

Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 30 sep - dic / 1998 año 1 Núm. 1

1



Agustín Víctor Casasola

EL ARCHIVO
EL FOTÓGRAFO

Imagines



CO





Juego de oca
Revolucionario



de la época en que se gestó el México
de hoy en un juego tradicional



VENTA EN:

Expendio del
Aeropuerto Internacional
de la Ciudad de México
Benito Juárez, Sala A, local 11
(llegadas nacionales),
tel. 571 02 67

Librería
Francisco Javier Clavijero
Córdoba 43,
col. Roma, C.P. 06700,
tels. 533 22 63 al 72

Proyecto Ferias
Dirección de Divulgación
Coordinación Nacional de Difusión
Liverpool 123, 2º piso
col. Juárez C.P. 06600
tels. 207 45 50 o 73 ext. 128

CONACULTA • INAH







En la portada: Agustín Víctor Casasola y su hijo Agustín. Fotógrafo no identificado, ca. 1915

Página anterior: *Sin título*, ca. 1917. Núm. de inv. 6362

Rafael Tovar

PRESIDENTE DEL CNCA

Ma. Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL DEL INAH

Sergio Raúl Arroyo

SECRETARIO TÉCNICO DEL INAH

Adriana Konzevik

COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Rosa Casanova

DIRECTORA DEL SINAFI

Mario Acevedo

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Alquimia

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE DE EDICIÓN: Eric Morales

DISEÑADOR: Euriel Hernández

FOTOGRAFÍA: María Ignacia Ortiz, Óscar Sánchez,

Héctor Ramón, Adán Gutiérrez, Isafas Medina

COMITÉ EDITORIAL

Mario Acevedo A., Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova,

Adriana Konzevik C., Georgina Rodríguez, José Antonio Rodríguez,

Juan Carlos Valdez

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

Primera edición: diciembre de 1997

Primera reedición: octubre de 1998

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

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. Toda correspondencia debe dirigirse a: Adriana Konzevik/ 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 Impresos Publicitarios, Sur 149 núm. 2203, col. Gabriel Ramos Millán, México, D. F. Hecho en México/ Printed in México.



ÍNDICE

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 1998

4

PUNTO DE PARTIDA
Sergio Raúl Arroyo

7

EL FONDO CASASOLA: DIFUSIÓN Y MEMORIA
José Antonio Rodríguez

12

MIGUEL GIL Y AGUSTÍN CASASOLA
SE OCUPAN DE LA EXPROPIACIÓN PETROLERA
Ricardo Pérez Montfort

17

LOS CASASOLA: UN DESTINO DE FAMILIA
Rebeca Monroy Nasr

24

INMÓVIL E INSUMISA REALIDAD
Patricia Massé

30

¿QUÉ NOS DICEN LOS NIÑOS?
Eugenia Meyer

37

LOS CASASOLA DURANTE LA POSREVOLUCIÓN
Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

41

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

43

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

44

SOPORTES E IMÁGENES
Juan Carlos Valdez

45

PUBLICACIONES - EXPOSICIONES





Punto de partida

Es posible que la aparición de la fotografía, tal como sucedería casi 70 años más tarde con la invención del cinematógrafo, haya producido en muchos, junto al ineludible vértigo de lo novedoso, la ilusión de que la muerte había dejado de ser absoluta, cristalizando una memoria que parecería perpetuarse con un simple acto de alquimia, venciendo al tiempo y al olvido.

La imagen fotográfica reclama para sí, desde entonces, historia y territorio propios. No se trata de regresar a una elemental y academicista puesta en marcha de ejercicios de reconstrucción de los modos de ver, ni de reciclar sobre el fondo de una materia nueva perspectivas teóricas y modelos estéticos anclados en los territorios de otras artes visuales. Podemos afirmar, no obstante su aparición relativamente reciente en el extenso océano de los documentos creados por el hombre, que si bien la fotografía mantiene nexos y tensiones con diversas prácticas que aparecieron a lo largo de la historia del arte y la ciencia, se trata de una nueva tradición que ha gene-

rado un saber singular, desplegando técnicas y códigos originales.

Probablemente la fotografía se encuentre en el punto más alto de los entrecruzamientos producidos por el arte y la técnica de los tiempos modernos, acto de síntesis que si bien representa una materialización tardía de búsquedas afanosas iniciadas en el pasado remoto, una vez superada su humilde vocación de registrar las apariencias de la realidad, se afirma como una aventura emblemática del mundo moderno y, liberada de la camisa de fuerza de ser considerada un mero pasatiempo, se convierte paulatinamente en un medio de expresión, en el privilegiado material de un nuevo lenguaje que requiere para su comprensión tanto de sensibilidades oficiosas como de lecturas precisas, de una nueva luz que se va formando lentamente en una fragua que muchos, desde diferentes ámbitos, mantienen viva.

Bajo esa luz, aún tenue, parte Alquimia. Tras su publicación está la extraordinaria empresa



Agustin Victor Casasola, ca. 1914. Núm. de inv. 6397

iniciada en el año de 1976 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, cuando, como resultado de la adquisición del Fondo Casasola, una de las colecciones más vistas y significativas del país, se funda uno de los centros de documentación e investigación sobre fotografía más importantes de América Latina: la Fototeca Nacional en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, afortunado sitio de convergencia de múltiples disciplinas y procedencias encarnadas en fotógrafos, técnicos, artistas, académicos, editores, estudiantes y, por supuesto, innumerables aficionados.

Es precisamente a los Casasola, verdadera tribu fotográfica, cuya prolongada y ubicua presencia ha marcado de modo inexorable el destino de la fotografía en México, a quienes dedicamos este primer número. Esperamos ser fieles tanto a su épica como a su lirismo, no pocas veces apasionados.

Como resulta necesario en todo proyecto colectivo, es nuestro deseo que Alquimia exprese la pluralidad de los pensamientos y las miradas que la

conforman y que, más allá de cualquier vocación institucional, sea un espacio abierto que nos permita observar el incesante movimiento del universo fotográfico, constituyendo de modo fundamental un punto de contacto vivo entre las colecciones que resguarda el Sistema Nacional de Fototecas del INAH —organismo que además de la Fototeca de Pachuca integra diversos archivos fotográficos del país— y el público lector.

Saludamos a quienes desde este puerto se han aliado generosamente con nosotros al inicio del viaje, como a quienes cada cuatro meses decidan sumarse a nuestra aventura.

Sergio Raúl Arroyo



Funcionarios del gobierno de Álvaro Obregón con niños vendedores de diarios, ca.1922, Núm. de inv. 5756

El fondo Casasola: difusión y memoria

José Antonio Rodríguez

A fuerza de la persistencia del testimonio, el pasado se nos fue configurando en imágenes. Fotografías que, generadas como información inmediata de sucesos, en su transcurrir temporal, se convirtieron en inventario, en un pasado significativo. Entonces imágenes para la historia, pero también, y sobre todo, imágenes que narraban su particular versión de los tiempos a partir de quienes las produjeron, de quienes las significaron. Un ejercicio de visión y memoria que encontró en la fotografía su mejor producto de difusión.

Pero, ¿cómo alcanzó el acervo de imágenes formado por la dinastía Casasola la dimensión que ahora tiene?, ¿qué ruta siguió ese vasto archivo para que se volviera imprescindible para una historia nacional y, aún más, para ser parte esencial de la historia de la fotografía mexicana? Sobre esto es innegable el valor informativo que Agustín Víctor Casasola le atribuyó a las imágenes, desde que en 1921 publicó su *Album histórico gráfico* que recopilaba un pasado inmediato. Pero también es sabido que esta edición pionera, que se formó a partir de una serie de cuadernos ilustrados, tuvo una fría recepción. Se estaba saliendo apenas de los convulsos años revolucionarios, se sentían los residuos de éstos, la zozobra política y social no terminaba por convertirse en calma, ¿a quién le interesaba, entonces, tener presentes las vivencias de ese pasado inmediato? Tardará mucho tiempo para que esos cuadernos de forma italiana, en donde se desplegaban una gran cantidad de fotografías, se vuelvan ruta a seguir y desde luego obligada referencia histórica. Primer testimonio de autor de un innegable visionario.

En todo ello, es necesario entender el clima de la época. La cultura de las publicaciones fotográficas es nula. Esto es, la fotografía es sólo sustento informativo a los escritos periodísticos. No hay todavía, a pesar de que muchos fotógrafos firmaban su obra, un reconocimiento pleno a la visión autoral realizada por los fotoperiodistas. Para principios de esa década de los veinte a quienes se les otorgaba cierto reconocimiento artístico era a los fotógrafos de estudio, a los retratistas, a los que estaban inmersos dentro de la corriente pictorialista. Éstos eran los que realizaban exposiciones dentro de sus estudios o en salones acondicionados para tal efecto, a



Flora Lara Klahr, *Jefes, héroes y caudillos*,
Fondo de Cultura Económica, México, 1986

ellos se les prodigaban comentarios escritos sobre su arte en diarios y revistas.

No por nada a una exposición que se había celebrado años antes, a finales de 1911 —la primera que realizaron fotoperiodistas mexicanos— se le denominaría *Primera exposición de arte fotográfico en México* y se le vería como un “notable acontecimiento artístico”.¹ O sea, para que se le otorgara un valor autoral al reportero gráfico éste se tenía que asumir como “artista”, equipararse a sus colegas que con toda la calma del mundo realizaban puestas en escena en sus estudios. Para 1911 son los tiempos de la corriente artística o pictorialista mexicana. Y aunque evidentemente todo cambió a partir de ese año y el fotoperiodista adquirió una relevancia fundamental para la industria de la información en los años inmediatos, una idea de creación autoral generada por el periodista gráfico no llegó a cuajar entre la sociedad consumidora de noticias.

Esto no cambiaría mucho con el transcurrir de los años. En agosto de 1939, esto es a 18 años de que Agustín Casasola hubiera publicado su *Album histórico gráfico* y a más de un año de su muerte, se realiza en el Palacio de Bellas Artes la primera exposición sobre la fotografía de la Revolución mexicana. La misma poca atención merece, a pesar de que en ese recinto ya se habían celebrado importantes muestras de fotografía. Y cuando se le llega a mencionar se dice: “Su intención es más bien histórica y documental que artística. Pero no por ello deja de ser interesante confrontar y comprobar lo que ese arte menor que es la fotografía ha logrado de adelanto en las últimas décadas.”² Ante ese clima adverso hay que ver a Agustín Casasola como un fotógrafo fuera de época, un pertinaz creyente del fotodocumentalismo



Tierra y Libertad, Museo de Arte Moderno de Oxford, Inglaterra, 1985

ahí comenzará a adquirir su dimensión el archivo de los Casasola. Un año después Anita Brenner publica en su libro *The Wind that Swept México. The History of the Mexican Revolution 1910-1942* (Harper and Brothers, New York/Londres, 1943), el cual se encontraba en su mayoría sustentado por imágenes, varias fotografías de Agustín Casasola. Ya desde entonces George R. Leighton, quien reuniría el material gráfico para el libro, señalaría que el acervo de esta dinastía de fotógrafos “incluye no sólo el trabajo de la familia Casasola, sino también el de otros varios fotógrafos mexicanos”.³

Así comenzaba a ser evidente que la riqueza del acervo también se sustentaba en otras autorías, discernirlo se volvería una necesidad en los años futuros. En esa década de los cuarenta los Casasola ya son figuras obligadas en toda referencia que se haga al fotoperiodismo. Cuando en 1947 se celebra *Palpitaciones de la vida nacional* en el Palacio de Bellas Artes —la segunda gran exposición de fotoperiodistas en México— participaron cinco miembros de los Casasola: desde luego Agustín Víctor, y en seguida Gustavo (quien para entonces es autor de un notable libro *La raza tarahumara*, Departamento del Trabajo, 1936), Ismael, Ismael junior y Mario; junto a ellos se integran los Mayo y los



Agustín V. Casasola, Centro Nacional de la Fotografía, París, 1992

Carrillo, también ya figuras relevantes.

