarca de la familia lo han colocado como el epígono de la fotografía revolucionaria. Por ejemplo, Luis Mario Altuzar escribía en 1988 acerca de los "críticos" y académicos que juzgan "desde la comodidad del presente" la labor coleccionista de Agustín Víctor Casasola. Véase, *Agustín Víctor Casasola. El hombre que retrató una época. 1900-1938*, México, Gustavo Casasola, 1988, p. 8. En el mismo tenor, una publicación lo coloca como "el cronista gráfico de la Revolución Mexicana", véase *Agustín Víctor Casasola*, México, Partido Revolucionario Institucional-Secretaría de Información y Propaganda, Serie, Tradición de la Cultura, 1988. Por otra parte, a partir de la década de 1980 comenzaron los estudios críticos acerca de su fotografía, como los de John Mraz, Flora Lara Klahr e Ignacio Gutiérrez Ribalcava, entre otros, quienes empezaron a destruir mitos y lugares comunes al respecto.
- ² Véase John Mraz, "El retrato del poder en México", en *Enfoque. Información, reflexión y cultura política*, Suplemento del diario *Reforma*, núm. 139, 1 de septiembre de 1996, pp. 10-14. En este trabajo se considera esta foto como de estilo del "filme noire". Véase también la tesis de maestría de Marion Gautreau, "Questionnement d'un symbole: Agustín Víctor Casasola, photographe de la révolution mexicaine", París, Universidad París IV-Sorbona, junio 2003. La foto se ha multirreproducido en libros de texto, de divulgación, etcétera, como símbolo oscurantista del régimen de Huerta.
- ³ Ulrich Keller, "Photojournalism Around 1900: The Institutionalization of a Mass Medium", en *Shadow and Substance. Essays on the History of Photography*, in Honor of Heinz K. Henisch. Kathleen Collins (ed.), Michigan, The Amorphous Institute Press, 1990, p. 283.
- ⁴ Periódico *El Independiente*, México D.F., 5 de abril de 1913, p. 6.
- ⁵ John Mraz alude a este defecto del flash en su artículo, "Historia y mito del archivo Casasola", en *La Jornada Semanal*, 31 de diciembre de 2000. Los negativos en placa de vidrio de 5 x 7 se encuentran en las bóvedas de la Fototeca Nacional del INAH; la primera, con núm. de inv. 5764; la segunda, tomada algunos segundos después, tiene núm. de inv. 38789, y en la cual al parecer sí funcionó el destello de magnesio. Existe una copia de seguridad de ésta última, en película de nitrato realizada por los Casasola, con núm. de inv. 38585. Todo indica que el autor de esta fotografía es Agustín Víctor Casasola; en este caso habría que tomar en cuenta que el director del diario *El Independiente*, que publicó la fotografía, era Enrique Torres Torija y el jefe de redacción Gonzalo Herreras, primo de Casasola, razón por la cual la relación entre los dos últimos explicaría el papel de proveedor de imágenes destinadas a la prensa diaria.
- ⁶ Walter Benjamín, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Sobre la fotografía*, ed. y trad. de José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-textos, 2004, pp. 91-109.
- ⁷ Véase Ariel Arnal, "Construyendo símbolos: Fotografía política en México, 1865-1911", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 9, núm. 1, enero-junio de 1998. En este artículo Arnal elabora un sugerente estudio histórico-icónico sobre la fotografía en cuestión.
- ⁸ Se trata de tres negativos: el núm. de inv. 503525, es una placa de vidrio 5 x 7, tomada por los mismos Casasola de una impresión en positivo. El núm. de inv. 63464 y el 503525, el primero cristal, y el segundo negativo en película de nitrato, ambos también son fotografías de un positivo que llegó a las manos de Casasola. No se ha encontrado el negativo de la imagen publicada en el periódico.
- ⁹ *El Imparcial*, México, 16 de abril de 1913, pp. 1 y 6.
- ¹⁰ En la reciente investigación de Miguel Ángel Berumen, se afirma que después del triunfo maderista en Ciudad Juárez, en 1911, los periódicos de la Ciudad de México ya no podían dejar fuera de sus páginas a los líderes nacionales de la Revolución. Véase, *1911, La Batalla de Ciudad Juárez/II. Las imágenes*, Ciudad Juárez, Cuadro x Cuadro / Berumen y Muñoz Editores, 2003, pp. 54-55. Al respecto, por ejemplo la portada del Semanario *La Actualidad*, del miércoles 21 de junio de 1911, en donde aparecen Eufemio y Emiliano Zapata en actitud displicente, ilustra el fenómeno, ya que en el texto de la publicación lo llaman como "cabecilla". Lo mismo pasa en *El Imparcial* y en otros periódicos. Sobre el tratamiento de los zapatistas en la prensa, véase el excelente estudio de Ariel Arnal Lorenzo, "Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México, 1910-1915", México, tesis de Maestría en historia, Universidad Iberoamericana, 2001.
- ¹¹ En la edición del 2 de agosto, se incluye otra fotografía del mismo asunto, de la cual no se ha encontrado el negativo. La imagen también ha sido multirreproducida, la más reciente, incluso utilizada como portada del libro: *Los inicios del México contemporáneo*, ed. de David Maawad (ed.), México, INAH-Casa de las Imágenes-CNCA, 1997. El negativo en placa de vidrio se conserva en la Fototeca Nacional del INAH, con núm. de inv. 196233.
- ¹² *El Noticioso Mexicano*, México D.F., 26 de julio de 1913.
- ¹³ En sus páginas, *El Noticioso Mexicano* anunciaba que su tiraje era de 30 mil ejemplares diarios. Véanse ejemplares diversos entre marzo y septiembre de 1913.

Más de 50,000 hombres desfilaron ayer en columna por la urbe resonante

iG esta emocionante la de ayer significada en el desfile de los ejércitos del Norte y del Sur! Como jeques que van entre sus hombres de guerra y entre tañidores y cantores, así cruzaron la avenida bañada de sol, y envuelta en tricolores trofeos los dos guerreros en quienes la patria tiene enclavada su pupila. Cabalgaba el General Villa en hermoso alazán tostado y vestía uniforme azul oscuro con guerrera de divisionario bordada de oro, y llevaba enormes botas federicas. Iba el General Zapata en bellissimo rosillo oscuro y vestía el típico traje de charro, chaquetilla color beige con bordados de oro viejo, pantalón negro ajustado con botonadura de plata y sombrero galoneado, el cual semejava canastilla de flores cuando al correr por las avenidas Juárez y Francisco I. Madero les llovían rosas y serpentinas.

Brevísimo fue el paso de los jefes revolucionarios

Minutos después comenzaron a sonar clarines y fanfarrias, batir de tambores y alegres marchas de bandas militares, apretadas masas de infantes como manípulos romanos, cabalgatas de dragones, crujir de piezas de artillería, labriegos armados por la libertad y jóvenes de ideal con filtros garibaldinos, toda una fiesta de color, distintivos y pendones. Cuando la infantería zapatista desfiló, las muchedumbres ávidas que llenaban sillerías, aceras, carruajes y balcones comentaron favorablemente la formación de la tropa. A poco, dos portaestandartes llevaban el pendón de la virgen india y sólo un clamoreo intenso se escuchó ¡allí viene la Virgen india! Y pobres y ricos y cultos y escasos de saber sintieron el escalofrío de emoción que la leyenda del Tepeyac, ligada con nuestro desenvolvimiento nacional, produce al correr el vuelo de nuestra infancia y de nuestra historia. Los zapatistas que enarbolaban tales emblemas no eran "poseurs", sentían y obraban.

El reportero recordó que pueblos sin inquietudes religiosas, sin espiritualidad son pobres pueblos, según Unamuno.

Los Generales Zapata y Villa recibieron mil agasajos. Los Generales Eufemio Zapata y Balderas, el General Triana y otros contestaban agradecidos; el General Ángeles seguía su ruta con gesto impasible. El desfile de la División del Norte despertó el mayor interés y hablábase de sus tácticas, de sus evoluciones, etc., etc. [...] El desfile continuaba grandioso y resurgían banderas empuñadas por generaciones sucesivas y que ahora tremolaban hombres hasta ayer oscuros, era como una inmensa oda a la victoria. Sonreía la avenida a veces con la sonrisa virginal de La Vallier, a veces con el coqueteo de la maintainon,

En México, el siglo xx inició en 1910 con el estallido de la Revolución. En aquel momento el conflicto armado y sus derivaciones políticas significaron el primer gran reto mediático que afrontaron los periodistas y fotoreporteros del país. Dar cuenta diaria de lo sucedido implicaba un ejercicio periodístico, hasta entonces prácticamente desconocido (véase *El Monitor, diario de la mañana*, México, del 5, 6 y 7 de diciembre de 1914). El 6 de diciembre, los habitantes de la "urbe resonante" atestiguaron el desfile triunfal de la División del Norte y del Ejército Libertador del Sur, encabezado por los generales Francisco Villa y Emiliano Zapata. Las tropas atravesaron la ciudad desde Xochimilco hacia Palacio Nacional acompañando a Eulalio González, quien entraba a la ciudad para tomar el cargo de presidente provisional de la República. Se trataba de la inigualable oportunidad para los capitalinos de mirar de frente a aquellos hombres legendarios, admirados y temidos, sobre los cuales tanta tinta había corrido. La expectación era enorme y desde días antes correspondales y fotoreporteros iniciaron una de las crónicas más memorables de nuestra historia. Aquel día se originaron fotografías que serían íconos, como el retrato de Villa en la silla presidencial junto a Zapata; ahora las voces que colorean las imágenes.