Pasan largos años, pero no se pierde una cierta continuidad en la difusión de las imágenes. A principios de los cincuenta Gustavo y Piedad Casasola publican una *Monografía de la Basílica de Santa María de Guadalupe* (Editorial Gustavo Casasola, 1953) y más de una década después otro título: *Revolución mexicana. Crónica ilustrada* (1966). Una re-

copilación monumental se dará con dos obras: la *Historia gráfica de la Revolución mexicana, 1910-1970* (Editorial Trillas, 1973) en diez volúmenes y *Seis siglos de historia gráfica de México, 1325-1976* (Gustavo Casasola, 1978) en once tomos.

El Estado mexicano adquiere el archivo de la familia en 1976, precisamente cuando se comienza a dar un interés en general por la fotografía en México. Para entonces es evidente que las imágenes del archivo habían servido sólo como sustento visual a textos históricos. Esto es, daban soporte esencial a una narrativa histórica de sucesos. Así se había dado desde que Luis González Obregón, en el *Álbum histórico gráfico*, había escrito sobre el régimen de Díaz y los que le seguirían hasta 1921. Así, la fotografía de los Casasola —y todo su acervo reunido— era principalmente pretexto, motivo o necesario apoyo visual a los hechos históricos, a pesar de que en todas las publicaciones hasta entonces predominara el material gráfico en sus páginas. Una historia propia, una historia de sus miradas, sus razones vistas dentro de la misma fotografía, paradójicamente no la había para esas fechas de mediados de los setenta.

Una reflexión desde las mismas imágenes comienza a aparecer a finales de esta década. Carlos Monsiváis ensaya una distinta aproximación en *Pueblo en armas* (Juan



El poder de la imagen y la imagen del poder, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1985

Manuel Casasola editor, 1977), en donde desprende posibles historias generadas por las propias imágenes. Y un nuevo razonamiento por el pasado de las imágenes fotográficas ya no se detendría: en estos años es significativa una exposición como *La gracia de los retratos antiguos* (Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, abril de 1978) porque la fotografía histórica, el contenido de las imágenes, era el eje único de interés. Pero el gran paso a una historia de las imágenes se va a dar con el libro y exposición *Imagen histórica de la fotografía en México*, monumental muestra que se dividió entre el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de Antropología, y la cual se vio entre los meses de mayo y agosto de 1978. Ahí al trabajo de Agustín Casasola se le ubicó entre un rico y vasto pasado decimonónico y la modernidad fotográfica que se dio a mediados de los veinte. Así, los Casasola y diversos autores resguardados en su archivo se volvieron parte sustancial de una historia fotográfica. Por lo tanto, un gran porcentaje de imágenes del Fondo Casasola —que ya se resguardaba en Pachuca— comenzaba a definir y a establecer una historia de la fotografía en México.

Esa sería una muestra inaugural del pasado de nuestra fotografía que buscó delimitar corrientes y rescatar autores. Ahí se vería, por tanto, que la familia Casasola había sido testigo clave en un periodo que iba aproximadamente de 1900 a 1940, por lo menos. Eso era evidente, desde luego, con toda esa extensa producción y difusión que se había visto en las décadas anteriores, pero ahora con *Imagen histórica de la fotografía en México* se abrían nuevas posibilidades: desde un planteamiento académico, documentado, informado, de la trayecto-



Brehme, Casasola, Kahlo, López y Modotti, Galería en el Treffpunkt Rotebühlplatz, Stuttgart, 1992



Ismael Casasola, *La caravana del hambre*, Universidad Autónoma de Puebla, INAH, México, 1986



Flora Lara Klahr, *Fotografía y prisión, 1900-1935*, Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1991



Agustín Víctor Casasola. *El hombre que retrató una época, 1900-1938*, Editorial Gustavo Casasola, México, 1988

ria de nuestra fotografía y de cómo se insertaba la producción de los Casasola dentro de esto último.

De todas formas no llegarían a faltar las exposiciones que persistían en la visión anecdótica, en la mirada bucólica, y a las que se le volvían a agregar algunos otros textos que hablaban de los tiempos históricos, no de las imágenes. Un ejemplo de ello sería *La Ciudad de México en los albores de la Revolución* (Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, julio de 1983) en donde a las fotografías del acervo Casasola se les ambientaba con muebles, objetos, vestidos y pinturas: la fotografía como pretexto para una recreación de época.

Por eso se le va a deber a la investigadora de la Fototeca del INAH, en Pachuca, Flora Lara Klahr ser quien realice los primeros estudios concretos sobre el archivo Casasola y su figura titular. Esto se comienza a ver simultáneamente por diversos medios. Primero en un ensayo que escribe, en coautoría con Marco Antonio Hernández, para el libro *El poder de la imagen y la imagen del poder* (Universidad Autónoma de Chapingo, 1985); después, de manera más breve, para el catálogo de la exposición *Tierra y Libertad. Photographs of México 1900-1935 from the Casasola Archive* que se vio entre junio y julio de 1985 en el Museo de Arte Moderno de Oxford y al siguiente año en Londres, Inglaterra; una extensa muestra, conformada por 150 imágenes que había sido seleccionada por David Elliott y Eleazar López

Zamora; y casi inmediatamente Lara Klahr escribirá en el libro *Jefes, héroes y caudillos. Archivo Casasola* que, a principios de 1986, fue editado por el Fondo de Cultura Económica. Ahí la investigadora, además de ahondar en la figura de Agustín Víctor Casasola como coleccionista, editor y fotógrafo, plantea la necesidad de recurrir al "criterio temático como medio de aproximación analítica" ante la vastedad del archivo. Al respecto algo ya se había hecho cuando se publicó a manera de libro el reportaje de Ismael Casasola sobre los mineros de Nueva Rosita y su marcha a la Ciudad de México.⁴ Y la misma Flora Lara lo pondría en práctica en la exposición y catálogo *Fotografía y prisión, 1900-1935* que se realizó a finales de 1991 en Santa Cruz de Tenerife. En este proyecto la investigadora da a conocer el ambiente carcelario de la Ciudad de México, en donde desfiló toda una nómina del bajo mundo registrada por la mirada de Agustín Casasola.⁵

La difusión internacional del archivo se vuelve parte fundamental en estos últimos tiempos. Poco antes de que se mostrara en Oxford una selección de imágenes se inaugura, en noviembre de 1984 en Washington, D.C., la exposición *The World of Agustín Víctor Casasola. México, 1900-1938* con un breve catálogo editado y comentado por Marc Zuer.⁶ Mientras que en Europa Agustín Casasola siguió teniendo presencia: por un lado, dentro del megaproyecto de exposición *Imagen de México* (1987-

1988) en donde Erika Billeter escribe sobre él y la fotografía mexicana de la primera mitad del siglo xx;⁷ pero de manera individual en un ejemplar monográfico, *Agustín V. Casasola*, que el Centro Nacional de la Fotografía de París, dentro de su colección Photo Poche, publica en 1992 con una introducción del estudioso de temas mexicanos en Francia Alfredo Cruz-Ramírez. A los Estados Unidos también llegaría *Imagen de México* a finales de 1988 al Museo de Arte de Dallas, pero ahí la obra de Casasola se difunde principalmente con la muestra de 1984 en Washington, y diez años después dentro de *Cuatro décadas de historia de México: fotografía mexicana* que se celebró en Fotofest en noviembre de 1994.

A nivel nacional un avance relevante, sobre la figura de Agustín Casasola y el archivo que formó, se dio en el libro y exposición *Agustín Víctor Casasola. El hombre que retrató una época, 1900-1938*;⁸ ahí, gracias a sus familiares, se ofrecen nuevas pistas sobre la biografía de ese ahora celeberrimo fotógrafo, así como se dan a conocer documentos y nuevas imágenes que se agregarán a esa inabarcable visión de Casasola. A esto se le aunaría, años des-

pués, una visión desmitificadora por parte de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, quien comenzaría a establecer en las imágenes de ese inmenso archivo los distingos autorales. Una empresa nada fácil ante los entrelazamientos profesionales de una familia de fotógrafos.⁹

Recientemente dos autores retomarán, en parte, el criterio temático planteado por Flora Lara: por un lado, la investigadora Gina Rodríguez en *Niños trabajadores mexicanos, 1865-1925* (INAH/Unicef, 1997), en donde despliega gráficamente las ominosas condiciones de vida de los infantes en ese periodo; mientras que, por otro, el editor David Maawad revitaliza de manera sorprendente una nueva visión sobre las imágenes del Fondo Casasola. No deberá causar sorpresa que si algunas fotografías de dicho archivo ya

se han vuelto emblemáticas y símbolos de un periodo, ahora con la selección gráfica de *Los inicios del México contemporáneo* (INAH/Casa de las Imágenes/CNCA, 1997) realizada por Maawad, la Ciudad de México renueva sus mitos y sus verdades a través de nuevas fotos y de quienes las produjeron. Para que, de nueva cuenta, el pasado se nos configure en imágenes.



Gustavo Casasola, *La raza tarahumara*, Departamento del Trabajo, México, 1936

¹ *Artes y letras*, México, 17 de diciembre de 1911.

² "La exposición gráfica", *Voz Nacional*, México, 31 de agosto de 1939, p. 21.

³ De esta obra se ha publicado también una edición en español, véase Anita Brenner, *La Revolución en blanco y negro. La historia de la Revolución mexicana entre 1910 y 1942*, México, FCE, 1985.

⁴ Ismael Casasola, *La caravana del hambre*, con textos de José Revueltas y Victoria Novelo, Universidad Autónoma de Puebla, INAH, 1986.

⁵ Este proyecto se presentó, como la misma autora informa, primero como una exposición titulada *Fotografía y prisión. Poderes contiguos* en el Archivo General de la Nación en el año de 1989; después se vería en la Sala los Lavaderos de Santa Cruz de Tenerife dentro de la Bienal Internacional Potonoviembre, de noviembre y diciembre de 1991.

⁶ Marc Zuber, editor, *The World of Agustín Víctor Casasola. Mexico, 1900-1938*, Washington, D.C., The Fondo del Sol Visual Art and Media Center, 1984.

⁷ El trabajo de Agustín Casasola se había visto en Europa por primera vez dentro de la muestra *Fotografía latinoamericana* que se celebró en el Museo de Arte de Zurich en 1981; y después en la de *Imagen de México* en Frankfurt y Viena, entre finales de 1987 y mediados de 1988. Véase *Imagen de México. La aportación de México al arte del siglo xx*, México, INBA, Galería Arvil, Museo de Monterrey, México, 1987.

⁸ El libro del mismo título fue publicado por Editorial Gustavo Casasola, México, 1988; mientras que la exposición con una amplia selección de objetos y documentos pudo verse en el Museo Nacional de Historia entre abril y mayo de ese mismo año.

⁹ Véase "A fresh look at the Casasola Archive", en *History of Photography*, núm. 3, otoño de 1996, pp. 191-195.