Compilación: Mireya Bonilla Matus

Fuente: *El Monitor, diario de la mañana*, México, 7 de diciembre de 1914. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



El Monitor, diario de la mañana, México, 7 de diciembre de 1914. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

EN LOS COMEDORES DEL PALACIO NACIONAL SE SIRVIO UN LUNCH AL CUERPO DIPLOMATICO



"Los generales Gutiérrez, Zapata y Villa durante el lunch", en *El Monitor, diario de la mañana*, México, 7 de diciembre de 1914. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

y cuando la columna llegó al Zócalo, los bronces tocaron la libertad. Había sido un largo peregrinar hasta la tierra de promisión, parecía escucharse los Musicales de Carducci desparramados por el viento "volvemos al Capitolio, volvemos a triunfar". El día, prodigo de emociones dejó la retina impresionada con los grandes conjuntos. [...].

Llegada del Sr. Presidente

Cerca del medio día se dirigió al salón central el Sr. Presidente Provisional de la República que se encontraba en el Azul. Allá lo esperaba el cuerpo diplomático, entró acompañado de los Sr. Gral José Isabel Robles, Ministro de la Guerra; Ing. Felicitas Villareal, Ministro de Hacienda, Lic. José Vasconcelos, Ministro de Instrucción Pública; Lic. José Rodríguez Cabo, subsecretario de Comunicaciones; el Gral. Juan Cabral, Gral. Mateo Almanza y de su secretario particular el Lic. Manuel Rivas, así como de los miembros de su Estado Mayor [...].

Al paso de las tropas

La multitud que se agrupaba en la arteria principal de la ciudad prorrumpió en una ovación y en vítores al paso de la descubierta formada por dos secciones de caballería suriana, se unió después un escuadrón de Los Dorados, la guardia especial del General en jefe del Ejército del Norte, e inmediatamente detrás marchaban los Generales Villa y Zapata ocupando este último el lugar de honor. Continuaba la escolta suriana formada por doscientos dragones y a bordo de autos iban el Gral. Eufemio Zapata acompañado de su secretario el Teniente Coronel Francisco Salgado y de su Estado Mayor. A las doce y diez minutos llegó la cabeza de la columna al Palacio Nacional donde desmontaron los Generales Villa, Zapata y sus acompañantes. Su paso por las principales calles

despertó verdadero entusiasmo, en todos los balcones y de las azoteas cayó una lluvia de flores y confeti, guirnaldas de rosas y claveles que al caer sobre los jefes de las fuerzas del Norte y del Sur se pegaban graciosamente de las bridas de los caballos o se prendían tenaces para no caer al suelo de los estribos de las monturas. El sombrero del Gral. Zapata parecía una canastilla de flores, así era la cantidad de rosas, claveles, margaritas y pensamientos que las anchas alas del tocado recogieron a su paso por las avenidas Juárez y San Francisco. Los aplausos y vítores al paso de los jefes no cesó ni un instante, los gritos de ¡viva Villa y viva Zapata! Era lo único que se oía atronando los aires. [...].

La División del Sur

A la cabeza de la columna desfilaron las fuerzas pertenecientes a la División del Sur en número de

18,000 hombres divididos en brigadas pertenecientes a los Grales. Antonio Barahona, Martínez Osolla, Genovevo de la O, Juan N. Banderas, Vicente Navarro, Francisco Pacheco, Martín Gutiérrez y Juan Gallegos. Eran fuerzas de las tres armas marchando primero la infantería con sus brigadas divididas a su vez en batallones de columna de honor luciendo al aire sus banderas y sus estandartes, muchos de ellos de carácter religioso donde abundaba la imagen de la Virgen de Guadalupe, a la que por tradición rinde culto fervoroso el nativo. También vimos estandartes con sus leyendas como las de ¡Viva el Jefe del Ejército del Sur, Gral. Emiliano Zapata! de la Brigada del Gral. Juan Gallegos. La infantería zapatista se distinguía por sus correctas marchas, desfilando los pelotones formando líneas casi impecables. El paso de estos soldados portando una humilde vestimenta arrancó muchos aplausos y gran número de flores cayeron sobre los relucientes cañones y sus carabinas y sobre sus sombreros de palma. [...].

Las fuerzas del Norte

Al mando de las tropas pertenecientes al cuerpo del Ejército del Norte iba el Sr. Gral. Felipe Ángeles con su estado mayor. A su paso escuchó muchos aplausos y gran número de flores marchitó su caballo al pisarlas. Inmediatamente después de las tropas surianas, seguían las del Norte con el Gral. Ángeles a la cabeza, rompía la marcha de estas tropas el batallón de zapadores Hidalgo, seguían los batallones tercero y primero de infantería, la brigada del General Domínguez de la División del Centro; el segundo batallón, Brigada de Zaragoza; Brigada de J. I. Robles, con su servicio sanitario; una sección de ametralladoras al mando del Coronel Gustavo Bazan, la División del Centro a las órdenes del Gral. Pánfilo Naterea con la brigada del Gral. Toribio Ortega compuesto

por los batallones sétimo y octavo; pasó luego la brigada Triana a las órdenes del Gral. Martín Triana seguido de su Estado Mayor y a la cabeza del onceavo batallón que marcha con el arma a la alemana llevando el fusil sobre el hombro izquierdo[...] al frente de cada batallón marchaba una música tocando alegres sonos. [...].

La caballería

A las tres de la tarde principió el desfile de la caballería de la División del Norte, marcharon las brigadas Gral. Fco. Villa, Gral. L. Rodríguez Ortega, Gral. Rafael Buelna, Gral. J. I. Robles, la brigada Hidalgo, Vicente Guerrero, Cazadores del Sierra y Victoria. Para demostrar la enorme cantidad de soldados que marcharon ayer, baste saber que el desfile terminó a las cinco y media de la tarde y que muchas tropas recibieron orden de suspender su marcha. [...].

Los Generales Villa y Zapata presencian el desfile

Poco tiempo después de haber entrado al Palacio Nacional, los Grales. Villa y Zapata, acompañados de las personas que ya dejamos dichas, tanto el jefe suriano como el de la División del Norte pasaron al salón principal donde fueron recibidos con incontables muestras de simpatía, además de las personas que se encontraban en el Palacio a la espera del Gral. Villa y del Gral. Emiliano Zapata, había muchos jefes de la División del Norte y otros altos militares que acudieron a dar bienvenida a los citados Generales. Después de breves conversaciones y numerosos saludos, intercambios entre la concurrencia y los Generales Villa y Zapata, estos salieron al balcón principal para presidir allí el desfile de las fuerzas en columna de honor. Al salir al balcón los Generales Francisco Villa y Emiliano Zapata, la muchedumbre que llenaba la plaza de armas los saludó con entusiasmo. Al recibir los aplausos el Gral. Villa se descubría ante la enorme cantidad de gente que lo aclamaba, haciendo otro tanto el Sr. Gral. Emiliano Zapata permaneciendo ambos descubiertos hasta que la manifestación cesó.

Nuevas aclamaciones

Como la columna de la División del Norte y las Fuerzas Surianas era muy extensa, el desfile se prolongó cinco horas largas. No obstante lo cual los numerosos curiosos que llenaban el costado oriente de la plaza de la Constitución no abandonaron su sitio tratando de ver, más que otra cosa, el paso de la artillería. Muy cerca de las tres de la tarde, la Brigada Ángeles empezó a desfilar frente al Palacio. En cuanto el público se dio cuenta de la proximidad de las fuerzas comandadas por el Gral. Ángeles,



Los grales. Villa y Zapata en Palacio, en *El Monitor*, diario de la mañana, México, 7 de diciembre de 1914. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

el entusiasmo volvió a manifestarse en numerosos vivas a los jefes Villa, Zapata y Ángeles, vitoreándose entonces con especialidad al primero de los mencionados.

Ya próximas las tres y media de la tarde, por indicaciones del Gral. Villa que se encontraba en el balcón, teniendo a su derecha al Gral. Zapata y a su izquierda a varios de sus principales gentes, todas las personas que se encontraban en el balcón central lo abandonaron para dirigirse a una de las estancias próximas donde permanecieron conversando algún tiempo antes de pasar al comedor.

Será memorable este desfile

En nuestra edición de ayer dijimos que los metropolitanos se iban a asombrar al presenciar por primera vez un desfile de la magnitud del que acabamos de ver, y hoy afirmamos que por mucho tiempo se conservará en la memoria de los capitalinos la entrada de los 58,000 hombres que recorrieron ayer la urbe resonante.

De la sal al huevo. Un apunte sobre la transición técnica en la fotografía del siglo XIX

Juan Carlos Valdez



Valleto & Cía, Sin título, ca. 1895, impresión a la albumina. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 419423

Tras el descubrimiento del negativo de papel y la posibilidad de reproducción múltiple de imágenes, la producción fotográfica se incrementó de manera notable así como el desarrollo técnico en la búsqueda de procesos de positado que proporcionaran mayor nitidez, calidad y permanencia de las imágenes.

El primer proceso de positado se denominó impresión a la sal o papel salado. De hecho, fueron las primeras impresiones fotográficas,¹ realizadas por contacto generalmente con negativos de papel (calotipos) y ocasionalmente con placas negativas de colodión sobre vidrio.

Este proceso fotográfico, descubierto por Henry Fox Talbot en 1840, tuvo gran difusión hasta mediados de la década de 1860, y su producción fue en descenso a partir de 1851, fecha en la que surgieron las impresiones a la albúmina como alternativa técnica en el campo fotográfico.

¿Por qué esta rápida sustitución? En primer lugar, porque las impresiones sobre papeles salados no daban detalles finos debido a los efectos de la luz esparcida en las fibras de papel. De igual manera, los tonos eran continuos y la superficie era mate.