Miguel Gil y Agustín Casasola se ocupan de la expropiación petrolera

Ricardo Pérez Montfort

Cuando se produce un acontecimiento que cimbra el transcurrir cotidiano de una sociedad, pocas cosas son tan difíciles como lograr la originalidad en el oficio periodístico. Más aún en un país como lo era México en la década de los años treinta. En aquella época la mayoría de los periódicos cubrían preferentemente tres áreas del acontecer humano: el quehacer de los políticos, los avatares de la farándula y el mundillo de los delinquentes. Sin duda existían enfoques distintos, dependiendo de la orientación ideológica de cada empresa diarística, sin embargo, las temáticas y sus tratamientos eran a cual más semejantes. Por ello, al suscitarse fenómenos políticos de la envergadura de una transición sexenal, una ruptura política o un decreto nacionalizador o expropiatorio, la producción periodística tendía a ser repetitiva y un tanto machacona.

La influencia del periodismo estadounidense ya era un hecho en las páginas de *Excelsior*, *El Universal*, *El Universal Gráfico*, *Novedades* y *La Prensa*, que eran los diarios de mayor relevancia en la capital del país. La combinación de noticias con reportajes, intercaladas con apoyos gráficos y columnas editoriales, eran el pan de cada día en el diarismo capitalino. Y dicho estilo ya se había colado en el influyente órgano del Partido Nacional Revolucionario, *El Nacional*, a pesar de su manifiesto espíritu nacionalista. El diario *El popular*, surgido en 1938, tardaría un poco en encontrar su propio estilo, dada su clara orientación obrerista. Sin embargo, muy a tono con el discurso político del momento, la mayoría de los diarios hacía referencia constante a las reivindicaciones populares, dando un lugar preferencial al protagonismo de las masas y al quehacer político de las organizaciones de trabajadores.

Por su parte, la competencia entre los rotativos tocaba tanto a los oficios propiamente periodísticos como al de los publicistas, y entre los primeros el trabajo reporteril se encontraba a cual más ocupado en las justas por conseguir las planas mayores. Por eso, tal como sucede ahora, cuando se suscitaba una noticia de relevancia ya no era rara la afluencia multitudinaria de representantes de la prensa, con libreta y cámara en mano, al lugar propicio en pos de la mejor declaración del figurón en turno.

Lo sucedido en la segunda mitad del mes de marzo de 1938 en la Ciudad de México no fue la excepción. Periodistas, reporteros gráficos, editorialistas,



La Prensa, 26 de marzo de 1938

publicistas, caricaturistas, epigramistas, en fin, la gente de la prensa diaria y semanal se dio vuelo con la noticia de la expropiación petrolera decretada por el general Lázaro Cárdenas aquel célebre día 18. El asunto dio mucho de qué hablar y ver durante todo ese mes. Notas breves, editoriales, declaraciones, fotografías, montajes, caricaturas, artículos de fondo, poemas y escarceos literarios, todos con el tema petrolero, abundaron en las páginas cotidianas. Y no era para menos. Pocos acontecimientos de



El Zócalo, marzo de 1938

esa dimensión se habían suscitado en lo que iba del siglo xx mexicano, capaces de conmover a múltiples sectores de la sociedad en torno a una reivindicación tan popular y tan nacionalista, en el mejor de los términos.

La noticia dio la vuelta al país y luego al mundo. Las clásicas fotografías del general Cárdenas frente al micrófono leyendo el decreto expropiatorio o aquella de la manifestación del día 23 de marzo, en la que se concentraron en el Zócalo de la Ciudad de México cerca de 250 mil almas y sobre las cuales se podían observar dos aeroplanos monomotores a punto de chocar con la torres de Catedral, se hicieron rápidamente famosas. La mayor parte de la prensa se concentró, como era natural, en las pruebas clásicas de la trascendencia de aquella medida cardenista. A saber: las declaraciones de políticos, empresarios, intelectuales y artistas, acompañados con los recuadros gráficos sobre concentraciones multitudinarias, personajes relevantes o instalaciones relacionadas con el oro negro, ya fueran oficinas, estaciones de gasolina o refinерías.

En medio de este maremagnum de referencias petroleras llama la atención un reportaje que el periodista Mario Gil y el fotógrafo Agustín Casasola idearon para *La Prensa* el fin de semana siguiente a la publicación del decreto expropiatorio. El 25 y el 26

de marzo los lectores de aquel diario pudieron saborear una de las piezas más jugosas del periodismo en boga en la capital del país. Tratando de ser consecuente con el interés generalizado en los temas de indole popular y masivo, el periódico quiso indagar la opinión de “aquella parte del pueblo que opera con libertad dentro del régimen democrático que vivimos; el que no está afiliado a ninguna organización de trabajadores o no cuenta en las nóminas del presupuesto”.

Así, con el fin de conocer el punto de vista de diversos sectores populares sobre el asunto petrolero, estos dos periodistas se lanzaron a las calles de la ciudad, libreta y cámara en mano. En su justificación inicial Mario Gil escribía:

Iremos —dije a Agustín Casasola, o sea el ‘chilpayate’ de esta dinastía de artistas fotógrafos— a recoger opiniones en la barriada, entre la gente pobre alejada del Sindicato. ¿Qué habrán oído, qué sabrán de este asunto?... Pero en nuestro trayecto encuestaremos a quienes podamos... ¿Listo?...

A continuación, con un lenguaje coloquial, el periodista narra sus peripecias por la ciudad y reproduce las respuestas de sus entrevistados, intercaladas con una serie de magníficas fotografías que mostraban tanto a los personajes como a los ambientes con que estos dos profesionales del diarismo se iban topando. En un principio no fueron del todo congruentes con su intención inicial ya que después de entrevistar al exsecretario de redacción del mismo periódico *La Prensa*, dieron con su humanidad plena en el edificio de la CTM. Ahí, Vicente Lombardo Toldano les soltó una larga perorata, de la cual afortunadamente sólo reprodujeron una foto y un rollo que cupo en media columna.

Poco después, y ya en la calle, se dio un diálogo entre los dos reporteros en el que el joven Casasola hizo gala de su elocuencia de la siguiente manera:

Vamos al azar —escribe Gil— ¿A dónde?... En busca de la oscura opinión, no escuchada aún. Le preguntaremos a todo el que comprendemos qué puede contestarnos...

—Es que ahora lo harán todos —dice Agustín—, porque el pueblo está despierto, hace guardia a la puerta de sus intereses y su conciencia irradia ideas, ¿o no?...

Y así fueron a dar con el siguiente entrevistado que era de oficio limpiabotas. Éste propuso que la deuda petrolera se pagara con el producto de los pozos: “¡Ah, pero eso sí...! —dijo— Se necesita una buena administración porque si nomás van al mangoneo.... ¡adiós petróleo y todo se irá en crecer y crecer la deuda!” Además de este testimonio, de sorprendente actualidad, el periódico reprodujo una espléndida fotografía de aquel hombre haciendo sonar su trazo sobre la chinela de un zapato.

El recorrido continuó hasta dar con un grupo de albañiles almorzando en la calle, haciendo un paro en su pesado trabajo. Después se supo que laboraban en la construcción de un cine en la calle de San Juan de Letrán. “Para que no se amosquen —Gil le dijo a Casasola— prepara tu cámara, afoca y ya que hayas fotografiado, avisame.” La fotografía resultó extraordinaria. Seis personajes con sus overoles y sus sombreros, tortilla en mano, esperaban a que el reportero se acercara y preguntase: ¿cómo pagarían la deuda? La respuesta fue arrebatarora: trabajando.

Para entonces ya había que cambiar de ambiente. Los dos reporteros buscaron la sombra y pasaron la gran puerta del edificio de la xrw en la calle de 16 de Septiembre. Ahí dieron con Rosarito Patiño, el único personaje femenino que aparecería en su encuesta. El tono del reportaje se trastocó en

seguida, de la misma manera en que se transformó el estilo del testimonio gráfico. La foto que acompaña el texto relativo a la señorita Patiño muestra un medio plano de una joven de cabello ondulado y negro que mira hacia la esquina inferior izquierda del cuadro. Su piel es muy blanca, contrasta con su ropa y su cabello oscuros, apuntando apenas las sombras bajo sus delgadas cejas. “¿Qué mejor sombra que la

de aquellas pestañas?” —preguntaría Mario Gil— “¿qué mejor paliativo para nosotros en aquel instante que sus ojos dormidos y acariciadores?” Ante las manifiestas intenciones donjuanescas de los reporteros, la chica pareció lanzarles un balde de agua fría al afirmar que estaba de acuerdo con las ideas de Lombardo y que había que recordar que la situación era delicada. La entrevista concluyó con un desairador: “Ya nos estábamos olvidando de lo que quiere decir patriotismo...”

El reportaje del día siguiente tuvo una estructura distinta y a decir verdad era mucho más flojo que el primero. En principio los dos periodistas hablaron con un exfuncionario del Monte de Piedad, después con un librero y en seguida con dos boticarios. En las tres fotografías que acompañan los resultados de estas entrevistas la espalda de Mario Gil, en primer plano, echa a perder el encuadre. Sin embargo la cuarta entrevista resultaba de sumo interés al igual que la fotografía que la acompañó. El personaje a retratar era un motociclista de tránsito de nombre Gustavo Ducloix que a decir por la imagen se había puesto bastante nervioso frente al reportero. El oficial observaba la libreta de Gil como tratando de cerciorarse de que lo que éste escribía era lo que él decía. La actitud era de cierta desconfianza como tratando de evitar que el periodista lo “balconeara”. La proposición de Ducloix para pagar la deuda petrolera tenía que ver con su oficio. “Desde luego economizaría gasolina en las oficinas de gobierno —dijo—,



Sucesos, abril 12 de 1938

pues por este concepto se gasta un pico...” Sin embargo, la conversación se fue hacia la imprudencia de los obreros del volante. El reportero le preguntó: “¿Conque está usted cazando a los chafiretes que pasan como bala?” A lo que el motociclista respondió: “Como que estamos aquí como rifle.”

La frase parece constatar la presencia de un aire lírico y musical que soplabá por el México capitalino de entonces. A los nacionales les habían picado la cresta y, tras el decreto expropiatorio, el tono en-gallado y fanfarrón insistía en aquello del “estoy como rifle”. Una canción con ese mismo título se había puesto de moda y la afirmación se repetía a la menor provocación. Testimonio de ello era también un fragmento del siguiente *Corrido del Petrolero* escrito por Felipe Valdez Leal:

Se fueron ya muy lejos
los grandes poderosos
que a nuestra linda tierra
vinieron a explotar.

Magnates petroleros
que ahí se hicieron ricos
pelaron todos gallo
con la ley de expropiación.

Pues ya no son los tiempos
en que la Gran Bretaña
cual reina de los mares
al mundo sorprendió.

Y ya no nos asustan
sus fuerzas ni sus mañas
estamos como rifles
para darnos un quemón...

Pero volviendo a la encuesta de Gil y a las fotografías de Casasola, vale la pena destacar los últimos dos personajes que aparecieron en su reportaje. Se trata de lo que ellos llamaron “un paria” y un “tlachiquero”. El primero no sólo no tuvo opinión alguna de lo que estaba pasando en materia petrolera en el país, sino que no parecía importarle gran cosa. El hombre no sabía leer y contestó la pregunta del reportero con un: “Y todo esto ¿a qué viene?” Frustrado, Gil se desesperó, lo que no pareció suceder con



El general Lázaro Cárdenas en Palacio Nacional, marzo de 1938. Núm. de inv. 51597

Casasola, quien aguardó al momento preciso y disparó su cámara justo en el instante en el que el hombre, sentado en la banqueta tejiendo un asiento de bejuco, volteó a ver al reportero. Ninguno entendió lo que le pasó al otro. Ninguno de los dos, confirmarían, “sabe nada de nada”.