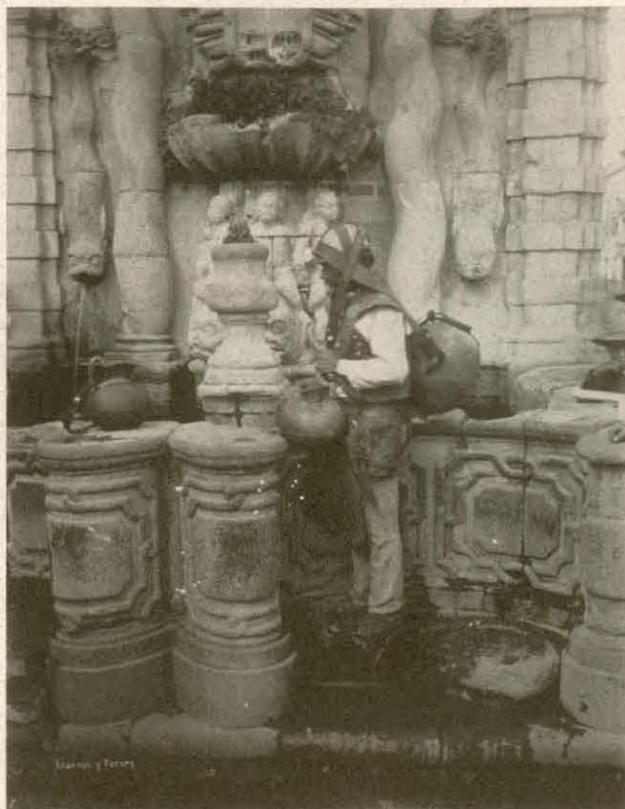
Por su parte, las impresiones en albúmina, proceso descubierto por Louis-Desiré Blanquart-Evrard en 1850, mostraban suavidad en los detalles, eran más brillantes o lustrosas, exponían mayor profundidad de campo y riqueza tonal incluso, se puede observar que las áreas sin imagen

eran casi blancas o ligeramente teñidas de rosa o azul.² La mayor parte de la producción fotográfica del siglo XIX se elaboró con éste proceso fotográfico, al ser comúnmente empleado por los fotógrafos hasta finales de 1890.

Sin embargo, el proceso no era tan sencillo; de hecho, el papel crudo para uso fotográfico que presentaba mayores dificultades, era el utilizado para la fabricación del papel albuminado.

Se requería para él una pureza notable; la selección minuciosa de la materia prima, compuesta por excelentes lienzos de lino, el blanqueado de los mismos, el especial cuidado en la calidad del agua para el lavado de la pasta y su filtración, así como en el uso de máquinas exentas de partes de hierro y construidas en bronce permitían obtener papeles libres de impurezas.³

Otra de las dificultades a enfrentar en la fabricación del papel albuminado, era la sensibilización del papel con nitrato de plata, ya que si



Autor no identificado, *Aguador y fuente*, ca. 1895, impresión a la albúmina.
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. 456631

el papel no era de excelente calidad, provocaría la aparición de puntos negros o de manchas ocres. De igual manera, la calidad del papel determinaba la exquisitez del virado de las imágenes.

Curiosamente, y a diferencia de lo que se pudiese pensar, la presencia de rastros de deterioro como el desvanecimiento gradual de la imagen y el amarillamiento de las áreas de altas luces presentes en las imágenes tanto de papel salado como las impresiones a la albúmina, son indicativo de que estamos ante una imagen producida con alguno de estos procesos, ya que una impresión casi intacta de esa época nos remite a pensar que su origen puede ser fotomecánico, como el woodburytype, un colotipo, por ejemplo, o bien se trata de una impresión al carbón o tal vez de una impresión plata/gelatina o de colodión de auto-revelado (*printing-out paper*).⁴

El periodo 1850-1860 representa la transición entre el papel salado y las impresiones a la albúmina. Para los primeros años de esa década, había una coexistencia entre el papel salado con diversas calidades de papel albuminado. Pero a partir de 1860, el papel albuminado reemplazó gradualmente al papel salado e inició su predominio en la práctica fotográfica. Utilizado en el retrato de estudio y en el registro de vistas estereoscópicas, la impresión a la albúmina fue la técnica con mayor demanda por parte de los creadores fotográficos.

El papel albuminado dominó prácticamente la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, y al igual que en su momento el papel salado, fue disminuyendo cada vez más, porque los fotógrafos profesionales —únicos usuarios— encontraron más cómodos y con mejores resultados los papeles emulsionados para impresión directa, las de gelatina y colodión que aparecieron a partir de 1890.⁵

Notas

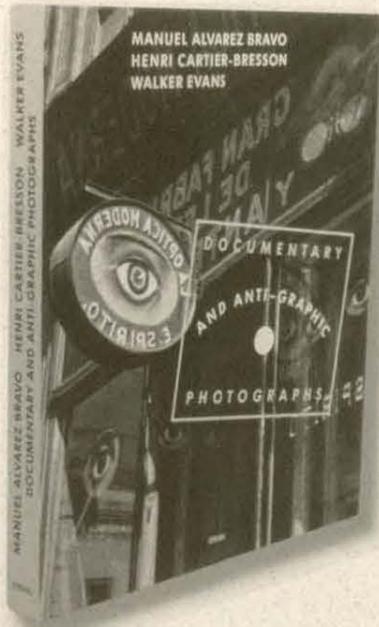
¹ Estas impresiones constaban de un soporte de papel de algodón delgado de buena calidad, con pocos residuos metálicos; una de las caras del papel se impregnaba con una solución de cloruro de sodio (sal común) y se sensibilizaba con sales de plata. Las fibras de papel eran claramente visibles y la imagen se encontraba entre las fibras del papel.

² M. Guignet, "Observations on the Tinctorial Properties of Albumen", en *The British Journal of Photography*, Londres, septiembre 1, 1860, p. 254.

³ "Albumenised Paper", en *The British Journal of Photography*, Londres, 12 de agosto de 1864, p. 290.

⁴ James M. Reilly, *The Albumen & Salted Paper Book: The History and Practice of Photographic Printing, 1840-1895*, Rochester, N.Y., Light Impressions Corporation, 1980.

⁵ Timothy Vitale y Paul Messier, "Physical and Mechanical Properties of Albumen Photographs", en *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 3, 1994, pp. 279-99.



Agnés Sire, *Documentary and Anti-Graphic Photographs. Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans*, Fundación Henri Cartier-Bresson-Steidl, Alemania, 2004.

Aquella fue una manifestación artística que se mantuvo hasta ahora como un enigma. Un suceso del que algunos historiadores del arte sabían, pero pocos tenían claro. Esto es, la reunión de la obra en Nueva York de tres notables fotógrafos: Henri Cartier-Bresson, Walker Evans y Manuel Álvarez Bravo, durante los días de abril y mayo de 1935 en la célebre galería Julien Levy. La muestra fue conocida como *Documentary & Anti-Graphic. Photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans & Álvarez Bravo*. Un hecho que era todo un misterio, empezando por su título.

En México, hace poco más de dos años hubo un intento de reconstruir esa muestra, bajo el título de *Miradas convergentes* (Museo del Palacio de Bellas Artes, noviembre 2002-marzo 2003), pero para muchos fue evidente que quienes la organizaron no eran historiadores, lo que convirtió a esa exposición en un planteamiento hipotético de lo que pudo haber sido en realidad aquella reunión de 1935. Y salvo un rescatable ensayo del Roberto Tejada —en el lujoso libro que se editó—, todo eran suposiciones de lo que vieron los espectadores neoyorquinos en aquella primavera. Pero ahora aparece *Documentary and Anti-Graphic Photographs*, un libro-catálogo que acompañó a la muestra del mismo nombre vista únicamente en París y Suiza (a lo que hay que agregar que el libro sólo puede conseguirse en Estados Unidos o en Europa, para nuestro desconsuelo). Un tomo bilingüe (francés-inglés), que es breve en sus textos pero enormemente rico en su investigación, llevada a cabo por Agnés Sire, directora de la Fundación Henri Cartier-Bresson.

En las propias palabras de Sire, la búsqueda se volvió fascinante. Un modo de hacer historia sobre un hecho

artístico de unos cuantos días. Primero, la investigadora localizó en los archivos de Cartier-Bresson la invitación a la muestra con ese “oscuro” título. Para cuando se encontró con el documento (hacia el año 2002) ella sabía, desde luego, quiénes eran los mencionados ahí, además de quién era el galerista que los había reunido. Fue entonces cuando se enteró que en México se preparaba un rescate del mismo suceso llevado a cabo por Mercedes Iturbe. Sire vino a ver la exposición y aquí supo que en la misma no había sustento histórico, sino simple pretexto de reunir a tres celebridades de la foto. De manera diplomática hace referencia a eso, pero la reconstrucción era posible por otro lado. Así, indagó los antecedentes a la exposición (en 1932, Bresson había realizado en la misma galería una muestra con el mismo título), y encontró que la denominación de la muestra (*Fotografías documentales y anti-gráficas*) hacía referencia a un concepto, elaborado por el mismo Julien Levy, sobre otro modo de hacer fotografía, lejos de lo correcto y de lo uniforme (y con raíces en Eugene Atget, recientemente redescubierto). Localizó, gracias a la esposa de Cartier-Bresson —quien a su vez la halló en un libro—, la lista de fotos que el francés había enviado a Nueva York, y de igual manera pudo encontrar la lista de la obra enviada por Álvarez Bravo, con la ayuda de su viuda (los dos fotógrafos habían expuesto en marzo de ese mismo año en el Palacio de Bellas Artes, y lo ahí exhibido por Álvarez Bravo fue lo mismo que envió días después a Manhattan). Aunque con Evans no tuvo tanta fortuna, Agnés Sire pudo deducir, con mínimas pistas, lo que éste había expuesto en la primavera de aquel año de 1935. Sire tenía todo en contra, o como ella dice: “numerosos enigmas por resolver”. Los documentos de la galería dejaron clara la nula difusión en prensa (aunque unas breves notas aparecieron en *The Sun* y en *Times*), y la ausencia de un catálogo de lo expuesto. Así ella tuvo tres posibilidades para la reconfiguración del hecho: localizar las fotografías que habían pertenecido a la colección de Julien Levy, ahora en colecciones públicas y privadas; rastrear en los archivos de los tres fotógrafos la lista de lo que enviaron, y reunir los testimonios periféricos que conllevaron a la realización de la exposición. El resultado es, ahora, un testimonio de fascinante reconstrucción histórica.

[N. del ed.]

• • •

Gerardo Suter, *Mapeo*, texto de José Luis Barrios, Madrid, Turner, 2004.