Finalmente los periodistas entraron a la pulquería México Lindo. Agustín Casasola dispuso su cámara justo frente al mostrador. Arriba en la pared se adivina un retrato del general Cárdenas. El dependiente se mostró pensativo al centro del cuadro presintiendo a un costado la silueta del reportero. Con el cuerpo inclinado parecía poner en duda el oficio del encuestador. La desconfianza asomaba en su rostro. Gil cuenta que el “tlachiquero” sólo alcanzó a solicitar ayuda: “...A ver compadre Miguel...Opine usted aquí por mí, porque yo no puedo, no sé...” El compadre pidió la atención de toda la concurrencia y afirmó levantando su “catrina”: “Pues señor, la contribución no tiene remedio y yo la acepto aunque sea en el pulque...”

Así terminaba la segunda parte de este reportaje. Las andanzas de Mario Gil y Agustín Casasola continuarían, sin embargo, a lo largo de mucho tiempo, cubriendo tanto la noticia espectacular como el acontecer cotidiano. Sería difícil precisar si esta encuesta y estas fotografías le atrajeron un mayor número de lectores a *La Prensa* o si en la competencia

entre periódicos mexicanos de los años treinta estas páginas influyeron de manera alguna. Su valía, me atrevería a afirmar, radica mucho más en la posibilidad que tuvieron y tienen de mostrar una dimensión poco advertida para el lector común. Se trata de la dimensión que da la entretela humana que sostiene el bordado de los acontecimientos históricos con todas su carga de solemnidad y rigidez. Esa dimensión que estuvo y está ahí esperando a que alguien valore la combinación reportaje-fotografía como fuente de primera mano para acercarse al espacio de los sujetos y objetos llamados "sin historia". La fotografía y la prensa —tal como sucedió en el caso del reportaje antes reseñado— pueden convertirse en voz e imagen de quienes no tuvieron y no tienen entre sus preocupaciones vitales el pasar a la historia. Gracias a trabajos como el de Mario Gil y el de Agustín Casasola es posible acceder, aunque sea por un instante, a un diminuto fragmento de su paso por la vida. El oficio de estos reporteros logra así una pequeña contribución a la trascendencia de aquellos que la historia de este país parecía haber olvidado.



Marzo de 1938

Las citas de este ensayo pertenecen a los artículos: "La Prensa instituye El día del óbolo de la Independencia" del día 25 de marzo de 1938 y "La gran encuesta nacional de La Prensa" del 26 de marzo de 1938, ambos publicados en *ése* periódico y firmados por Miguel Gil.



Entrega de óbolo, marzo de 1938. Núm. de inv. 51622

Los Casasola: un destino de familia

Rebeca Monroy Nasr

Muy intensa ha sido la labor gráfica de la familia Casasola. Hace más de cien años que se inició esta casta fotográfica con uno de los decanos de las imágenes de prensa en México: Agustín Víctor Casasola, quien ingresó a trabajar en *El Mundo Ilustrado*, semanario del periódico *El Imparcial*, en 1890.

La fama de Agustín Víctor padre y creador de una gran descendencia fotográfica, no proviene de esas imágenes de las damas porfiristas en las inauguraciones de fábricas de hilados y tejidos. Ni necesariamente de las imágenes del presidente Porfirio Díaz y su comitiva en los festejos del centenario de la promulgación de la Independencia. Fue otro tipo de representaciones gráficas las que lo hicieron merecedor de un lugar prioritario en la historia fotográfica de nuestro país. Su olfato comercial y su capacidad de adaptación a las condiciones sociales y políticas, como lo afirma Flora Lara Klahr,¹ le permitieron ser uno de los primeros en instalar una agencia de información gráfica en la Ciudad de México. No es desconocido en el medio el origen de la colección de sus imágenes de la Revolución mexicana que lo hiciera famoso incluso internacionalmente.² Gracias a la compra de los negativos a diferentes fotógrafos, quienes llegaron a capturar en fracciones de segundo la placa de algún acontecimiento trascendente del movimiento armado, o bien de algunos momentos de vida “cotidiana”—lo que puede ser cotidiano en un momento así—, logró crear un acervo fundamental que permite conocer algunos rasgos documentales, históricos e iconográficos de esa época.³

La legitimidad y leyenda del nombre Casasola, iniciado con Agustín Víctor y su hermano Miguel, continuó por muchas décadas a través de los hijos, sobrinos, nietos y las mujeres Casasola que le dieron fuerza y presencia al oficio y a quienes la historia de la fotografía aún no les hace cabal justicia. Esa notoriedad del archivo que reunió el decano fotoreportero tuvo un filo doble, pues la fama y fortuna del nombre



Agustín Víctor y Gustavo Casasola junto a colaboradores frente a la Foto Agencia Casasola, ca. 1915. Núm. de inv. 150130



Gustavo Casasola, del libro *La raza tarahumara*, 1936

han implicado que a los otros miembros de la familia se les vea con el mismo cristal, sin configurarlos ni delinearlos nitidamente a cada uno de ellos, con sus características propias, sus propuestas estéticas o intenciones ideológicas; tampoco se saben sus carencias y virtudes. Tratados con el mismo rasero se engloba y se pierde el perfil de cada personaje. Desventaja también para el fotohistoriador que pueda pretender encontrar los límites entre uno y otro personaje, pues aunque la historia del arte escarba entre las imágenes, estoy convencida de que el conocimiento del autor, sus intenciones originales al momento de hacer la gráfica, el destino primigenio y uso social de la imagen, aunado a las propuestas plásticas, también significan encuentros de información que enriquecen, en gran medida, la lectura de la imagen.

Tan arraigado estaba el oficio en la familia Casasola que los mismos descendientes no se cuestionaban sobre su condición. Para el mismo Agustín Casasola hijo no era extraño que toda la familia se dedicara a la fotografía, más bien parecía una herencia genética que una decisión vocacional. El comentario que hizo en entrevista con Antonio Rodríguez en 1946 ilustra muy bien ese aparente designio: "¡Oiga usted, yo creo que es cuestión de sangre. Luego, luego nos da por la cámara. Parece que nos amamantaron con revelador!"⁴

Es indudable que el gusto por la cámara y las faenas del cuarto oscuro eran comunes a los parientes más cercanos, por lo que Antonio Rodríguez

aprovecha el comentario para subrayarlo más:

Agustín tiene razón, entre los Casasola los nexos de sangre y de apellido son tan íntimos como los nexos fotográficos. Diríase, en efecto, que en las venas de todos ellos corre una sustancia común que debe tener algo de metol, hidroquinona y de hiposulfito de sodio.

Si bien el trabajo fotográfico de Agustín Víctor Casasola se venía desarrollando años atrás, sus hijos iniciaron una ardua labor en el medio editorial a partir del periodo posrevolucionario. Ya para finalizar la década de los cuarenta, la mayor parte de los miembros de la casta Casasola, hijos, sobrinos y nietos, tenían un lugar reservado en las filas del fotoperiodismo, a saber:

Agustín junior se inició en la fotografía siendo un joven de 16 años y sin haber tenido ninguna otra ocupación anterior. En esa época gracias a la ayuda de su tío y antiguo socio de su padre, Gonzalo Herrerías, ingresó al diario *Excelsior* a trabajar bajo la tutela de Rafael F. Sosa. Posteriormente prestó sus servicios para el periódico liberal *Raza*, dirigido por Arturo Cisneros. Después colaboró junto con su hermano Gustavo en el *Heraldo de México*; continuó realizando imágenes para *La Prensa*, en la época en que los hermanos Alducin lo dirigían. Finalmente, para los años cuarenta, se dedicó al trabajo fotográfico en *Novedades* al lado de otro de sus hermanos: Mario.

Ismael Casasola comenzó como ayudante de su padre y de sus hermanos en 1920, cuando tenía 18 años de edad: "la afición a la cámara le vino pues, como por herencia. Cuando sorprendía a sus hermanos descuidadamente les quitaba algunas placas y se ponía a hacer fotos, por cuenta y riesgo propio. Así aprendió a manejar la cámara".⁵ En el ámbito fotoperiodístico se inició en el *Heraldo de México*, después pasó a *Excelsior*, a *El Universal*, y en los

años treinta colaboró en el nuevo semanario *Hoy* de Regino Hernández Llergo y en *Rotofoto* de José Pagés Llergo.

Gustavo Casasola —hijo también de Agustín Víctor—, además de ser el editor, junto con su madre y su tío Miguel Casasola, de las historias gráficas que dieran mayor difusión al archivo familiar, fue jefe de fotógrafos en el Departamento Central de la Ciudad de México y en los años treinta, también fue reportero gráfico de *Hoy* y *Rotofoto*. Ismael —el nieto— a su vez colaboró con los periodistas Llergo en *Hoy* y trabajaba por su cuenta para la revista *Nosotros*. Mario, el hijo de Agustín júnior —otro de los miembros de la tercera generación—, prestaba sus servicios como fotógrafo independiente y esperaba lograr un lugar prestigiado en el medio editorial.

Asimismo, resulta poco reconocida la labor de “las dos mujeres de la segunda generación de los Casasola, únicos miembros de la familia que no trabajaron profesionalmente con la cámara; se ocuparon de la fotografía en los archivos y en el laboratorio, revelando, fijando, imprimiendo...”⁶ Es decir, el trabajo oscuro, el poco visto, la cocina de la fotografía estaba destinada a la parte femenina de la familia y por ende se ha visto más borrada y perdida en el vacío de la plata sobre la gelatina.

Antonio Rodríguez justifica ese gusto por la cámara y el tripié así:

Se comprende que los hijos del viejo Agustín Casasola hayan seguido la carrera del padre. Éste, durante la Revolución, los llevaba con él por los distintos puntos del país en donde los acontecimientos armados requerían la presencia de una cámara. Como las abnegadas soldaderas a sus maridos, los “chamacos” Casasola seguían al general de la cámara por todos lados.⁷

Esa etapa de trabajo de los hijos y nietos Casasola, entre los años treinta y parte de los cuarenta (al igual que la de muchos otros reporteros gráficos), está muy poco estudiada y difundida en la historia de la foto-



Gustavo Casasola, *India kikapú*, revista *Hoy*, 22 de enero de 1938

grafía en general y del fotoperiodismo en particular. Es una época muy importante no sólo por la producción gráfica, sino por el apoyo y la sólida base laboral que proporcionaron algunos editores a sus fotógrafos; lo cual permitió el desarrollo de imágenes con diferentes propuestas plásticas y crearon trascendentes informaciones noticiosas e históricas, con innovaciones temáticas y estéticas que trascendieron su momento histórico. Con ello sentaron las bases para un fotoperiodismo nacional más divertido, crítico y audaz.

En particular me refiero al proceso productivo que desarrollaron los Casasola al lado de los periodistas Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, en su revista *Hoy* desde su fundación el 27 de febrero de 1937. Asimismo, los Casasola fueron parte sustancial de un proyecto ambicioso, sagaz y fotográficamente incisivo como lo fue la revista *Rotofoto*, planeada y organizada por el mismo José Pagés Llergo, la cual vio la luz el 22 de mayo de 1938, pero la que a escasos once números de su primera edición se vio obligada a salir de la circulación nacional.⁸ El trabajo desempeñado por esta estirpe fotográfica



Revista *Hoy*, 18 de diciembre de 1937

en los medios gráficos e informativos, fue sustancial para el desarrollo de la fotografía mexicana. Su labor colectiva es evidente, pues el crédito autoral por lo general aparece bajo el único rubro de: Casasola, y se encuentra publicada una producción muy amplia y versátil. Esta especie de anonimato intencional no permite reconocer y distinguir en particular las imágenes de cada uno de los familiares, aunque si da pie a conocer en el esfuerzo común un logro gráfico, informativo y estético importante. Es claro que existen los aciertos individuales en términos de innovaciones estéticas, estilísticas y temáticas y es probable que ello se debiera también a ese esfuerzo colectivo.⁹

En esta ocasión sólo haré mención de algunos encuentros hemerográficos afortunados que tuve y que permiten observar un avance estilístico tanto colectivo como individual en la obra de esa segunda y tercera generación de los Casasola. Estos elementos dan pie a valorar en términos más justos la obra en su propio contexto y recorren un poco el velo que les legó, con el apellido y a modo de epitafio su padre-abuelo, lo cual ha limitado el estudio matizado de las imágenes.

En los números revisados de *Hoy* que van desde 1937 hasta 1943, periodo en que están al fren-

te los periodistas Llergo, las imágenes de los Casasola aparecen desde los primeros números. Es en la sección de “La historieta supergráfica” donde hacen su presentación como colaboradores. A toda plana, los recuadros gráficos prescinden de grandes textos y provocan en el espectador la lectura de la imagen con más atención. Si bien es cierto que parte de los intereses prioritarios de los editores del semanario era el de darle un lugar importante a las imágenes, lo lograron en gran medida gracias al formato de su revista. Los periodistas tabasqueños retomaron el tamaño tabloide de *Life* —la cual había salido un año antes en Estados Unidos— y también adoptaron su gusto por el uso y difusión de las fotografías.

En este caso en particular, los periodistas Llergo y los fotógrafos Casasola lograban contar a través de una secuencia de doce fotos fijas “La historieta...”, que por lo general era chusca y divertida. Esta especie de chiste gráfico también fue muy novedoso, pues le imprimió un nuevo viraje a la historia visual y le robó un espacio más a la caricatura, que en esos años aún tenía un lugar importante en el periodismo nacional. Ésta es una de las innovaciones temáticas, promovidas por los Llergo, que somete a prueba la capacidad de síntesis del fotógrafo y que por su adecuada solución técnica y propuesta formal es, necesariamente, uno de los antecedentes visuales de las fotonovelas contemporáneas. Esta sección gráfica por lo general está rubricada por Casasola, aunque eventualmente también la trabajó Enrique Díaz.¹⁰

Con este mismo estilo de creación de una secuencia visual imprimieron los Casasola algunas páginas de *Rotofoto*, debido a que la misma publicación demandaba un sentido del humor muy particular a sus fotógrafos colaboradores —entre los que estaban Enrique Díaz, Enrique Delgado, Luis Zendejas, Antonio Carrillo hijo, Luis Farias y Luis Olivares. Las soluciones gráficas a los retratos que realizaron de algunos personajes destacados de la vida política, social y cultural del país eran poco usuales para la época. Tal es el caso del retrato

que realizaron del caricaturista Ernesto García Cabral, cuyo título delata ya la intención de fotógrafos y editores: “Machetazo a caballo de espadas”, al pretender caricaturizar al maestro del trazo. Asimismo, la serie de retratos de León Trotsky en entrevista exclusiva para *Rotofoto* en su casa de Coyoacán; los cuales conforman un documento social e histórico de primera mano.¹¹

En los primeros años de la revista *Hoy* la mayor parte de las fotoportadas fueron realizadas por Enrique Díaz. Sin embargo, también se pueden apreciar algunas muy distintivas de los Casasola, como lo es aquella de un domingo taurino, en el cual Armillita triunfó en el Toreo de la Ciudad de México.¹² Otra muy notable es la que tomaron de las chimeneas de una fábrica, en la que el ángulo visual de contrapicada es acentuado por un gran angular, lo que le da un acento magnificante. La aparente convergencia de las líneas paralelas de las chimeneas se acentúa más por la tensión que ejercen otros elementos arquitectónicos que cruzan el espacio compositivo de manera horizontal y oblicua. Ello, aunado al marcado contraste de los tubos oscuros que resaltan contra el cielo que tiene ligeras nubes blancas, hace de la toma un gran logro ya que no se pierde detalle alguno en los claroscuros. Todos estos elementos convierten a la imagen en una especie de oda a la industrialización. Esta fotografía recuerda a aquella que hiciera Weston en los años veinte (su foto titulada *Armco Steel, Ohio, 1922*), cuando estaba a la búsqueda de un exacerbado realismo y procuraba una fuerte nitidez en las líneas de contorno y grandes contrastes lumínicos. La foto de Casasola también tiene una gran dosis de novedad y de modernismo que la hace una imagen muy notable entre toda su producción, sobre todo porque tiene un carácter estetizante muy marcado.¹³

Otro rasgo sobresaliente en esta producción Casasola-*Hoy* son los fotorreportajes que realizan para algunos artículos de opinión, sobre todo en aquel primer año de vida de la revista. Destacan aquellos que tienen como tema central a la mujer, mismos que fueron realizados por una de las más destacadas



Revista *Hoy*, 23 de octubre de 1937

reporteras de la revista: Carmen Madrigal. Es el caso de las fotografías: “En la maternidad del Hospital General”, en el que las imágenes de las enfermeras, las madres y los pequeños tienen un lugar prioritario. También aquellas sobre: “Cómo se defiende México de las enfermedades”, donde la serie gráfica muestra cómo una parte del desarrollo de vacunas y de laboratorio clínico lo realizan principalmente las mujeres. Otro es el fotorreportaje de la misma serie cubierto también por la misma reportera acerca de “Las mujeres encarceladas”; aunque las fotos carecen de los créditos correspondientes es posible deducir por la factura de las imágenes, el encuadre, la forma de secuenciar las gráficas y algunos otros elementos iconográficos, que también fue realizado por los Casasola.¹⁴

Uno de los aspectos que llama la atención, es el hecho de que Gustavo Casasola sí llegó a firmar algunas de las imágenes que publicó en *Hoy*. Es notoria la secuencia gráfica de los indios tarahumaras, donde tomó los rostros y algunas de las actitudes de los niños, jóvenes y viejos de la sierra. Una india que amamanta a su pequeño ve con cierta



Gustavo Casasola, *Indio de Chiapas*, revista *Hoy*, 19 de junio de 1937

desconfianza al intruso que porta su gran lente y lo deja disparar su obturador. También capturó la faz de algunos jóvenes de “facciones recias como talladas a hachazos” y a aquellos que parecen ser “í-dolos de bronce sobre la piedra milenaria”, según señalan los pies de foto del reportero Amendolla.¹⁵ En otra serie sobre Chiapas, también reporta con imágenes a algunas etnias del lugar, como la de los indios de Tenejapa y de Amatenango. En esas comunidades hizo un retrato tan elocuente del perfil de un personaje con su indumentaria autóctona que logró que apareciera en la portada de la revista. Lo mismo sucedió con la foto que le realizó a una indígena kikapú, donde el pronunciado acercamiento al rostro, hecho por Gustavo Casasola, devela la avanzada edad y las difíciles condiciones de vida del campo, denotadas por los acentuados pliegues de la piel y la falta de piezas dentales que aparecen en el primer plano compositivo. Estos elementos hacen que la representación visual tenga una gran fuerza y expresividad plástica.

De Ismael Casasola se tiene noticia gracias a la entrevista que le concedió a Antonio Rodríguez

en 1946, sobre el hecho de que solía acompañar a José Pagés Llergo en sus viajes internacionales. Esta posibilidad periodística le llevó a hacer valiosos documentos gráficos como el retrato de Garrido Canabal —exgobernador de Tabasco— en su hacienda de Costa Rica. Asimismo, hizo algunas tomas de las fiestas paganas de la tribus indígenas de Chicicastenango, Guatemala, lo cual dadas las prohibiciones locales por poco le cuesta la vida. Y como antecedente de la entrega al oficio, declaró que en la época de la Revolución acompañó a las fuerzas del general Treviño en la persecución de Venustiano Carranza; y que además formó parte de la primera expedición que fue a negociar la rendición de Pancho Villa. Otro de sus logros informativos y documentales fueron las imágenes que obtuvo, un 23 de noviembre de 1927, en el momento en que fusilaron al Padre Pro Juárez junto con su hermano Humberto Pro Juárez, Luis Segura Vilchis y Antonio Tirado, acusados de atentar en contra del entonces candidato a la presidencia: el general Obregón.¹⁶

Agustín Casasola hijo también reconoció, ante el entrevistador Rodríguez, algunos de sus orgullos



Gustavo Casasola, *India tarahumara*, revista *Hoy*, 12 de junio de 1937

fotográficos. Recordó la cobertura que realizó en 1922 de una balacera en las calles de Uruguay con motivo de una huelga de tranviarios, la cual fue una de las primeras lecciones de audacia profesional que le diera su padre. Pero uno de sus más grandes éxitos fue conseguir un pase con el doctor Rubén Leñero en el Hospital de la Cruz Verde para fotografiar a León Trotsky en los últimos momentos de su vida. Reportaje al cual invitó a Enrique Díaz a participar con él, compartiendo el salvoconducto de entrada, la cámara y los créditos en la prensa nacional.¹⁷

Después de revisar las declaraciones de estos miembros de la familia Casasola, es posible percatarse que sí existe un orgullo personal por sus atrevimientos y triunfos gráficos. Asimismo,

que la influencia definitiva de su padre y abuelo se permeó en el ámbito familiar, pues su evidente inclinación por el fotoperiodismo también da cuenta de ello. Agustín hijo declaró, cuando se le preguntó sobre el destino profesional de su hijo Mario: "criados con revelador, por las generaciones de las generaciones, tendrá forzosa y fatalmente que ser fotógrafo".¹⁸ ¿Destino, fatalidad, fortuna, imposición o elección personal? Todo ello descubre parte de las huellas y obliga al estudioso de las imágenes a revisar, estudiar y revalorar desde diferentes aspectos metodológicos el arduo trabajo que en más de una centuria ha dejado una marca indeleble en la fotohistoria de nuestro país, a través de una impronta: los Casasola.

¹Véase Flora Lara Klahr, "Agustín Víctor Casasola y Cía., México a través de las fotos", en *Siempre!*, núm. 1639, 21 de noviembre de 1984, pp. 39-42.

²Para muestra un botón: el libro de Anita Brenner *The Wind that Swept Mexico*, Texas, University of Texas, Austin and London, 1971. El investigador iconográfico del libro George Leighton sólo reconoce a Casasola como productor de parte de las imágenes de la Revolución y lamenta que permanezcan en el anonimato las otras representaciones incluidas en el texto.

³Véase Aurelio de los Reyes, "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados", en *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP / INBA / Salvat, 1982, T. IX, pp. 182-200; Carlos Monsiváis, "Continuidad de las imágenes (notas a partir del Archivo Casasola)", en *Revista Artes Visuales*, México, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1983.