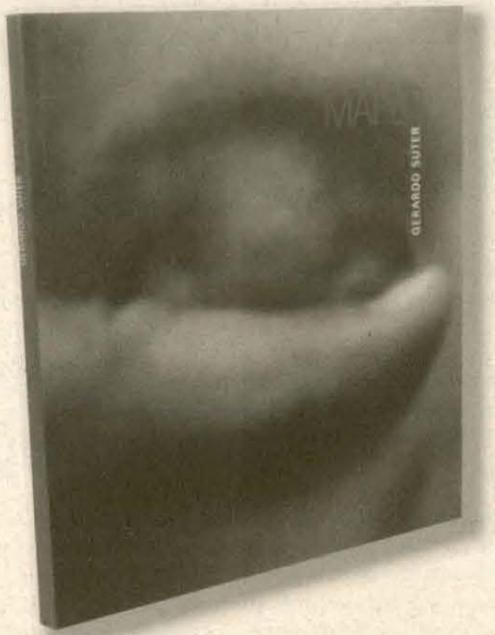
Editar una monografía de un autor cuya prolífica obra se caracteriza por una fecunda investigación técnica y formal en torno a lo fotográfico es, en sí, una cuestión complicada. Más aún, si el tránsito experimental del autor por las técnicas y los géneros artísticos se establece, como en el caso de Gerardo Suter, entre medios que implican diferentes modos de percepción y recepción, como la fotografía, el video y la instalación. En el caso de *Mapeo*, una monografía

preparada por Gerardo Suter conjuntamente con Ricardo Salas, encargado del diseño, y José Luis Barrios, responsable del texto, la investigación y la selección de imágenes, el proyecto editorial consistió en convertir al libro en el equivalente material de una exposición plástica.

El eje medular del concepto editorial es el conjunto de imágenes seleccionadas, que fluye orgánicamente en el espacio blanco del libro como en una sala de exposición. Elegidas de entre los proyectos más reconocidos y significativos de Suter, algunas de las imágenes pertenecen a series como *La cámara circular* (1982), *El archivo fotográfico del profesor Retus* (1985), *El laberinto de los sueños* (1989), *Anáhuac* (1994) o *Circulaciones* (1999), mientras que otras son fotos fijas de video o multimedia de proyectos como *Spatium* (1996), *Tabula Rasa* (2000), *Skin* (2002) o *Versus* (2004), o incluso, fotos de registro de instalaciones y/o exposiciones realizadas por el autor en distintos museos y galerías internacionales como la XXIII Bienal de São Paulo (*Cartografía*, 1996), el Palacio de la Virreina en Barcelona (*Geografía de la memoria*, 1996) o el Palazzo Santacroce en Roma (*Oltre il territorio*, 2004). A veces expandiéndose y rebasando la página, llenando el espacio vacío con imagen, a veces flotando en el marco blanco o negro de la página entera, las imágenes dialogan entre sí a partir de una mera lógica formal o estética, sin seguir un orden serial o cronológico.

El parecido del libro con la pared de exposición se acentúa aún más por la maquetación del texto en cajas irregulares: de las columnas centrales de texto se desprenden y desplazan algunas líneas hacia la derecha (en las páginas nones) o hacia la izquierda (en las páginas pares), formando grecas que atraviesan vertical y simétricamente las páginas blancas. Las páginas de texto se intercalan aleatoriamente con las de imágenes sugiriendo, a través de la propuesta editorial, el tema del mapeo topográfico y corporal subyacente en la obra multidisciplinar de Suter.

Es esa intersección de cuerpo y lugar el tema que trata José Luis Barrios en su texto "...geología de lo especular Gerardo Suter..." apuesta por una reflexión teórica y poética que toma prestado su vocabulario al lenguaje cinematográfico y al postestructuralismo. Censurado por otros críticos en razón de su poca claridad conceptual (José Antonio Rodríguez, "Los mapas de Suter", en *El Financiero*, México, 7 de abril de 2005), lo que sí podemos señalar del texto de Barrios es que su postura teórica resulta más pertinente para el análisis de formas cinematográficas tradicionales que para la obra transgénica de Suter (obra que, vista a la distancia, podría entenderse como un largo y fecundo diálogo con la fotografía). Con una historia de más de veinte años de experimentación en las múltiples y variadas manifestaciones de lo fotográfico, Suter es un artista visual que ha incidido de manera directa y relevante en la historia de la fotografía contemporánea mexicana. Más aún: el hecho de que su obra pueda inscribirse tanto en el medio fotográfico como en el de la imagen, pone en relieve la importante transformación sufrida por la fotografía mexicana en los últimos 25 años: me refiero al problemático tránsito entre la fotografía documental-social de los años sesenta, identificada con el Consejo Mexicano de Fotografía y con los Coloquios Latinoamericanos, y la fotografía como arte, vinculada con las bienales de fotografía de inicios de los años ochenta, las exposiciones conmemorativas de los 150 años de la fotografía en 1989, y el consecuente surgimiento de *Luna Córnea*, *Fotoseptiembre* y el Centro de



la Imagen, ya en los años noventa. Movimientos y eventos en los que Suter y su obra han estado presentes de algún modo. Qué modo: eso es precisamente lo que falta por analizar.