⁴Antonio Rodríguez, "Ases de la cámara. Hijo, sobrino, hermano, padre y tío de fotógrafos. XI. Agustín Casasola Jr.", en *Mañana*, núm. 157, 31 agosto de 1946, p. 21. Esta serie de artículos, 19 en total, constituyen la parte documental y noticiosa para la realización de la primera exposición de fotógrafos de prensa en el Palacio de Bellas Artes, misma que fue organizada por la revista *Mañana*, Antonio Rodríguez y Enrique Díaz. La inauguración se llevó a cabo el 27 de julio de 1947.

⁵Antonio Rodríguez, "Ases de la cámara. ¡Aquí están las fotos!, dijo y se entregó a la policía. II. Ismael Casasola", en *Mañana*, núm. 148, 29 de junio de 1946, p. 37.

⁶Antonio Rodríguez, "Ases de la cámara. Hijo, sobrino..." *op. cit.*, p. 21.

⁷*Ibidem*.

⁸Para más información al respecto véase *Fotografía de prensa en*

México. Un acercamiento a la obra de Díaz, Delgado y García, tesis para obtener el grado de doctor que presentó Rebeca Monroy Nasr, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, junio 1997.

⁹Sobre este particular no sé si sería pertinente un estudio muy concienzudo del acervo y de la hemerografía para localizar a los autores de los diferentes materiales gráficos y poder deslindar sus formas de trabajo. Considero que ir a la búsqueda del estilo como un fin en sí mismo, podría resultar un trabajo arduo y no sé si poco fructífero.

¹⁰A partir del análisis de la revista, es posible detectar que existía una distribución muy clara de funciones gráficas, pues Enrique Díaz y su asociados Enrique Delgado y Luis Zendejas trabajaban las fotoportadas, la sección de noticias gráficas de la semana y realizaban los fotorreportajes de algunos artículos de opinión. "La historieta supergráfica" era un espacio más bien reservado para los Casasola.

¹¹*Rotofoto*, núms. 6 y 7, 26 de junio y 3 de julio de 1938.

¹²Véase *Hoy*, núm. 43, 18 diciembre de 1937.

¹³Véase fotoportada de *Hoy*, núm. 35, 23 de octubre de 1937.

¹⁴*Hoy*, núms. 17, 48 y 15, respectivamente de junio 19 de 1937, enero 22 de 1938 y junio 15, de 1937.

¹⁵*Hoy*, núm. 16, 12 de junio de 1937, pp. 29-33.

¹⁶Véase Antonio Rodríguez, "Ases de la cámara. ¡Aquí están las fotos!..." en *op. cit.*, pp. 37-39.

¹⁷Antonio Rodríguez, "Ases de la cámara. Hijo, sobrino..." en *op. cit.*, pp. 21-24.

¹⁸*Ibidem*.

Inmóvil e insumisa realidad

Patricia Massé

Las fotografías de cuestiones aparentemente triviales o cotidianas de la ciudad, que se concentran en el Fondo Casasola de la Fototeca del INAH, en Pachuca, ofrecen la posibilidad de mirar un peculiar espectáculo fotográfico. Vistas al margen de su sentido documental, es decir, desprendidas de su contexto, muchas de ellas resultan ser imágenes intrigantes. Se insinúan en un sentido dual, trastocando un orden rígido para transitar entre Eros y Tánatos, entre lo aparente y lo oculto, entre lo inmóvil y lo insumiso.

En México, el fotoperiodista de la ciudad capital de los años veinte fue uno de los responsables del ensanchamiento del universo de lo fotografiable. Enteramente integrado a un aparato institucional informativo (que día a día demandaba mayor diversidad de imágenes) y vinculado a la publicidad de los objetos de consumo, el fotógrafo se enfrentó al reto de la ciudad como asunto de interés fotográfico. Las inagotables y diversas cuestiones triviales se alternaban en su agenda, al lado del evento relevante.

En la correlación entre objetos artificiales y urbanismo, la puesta en primer plano de los objetos y de escenas de la ordinaria ciudad genera imágenes ambiguas, que se intensifican produciendo un efecto liberador. Los objetos y las escenas sufren un trastocamiento. Su especificidad se desplaza hacia lo psíquico. Ocurre entonces que aquello que se pretendía fuesen imágenes que documentaran un aspecto ordinario o inusitado en la cotidianidad capitalina, se transforma en sugerencia psíquica, ganando una fuerza visual probablemente inadvertida por el propio fotógrafo.

Preferiría hablar de una dualidad y no de una ambigüedad. Y aunque la dualidad es una de las condiciones universalmente concebidas por las culturas de la humanidad, como esencia rectora en todo lo que rige la naturaleza, incluida la humana, ésta ha permanecido más viva en el plano religioso y mágico del ser, opacada por la racionalidad científica y materialista. Sin embargo, persisten sus efectos en el terreno de la percepción de muchos objetos culturales, agitando inquietudes que en lo fotográfico podemos identificar como sugerencia.



Vitrina de almacén, ca. 1920. Núm. de inv. 165987

Quizás la dualidad en la realidad fotográfica inquieta y atrae porque tiene que ver con la subversión de un orden material rígido, impuesto culturalmente, pero sobre todo porque nos enfrenta a algo que pertenece a nuestra ancestral esencia instintiva que presentimos. Entonces el orden aparente en la imagen fotográfica gana fuerza en tanto que también existe un orden oculto que lo envuelve; la intensidad del presentimiento de este último activa una cierta tensión.

Las cosas físicas de pronto se sobrecargan de un contenido psíquico que se roza con lo mágico. La extrañeza de la imagen, lo raro de la escena, promueve lo mágico. Pero esa condición mágica remite particularmente a una realidad enmascarada. Lo que se observa resulta de pronto que está cubriendo algo que no puede reconocerse, algo que es desconocido, que no parece poseer consistencia mática, ni naturalidad. El enfrentamiento con la imagen desata de inmediato un personal mundo interior de sentimientos y sensaciones; la imagen actúa entonces como una pantalla proyectiva.

Puede advertirse la manifestación de una dualidad particularmente fascinante y persuasiva en el despliegue de Eros y Tánatos en las dos imágenes del cadáver de Hazel Walker. La sensualidad del cadáver de la mujer es tan atrayente como lo es también la evidencia misma de la muerte. Lo que puede encontrarse de estético en un homicidio, como lo consideró De Quincey, se halla precisamente en la convergencia de la cálida materialidad del sujeto del crimen (el cadáver de una mujer que exhala sensualidad), con la fría circunstancia de la muerte, enfatizada con el espacio escénico y los ataúdes al fondo. Según esa lógica de De Quincey,¹ también habría que referirse a lo mágico, además del aspecto estético de la imagen del homicidio, en tanto que para él el asesinato es “una trasgresión mágica que suspende el tiempo y crea un mundo diabólico”.

La dualidad Eros-Tánatos es el fundamento del espectáculo visual. Contribuyen a ello la relación de objetos y elementos formales en esas imágenes de cadáveres. Todo está fundado en una peculiar experiencia estética que surge de la convergencia de



Cadaver de Hazel Walker, ca. 1925. Núm. de inv. 72036



Hazel Walker, ca. 1925. Num. de inv. 72043

ese mundo oculto del crimen, con la percepción formal, que se derivan de una coincidencia de los elementos o de la puesta en escena para la toma de la fotografía.

También la dualidad de lo inmóvil e insumiso incide en la indeterminación visual ante lo titubeante. En la imagen de la pareja de muñecos de cera el móvil visual es la perplejidad que surge de la contraposición de las dos figuras inacabadas, pero vacías, por dentro, reposando irremediamente frente a una lámina que ilustra detalladamente los órganos internos de un esquematizado cuerpo humano disecionado. La escalera sobre la ilustración aparece como elemento de movilidad, introduciendo el factor de lo posible en la escena. Las figuras inacabadas parecen destinadas a lamentar su incompleta corporeidad; sin embargo, la imagen crea el reto de su movilidad y de su activa presencia.

El contrasentido de lo inmóvil y lo insumiso activa una inquietante indeterminación, pues lo que es detenido en el instante fotográfico apunta más bien hacia una realidad insubordinable, dada la po-

sibilidad de sugerencia animada por los objetos suspendidos. Podría hablarse de naturaleza muerta en el sentido en que lo entiende Calabrese; es decir, no el que atribuye una condición de "objetos inmóviles", sino el de "cosas que se han parado en un instante", o "vida parada en un instante", si se atiende al vocablo *still leben*.²

La simulación es otra circunstancia que se reconoce en las imágenes; me refiero a ciertas escenas dispuestas con el propósito de una exhibición pública e incluso también de la misma publicidad, cuya imagen fotográfica ha transformado su sentido, mediante la alteración de la relación espacio-tiempo. Entonces esas imágenes se redimensionan para revelar una fuerza estética. Resultan enigmáticas, en tanto que el objeto o la escena se imponen con una nueva identidad. Acaso se trata de su novedosa condición de "naturaleza muerta del siglo veinte", inventada por la fotografía publicitaria.³ El hecho es que a veces el sujeto es, paradójicamente, un componente inanimado, desprovisto de voluntad humana y sometido al arbitrio de lo



Mucheca y niña, ca. 1915. Núm. de inv. 163233

objetual que gana presencia en la imagen. En otros casos, la animación de los objetos sugiere al sujeto ausente. Pero también el sujeto aparece como un intruso que perturba el territorio de los objetos. Al respecto André Rouillé ha señalado pre-

cisamente que: "Como los rostros, las cosas y los objetos de la realidad material se arriesgan así a ser ellos mismos reedificados, desposeídos de su apariencia, de su substancia, de su función; en suma, de su identidad."⁴

Aunque luego haya que enfrentarse con el desconcierto de que también lo escondido abre huecos poblados de ausencias, o de desencuentros. La sospecha y la

real escondido que en lo real inmediato?

que [subraya Breton] se encuentra más en lo hablar más claramente, es la convicción de una entidad rebasa su dato inmediato, o, para real? Es esencialmente la convicción de lo cual es la función metafísica primordial de lo cia en la realidad, que es la idea de realidad, ¿Qué es—escribe el señor Bachelard—la creen-

surrealismo:

referirse a la *revolución total de los objetos* en el idea de Bachelard citada, a su vez, por Breton, para semmascaramiento. Esta circunstancia remite a la te que tal situación incita a atentar contra el de- la restitución de aquello que queda oculto; de suer- sencia del sujeto, todo ello promueve el juego de objetualidad que se obstina en apuntar hacia la au- transformados en objetos, o del territorio de la La fuerza sugestiva de los objetos, o de los sujetos

Fareja de muñecos, ca. 1915. Num. de inv. 153740



Pero me temo que toda esta elucubración derivada de una corriente estética, puede resultar un tanto presuntuosa si no se tiene en cuenta, como circunstancias primordial, el factor "fascinación", inherente a la propia especificidad de la imagen fotográfica. Según Flusser, la estructura superficial de la imagen fotográfica determina su carácter mágico, puesto que las fotografías no muestran eventos congelados sino

realidad fotográfica.

mundo turbador y extraño, es decir, una novedosa combinación de esas imágenes fotográficas que revelan un del surrealismo estimula indudablemente la exaltación de la posibilidad de contraponer las cosas a sus fines para la herencia cultural del surrealismo, que admite la cual el objeto juega un importante papel.⁶ Se trata de lo que llama una "nueva realidad presentida", en la asegura que en nuestra época se siente un interés por Al parecer Eduardo Cirlot no exagera cuando

to. Y también eso resulta fascinante.

desazon solo pueden dejar cabida al estremecimiento.



Cuna de muñecas, ca. 1915. Núm. de inv. 163229

traducciones de hechos a situaciones. Esas situaciones ofrecen la posibilidad de que en el plano temporal pueda experimentarse un regreso eterno (en tanto que se puede volver una y otra vez sobre la imagen), mientras que, en el plano espacial, un elemento da significado a todos los demás y, a su vez, recibe de ellos su propio significado. Es decir, se trata de la misma relación espacio-tiempo que es propia de la magia.⁷

Las imágenes fotográficas que han dado motivo a este artículo resultan suficientemente provocadoras; al hacer tan evidente el juego subversivo de la representación y de la sustitución nos remiten a una circunstancia que, según Flusser, es consustancial en la fotografía en general: su significado mágico.

Ciertamente, la vía de abordaje de estas fotografías del Fondo Casasola es determinante en la propuesta planteada por Flusser; al reflexionar sobre ellas como imágenes autónomas pueden ser concebidas como símbolos. También es necesario insistir en que lo que se ha destacado de estas imágenes no tienen que ver precisamente con las intenciones del fotógrafo. Sin embargo, al margen de su funcionalidad

social, resulta inevitable penetrarlas por la vía de lo especulativo, en torno del enmascaramiento visual que irradian como imágenes de objetos y escenas puras, apuntando hacia lo que quizás el fotógrafo no vio, ni sintió; transformando la condición de realidad de lo fotografiado.

¹ Thomas De Quincey, *Del asesinato como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza Editorial, 1a reimp., 1989.

² Omar Calabrese, "Naturaleza muerta", en *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, (Signo e imagen, 30), 1993.

³ Sylvie Mézeau, "La convulsion des choses", en *La recherche photographique*, núm. 15, automne, 1993, pp. 16-21.

⁴ André Rouillé, "Le spirale implacable des choses", en *Ibidem*, p. 5.

⁵ André Breton, "Crisis del objeto", en *Antología (1913/1966)*, selección y prólogo Marguerite Bonnet, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI Editores, 1973, p. 118.

⁶ Véase Juan Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.

⁷ Véase Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, trad. Eduardo Molina, México, Trillas, (Biblioteca Internacional de Comunicación), 1990.

¿Qué nos dicen los niños?

Una primera mirada fotográfica a la infancia durante la Revolución

Eugenia Meyer

El interés por conocer *todo* sobre quienes fueron niños durante la década bronca de la Revolución impone la búsqueda de restos materiales, testimonios, vestigios múltiples de una época. Más que reunir las fuentes, hay que proceder a la aventura de encontrarlas. Los años revolucionarios tuvieron múltiples y variados protagonistas, como también víctimas. En ese escenario heterogéneo se distinguen los niños que fueron testigos de un acelerado proceso de violencia y de cambio.

Si bien es cierto que la bibliohemerografía de la gesta de 1910 es considerable, al igual que la historiografía referente a la época, de hecho poco se ha dicho, poco se ha escrito sobre los menores que crecieron y sobrevivieron en esta significativa década de la vida mexicana.

Niños de ciudad, niños de campo, niños de la burguesía porfiriana que miraban azorados cómo su cotidianidad se veía trastocada y transgredida.

Los hijos de campesinos, de obreros, de artesanos o de profesionistas medios, que escuchaban en casa las nuevas, los cambios, las sacudidas. O aquellos que, en sus casas de las grandes ciudades o en las placenteras haciendas, ponían atención para enterarse, en forma subrepticia, de lo que estaba sucediendo, de los hechos que tanto despreciaban los mayores —algunos los minimizaban al considerarlos simples trifulcas— o que, finalmente, despertaban en ellos sentimientos encontrados de miedo e incertidumbre. De una u otra forma los niños no podían, no debían escuchar todo aquello, pues eran cuasipersonas, aún no listas para conocer la realidad; por lo tanto, parecía prudente hablar con sigilo, bajar la voz para no alterar ese supuesto mundo mágico que era la infancia.

Sin embargo, esos niños conservarían memorias vividas de la década revolucionaria, experiencias que los marcarían y que habrían de definir en adelante su ideología y su comportamiento social.



Niños, ca. 1910. Núm. de inv. 160553

Acercarse al mundo infantil implica una serie de problemas particulares y ciertamente una actitud diferente. Se trata de buscar los hilos conductores, los recursos que puedan ayudarnos a deshacer una compacta madeja de suposiciones, como también acercarse a un mundo ido, a una memoria escondida o finalmente al olvido voluntario o involuntario.

En ese mundo complejo y plural aparecen las fotografías no sólo como testimonio, sino como *retrato* de una época. Comienza entonces la búsqueda de esas huellas y restos fotográficos, la indagación sobre la procedencia y la trayectoria de los documentos, las varias líneas de investigación, así como el análisis técnico y el propiamente iconográfico. En última instancia, la lectura de esas imágenes debe contar con sustentos teóricos que nos ayuden a entender las fotografías en su contexto. Como objeto de investigación.

Así, dos posibilidades pueden considerarse inherentes al trabajo histórico: ordenar el discurso histórico¹ a partir de los eventos que debe narrar, apoyado en las fotografías, o bien describir la imagen como parte del proceso analítico, para contar lo histórico de ese documento, lo que implicaría, quizás, alejarse del hecho mismo.

En consecuencia se genera todo un esquema metodológico para estudiar las fuentes fotográficas que va desde el análisis de su condición como fotografías —su esencia en el original o en la reproducción, que les imprime su carácter de “artefacto” o restos del pasado—, hasta el examen de su materia y forma de expresión como registro visual, así como su configuración externa, sus soportes y los procedimientos técnicos empleados para generarlas, vinculados con las peculiaridades de la producción fotográfica de la época, tanto en lo que se refiere al original como a sus reproducciones.

Por otra parte, habrá que considerar a la imagen misma y a su contenido, finalmente como únicos, particulares, porque sin lugar a dudas, lo captado se refiere a un determinado fragmento de la realidad, en un momento específico, en un espacio y tiempo singulares.

Tema importante, mas no independiente, es la motivación del fotógrafo, su creación, su concepción del universo, sus razones, al igual que la carga ideológica propia de cada fotografía, que a final de cuentas el fotógrafo torna imagen congelada de una realidad fragmentada. En consecuencia, no podemos sino reconocer que no hay fotógrafo ni fotografía inocentes, como tampoco observador acritico, objetivo e imparcial.² De cualquier modo, todos somos protagonistas de los procesos históricos.

Toda fotografía se significa como un recurso de la memoria y de la emoción. Ciertamente la evidencia fotográfica se traduce en un testimonio visual de las apariencias. Por ende, la información que se desprende de ellas será siempre fragmentaria y estará sujeta a la interpretación e incluso a la manipulación del investigador, sin olvidar, por cierto, la propia del fotógrafo.

Así, la fotografía establece una dialéctica particular con la memoria y genera una dinámica permanente entre la imagen y el conocimiento. También se reconocen en este complejo maridaje los aspectos documentales y estéticos como punto de partida para el análisis iconográfico y la reflexión interpretativa, interdisciplinaria, en aras de su significado intrínseco.³

Todo ello enmarcado en el pasado, porque en último caso la imagen fotográfica pertenece a tiempos idos. No en balde, en ese sentido, Roland Barthes la asocia con la muerte.⁴ E insiste en su carácter de experiencia que reproduce al infinito lo que únicamente ha tenido lugar una vez: “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”,⁵ por ello, en el espectáculo de mirar y leer las fotografías, se genera ese *algo* terrible que sería el retorno de lo muerto.

Lo que *leemos* en la fotografía, tal vez sea diferente de lo que mentalmente asumimos que fue la escena original, trastocada por la intención del fotógrafo, aunque luego también por la intención del observador. Pero lo que pretendemos ver, descubrir, encontrar, está ahí como representación de la realidad, presta para convertirse en cómplice del supuesto análisis histórico.



Niños de hospicio, ca. 1908. Num. de inv. 6230

Como espectadores, vemos, descubrimos imágenes que nos provocan una atracción, quizá hasta la fascinación, la agitación interior a la que se refiere Barthes. La observación de ese fragmento congelado de la realidad nos hace pensar, actuar, nos anima, y ello, en efecto, se traduce en la aventura de ver, atender, escuchar, mirar y leer la fotografía.

Así, el quehacer de la observación activa la memoria, los recuerdos, los conocimientos y establece vínculos tanto con la nostalgia como con la melancolía. Resultado de todo ello es que “veo, siento, luego noto, miro y pienso”.⁶

Una imagen conmovedora de cuatro niños, seguramente en un hospicio, hacia 1908, comunica la desolación, quizá también la tristeza de estos niños pelones, dos de los cuales nos ven de frente, casi desafiando al fotógrafo, a nosotros. Otro se lleva un pedazo de pan o de tortilla a la boca, mientras en su plato percibimos algo que parece una sopa; en forma distraída, mira con infinita tristeza hacia otro lado. El más pequeño permanece hierático, a manera de denuncia. Los cuatro, con ropa de algodón modestísima, con baberos, cada uno con un

plato y una taza de peltre; sólo dos tienen frente a sí cucharas y uno tenedor. Cuatro sujetos protagonistas, todos posando disciplinadamente con las manos sobre una simple mesa de madera, en la cual, curiosamente, salvo aquel plato con caldo, no hay comida.

El “choque fotográfico”, el *punctum*,⁷ al que se refiere Barthes, provoca un caudal de preguntas. La imaginación del historiador no encuentra reposo, pero esa realidad congelada nos obliga a reflexionar sobre lo que el fotógrafo quiso mostrarnos. Nosotros no podemos menos que detenernos a cuestionar la realidad que supuestamente estamos observando, su veracidad, su fidelidad. ¿Qué nos están diciendo los niños de la imagen descrita? ¿Qué edad tienen? ¿Esperan recibir alimento? ¿Creen que algo sucederá en sus vidas? ¿Pertenecen a ese sector de niños expósitos, marginados, olvidados? Tras ellos un muro gastado, con dibujos y frisos. Pero, ¿es una puesta en escena o se encuentran en el estudio del fotógrafo? ¿Es entonces una manipulación del fotógrafo que transforma o pretende valerse de un ardid para producir una atmósfera?



Niño trabajador, ca. 1910. Núm. de inv. 6098

Necesariamente la imagen está ligada a las circunstancias; la fotografía aparece como un teatro primitivo que requiere el trasfondo histórico con el fin de recuperar y reconstruir el proceso de la sociedad porfiriana, enarbolando la bandera de la modernidad capitalista.

En ese mismo contexto, en esa misma época, otra imagen nos detiene y nos conmueve. Aquí un niño humilde —uno solo ahora—, descalzo, seguramente en un mercado, ayuda a mover cazuelas de barro. Trabaja, no come lo que se ofrece en venta. Mira de soslayo al fotógrafo. Él es el centro de la imagen, él es el *punctum* que nos detiene, que nos mueve y conmueve. Los clientes, algunos hombres sencillos, se encuentran en cuclillas frente a los anafres y las ollas. Las mujeres, que con seguridad cocinaron, atienden; una, la más distante, observa al fotógrafo, quizás con timidez; otra mira al niño, que es el verdadero centro de atención; expresa cierta ternura: ¿será su hijo?