La utilización de metodologías más convencionales pero menos retóricas, como el diálogo-entrevista con el autor o el análisis histórico, iconográfico e iconológico de obras específicas, podría haber enriquecido la comprensión de la obra de Suter al abordar su inserción en un entorno artístico-social concreto: cuál fue su postura, a principios de los ochenta, con respecto a la corriente emparentada con el Consejo Mexicano de Fotografía; cómo y por qué formó el "Taller de la Luz" con Javier Hinojosa y Lourdes Almeida, grupo que presentó una influyente exposición en el Museo Carrillo Gil en 1982 (y que desató la ira de fotógrafos convencionales que tacharon la obra de "no fotografía"); cómo y hacia dónde ha evolucionado formal y conceptualmente su obra a raíz de la adopción de diversos recursos experimentales fotográficos, de video, instalación y multimedia; qué efecto ha tenido su obra en un medio fotográfico-artístico en constante transformación. Todas éstas son cuestiones pendientes para futuros estudios de la obra de Gerardo Suter.

Por lo pronto nos quedamos con un libro monográfico bellamente diseñado, editado y cuidado, que constata la calidad y relevancia de la obra fotográfica de Gerardo Suter en el panorama del arte mexicano contemporáneo.

El Sistema Nacional de Fototecas
y *Alquimia*

lamentan el sensible deceso del maestro

Adolfo Patiño,
Adolfotógrafo



MÓDULO DE CONSULTA
DEL SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

USTED PUEDE CONSULTAR EN LA CIUDAD DE MÉXICO
EL CATÁLOGO DE LA FOTOTECA NACIONAL DEL INAH

El módulo brinda servicio de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas.

Previa cita: Gabriela Núñez, teléfono 50 61 90 18.

Dirección: Liverpool núm. 123, planta baja, col. Juárez.

CONACULTA • INAH

Fotografía: Cannon Bernáldez

Mireya Bonilla Matus. Historiadora del arte egresada de la Universidad Iberoamericana. Becaria del CONACYT en 2003 por un proyecto de investigación sobre "Las instantáneas del peatón"; ha participado en la investigación de exposiciones como "Corre caballo corre" y "Eternidad fugitiva". Actualmente colabora para Fundación Televisa y la Fototeca Nacional en proyectos relacionados con la memoria visual.

Rosa Casanova. Historiadora del arte especialista en la historia de la fotografía. Autora de numerosos textos, ha impartido conferencias, cursos y seminarios en México y en el exterior. Ha sido curadora y es miembro de varios consejos académicos. Desde 1998 es directora del Sistema Nacional de Fototecas del INAH.

Deborah Dorotinsky. Doctora en historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Daniel Escorza Rodríguez. Licenciado en historia por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, con estudios de maestría en Historia de México. Docente, melómano y aspirante a escritor. Desde 2001 es investigador de tiempo completo en la Fototeca Nacional del INAH.

Marion Gautreau. Licenciada en ciencias políticas por el Instituto de Estudios de París; maestra en filología española por la Sorbonne-París IV, con la tesis "Cuestionamiento de un símbolo: Agustín Víctor Casasola, fotógrafo de la Revolución mexicana". Actualmente cursa el doctorado en la Sorbonne-París IV, y desarrolla el tema sobre la representación fotográfica de la Revolución mexicana en las revistas ilustradas de la Ciudad de México (1910-1940)

Laura González Flores. Fotógrafa e investigadora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y autora del libro *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, editado por Gustavo Gili, en 2005. En la actualidad trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde realiza la investigación "Hacia una estética del siglo XXI".

Jesse Lerner. Cineasta, escritor y curador. Ha dirigido los siguientes documentales cinematográficos: *T. S. H.* (2004), *El Egipto americano* (2001), *Ruinias* (1999), *Fronterilandia* (1995, con Rubén Ortiz) y *Nativos* (1991, con Scott Sterling). Premiado en festivales de cine en Japón, Latinoamérica y Estados Unidos. Curador de varias exposiciones, entre ellas: *El espanto de la modernidad* y *Mexperimental*. Imparte clases en Claremont, California.

Juan Carlos Valdez Marín. Realizó estudios de Biología, el diplomado La Fotografía como fuente para el análisis antropológico e histórico y la licenciatura en Historia de México. Es conservador de fotografía y actualmente subdirector de la Fototeca Nacional del INAH. Ha impartido más de 40 cursos y talleres sobre conservación fotográfica y de técnicas del siglo XIX. Asesor de 37 archivos fotográficos nacionales y extranjeros; profesor invitado por diversas universidades. En 1993 y en 1996 obtuvo el premio nacional de investigación Paul Coremans del INAH. Ha publicado dos manuales sobre conservación fotográfica y cuatro cuadernos técnicos.



AN...
DE
CUR...
1951

ISS 1405-7786

25



9 771405 778009

▲ CONACULTA • INAH 