Esta escena no parece “producida”; aquí el fotógrafo “congeló” la cotidianidad fuera del tiempo, fuera de los juicios particulares. Reproducción de una realidad que permanece. Tal vez la ropa varíe, pero la actividad, la relación hombres—mujeres y mujeres—

niños permanece y nuestros puestos de comida, en zonas urbanas y rurales, conservan en esencia las mismas características.

Lo notable, lo trascendente, lo que nos sorprende, lo que nos informa en cada fotografía está íntimamente ligado a nuestro bagaje cultural, nuestra propia historia, nuestros intereses e intenciones. Si, la fotografía puede ser complaciente o subversiva, puede asustarnos, trastornar, estigmatizarnos, u obligarnos a reflexionar. Reconozco en las imágenes que veo un trozo de la historia que me interesa, me identifico con el contenido, hurgo entre los personajes, los objetos, quiero conocerlo todo, quiero aprehenderlo, con objeto de que nada se escape, que todo denuncie condiciones sociales de injusticia, particularidades que nos definen y determinan.

Así impacta y conmueve una imagen que corresponde a alrededor de 1910, casi *creada* expresamente para enfrentarnos otra vez a la gran interrogante de lo que quisieron decirnos los niños de entonces.

Mirando a la cámara casi como desafío, todos recargados en una pared carcomida, sobre un suelo que entrevera piedra de bola y terracería, vemos a doce niños en una escalera que va de izquierda a de-



Winfield Scott (atribuida), *Niños en la pared*, ca. 1910. Núm. de inv. 122540

recha. Menores cuyas edades oscilan entre los tres y cuatro, hasta los trece o catorce años.

Observemos: tres portan sombrero de fieltro, otros dos de paja y, entre los más pequeños, uno lleva boina y otro gorra de marinero. Quizá se trata de una extraña y a la vez conmovedora escena *prefabricada*. Y, sin embargo, tal vez el fotógrafo encontró y decidió reunir a estos niños, con tipos y atuendos diversos, para comunicar algo, para preservar una imagen de la heterogeneidad de la pobreza. Es probable...

Es interesante atender la desigual vestimenta del grupo, que podría obedecer más a determinadas condiciones y limitantes que al gusto individual de cada niño. El primero lleva camisa de algodón casi blanca, pantalón, chaleco y saco de casimir —que no oculta el codo ya raído— y zapatos usados, pero, al fin, zapatos formales. Se antoja casi un adolescente que desafía con la mirada al fotógrafo, al tiempo, al mañana, a nosotros.

El segundo protagonista de esta escena y de esta historia, viste unos pantalones gastados, con agujeros en las rodillas, que se aprecian como trozos del textil casi desprendido, la camisa de algodón, el

corte de pelo estricto, casi al rape, y huaraches paupérrimos; ve a la cámara, casi interrogándonos. El tercero porta un saco que obviamente le queda chico; de nuevo, los codos raídos, un chaleco heredado de un anterior dueño más pequeño, zapatos que denuncian un uso extremo, pues en ellos asoman los dedos; tiene una cierta mirada irónica, una cierta sonrisa que nos hace reflexionar sobre los tiempos idos, sobre el mundo inmenso de oportunidades que se estaba negando a esa infancia.

El cuarto lleva pantalones rayados de charrito y una camisa de algodón, de la que sale una camiseta con manga larga; la camisa es demasiado corta, los zapatos están completos y contrastan con los del quinto sujeto. Este último, trajeado casi como niño catrín, con pantalón corto que hace juego con el chaleco y el saco, camisa con corbata de moño, sombrero de fieltro y medias largas, calza paradójica y conmovedoramente unos botines destrozados, se halla en una posición que revela agotamiento y parece preguntarse cansado: “¿Qué haré luego de esta *puesta en escena*?”

El sexto con pelo corto en extremo, pantalón también corto, camisa y otra prenda a manera de saco



Niño voceador durante la Decena Trágica, 1913. Núm. de inv. 6280

muy delgado —que apenas le cierra y a la que le faltan botones— medias, botines y agujetas medio abrochadas, mira de frente con gran inocencia. Junto a él, otro chico, con mirada distraída, se muerde el labio; lleva pantalones parchados, una sucia camisa de algodón y zapatos despedazados.

El octavo viste pantalón de la época, con bragueta de botones por la que escapa la punta de la camisa de algodón. Se le ven los calzones enrollados y atorados en la cintura. A diferencia de sus compañeros, trae zapatos completos y mira atentamente a la cámara. El siguiente, más pequeño, tiene pantalones, una camisa sucia y está descalzo; el décimo, más menudo incluso, lleva camisa de cuadros, pantalón corto, medias y botines; aparece con los brazos cruzados, como si hubiese recibido la instrucción de posar en esa forma. Luego otro, al que parece haberse le indicado que mirara de frente, casi rapado, con pantalón, camisa, suéter y botines, se mantiene atento y casi tapa al último chiquillo, pegado al muro, que calza zapatos y lleva pantalón —en cuya bragueta asoma de nuevo la camisa—, camiseta y un

camisín a manera de saco. Es el más pequeño del grupo y completa la docena que nos está mostrando una serie de variantes de esa infancia marginada o abandonada. No soslayamos, por cierto, la ausencia de niñas en esta imagen, que nos recuerda la estricta educación y moral de la época, que obligaba a la separación absurda de hembras y varones, como si el mundo y la vida respetaran esta imposición caprichosa e hipócrita.

Quizás uno de los impactos mayores de esta imagen congelada en el tiempo, que insiste en la idea de lo ido, lo muerto, lo pasado, es la recuperación nostálgica de una época; de una sociedad, de una moral específica. La fotografía delata circunstancias culturales específicas; basta ver la posición de las manos de cada chico, puestas al azar, como si no supieran qué hacer con ellas, o bien determinada por instrucciones del fotógrafo. El primer niño, al igual que el último, las esconden en los bolsillos; otros las dejan caer imperceptiblemente a los lados, las cruzan al frente, o ponen una sobre otra, casi con resignación, como queriendo decir quizás que las con-

diciones de sus vidas, al parecer, no ofrecen posibilidad de cambio, ni futuro.

Ciertamente toda esta reconstrucción se refiere a un tiempo pasado que no es ajeno; sin embargo, históricamente nos interesa. Reconocemos en ella situaciones sobre las que tenemos noticias, de lo que nos hemos enterado y que hemos reconstruido. Pero lo importante es la posibilidad de identificar la esencia de las circunstancias, de los hechos, e incluso de lo que ha pasado inadvertido. La acción de reconocer e identificar se convierte precisamente en activadora de la historia porque, finalmente las imágenes nos mueven, nos obligan a observar para así descubrir lo que de otra forma continuaría cubierto, oculto o ignorado.

Toda fotografía aparece como una fracción de la realidad, como un referente de hechos y circunstancias. Aquí las imágenes seleccionadas al azar dan cuenta y nota de historias diversas, de valores y circunstancias tan ajenos como lejanos. Sin embargo, ellas nos obligan a detener, a revisar ese pasado que, sin ser próximo, nos hace recapitular y empezar a modificar visiones del todo histórico en el que se desarrolla la Revolución de 1910. Aquí no importan las cifras oficiales, ni las estadísticas, ni los juicios particularísimos de críticos, cronistas, políticos o militares. Lo relevante es, sin duda, lo que vemos, lo que observamos, lo que sentimos e imaginamos ante estas representaciones.

Circunstancias *reveladas* a partir de una técnica, a partir de una intención del fotógrafo, pero también circunstancias que nosotros voluntaria y conscientemente nos hemos propuesto revelar. Toda fotografía, por lo tanto, nos da cuenta de lo que fue, sin que caigamos en la nostalgia y por lo tanto el pasado no es ya una forma de pensar o de expresar el recuerdo, en la memoria, pues a partir de esas imágenes que existen el pasado se torna algo concreto y comprensible.

Si bien es cierto que tiempo y espacio están delimitados por la intención del fotógrafo, por las circunstancias y técnicas de la producción fotográfica, también lo es que ese detenerse del tiempo y fijación de un espacio obligan al historiador a instalarse en lo preciso para analizar o definir su contenido.

Vemos las fotografías, las cuestionamos, las exprimimos hasta lo último; porque, a fin de cuentas, de lo que se trata, es de que ellas hablen por nosotros, de que revelen lo oculto o desconocido, nos permitan entender un tiempo determinado, en circunstancia específica, y finalmente nos ayuden a comprender el proceso que encadena, invariablemente, a los diferentes estadios de la historia. Bien nos ha hecho reflexionar Umberto Eco al insistir en que, para una cultura habituada hoy a pensar mediante imágenes, las fotografías se vuelven razonamiento. Así, la fotografía inicia un itinerario comunicativo. "Una vez más lo político y lo privado se han atravesado por las tramas de lo simbólico que, como siempre sucede, ha demostrado ser producto de realidad."⁸

Y entonces, ¿qué nos dicen los niños? ¿Qué logran transmitirnos esos protagonistas veraces a partir de las imágenes captadas por el fotógrafo? La realidad ha estado sujeta a procesos de selección, composición, encuadre, manipulación del negativo, etcétera; sin embargo, subyace un lenguaje virtual que de cierta manera nos conmina a seguir *escuchando* esas fotografías.

Cuando la intención del historiador empeñado en comprender el pasado sea la de cuestionar y expresar la savia de las imágenes, con el fin de recuperar la esencia misma de las circunstancias y los procesos en su contexto histórico, el viejo adagio de que una imagen vale más que mil palabras se continuará.

¹ Véase Rafael Reséndiz, "El uso historiográfico de la fotografía", en *Semiótica, comunicación y cultura*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1996, pp. 93 y ss.

² Véase Eugenia Meyer, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Fonapas, 1978.

³ Véase Boris Kossov, *Fotografia e história*, São Paulo, Atica, 1989.

⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

⁵ *Op. cit.*, p. 31.

⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁸ Umberto Eco, "Una fotografia", en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986, p. 298.

Los Casasola durante la posrevolución*

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

En 1921, cuando Agustín Víctor Casasola afirmaba, en el prólogo de su *Álbum histórico gráfico*, ser el fotógrafo de la Revolución mexicana,¹ si bien ésta era sólo una verdad a medias,² dicha sentencia escrita por el patriarca de esa dinastía tuvo como consecuencia que hasta la fecha se afirme genéricamente que “los Casasola son los fotógrafos de la Revolución mexicana”.

Esta afirmación, a través del tiempo, ha hecho pensar al público en general que el trabajo realizado por

Casasola, o en el mejor de los casos por fotógrafos de apellido Casasola, consistió sólo en el testimonio gráfico del movimiento armado iniciado en 1910, además de conformar una crónica fotográfica oficialista de las actividades presidenciales del gobierno de Porfirio Díaz hasta la gestión de Luis Echeverría. Sin embargo, uno de los principales motivos del registro fotográfico que realizaron estos reporteros gráficos ha pasado inadvertido: la Ciudad de México asimilada en toda su dimensión.

Para ilustrar lo anterior, los números en ocasiones pueden ser elocuentes. El Fondo Casasola que resguarda la Fototeca del INAH contiene aproximadamente 12 mil imágenes referentes a la vida política, cultural, social, judicial y del movimiento armado en el periodo 1910–1920. Únicamente la denominada “serie: Ciudad de México”, junto con las series “exteriores” e “interiores”, conforman un acervo de 17 mil imágenes producidas entre 1920 y 1940, sin contar con las fotografías de temas de vida política, social, cultural y judicial.

El origen de estos apartados en el Fondo Casasola se encuentra específicamente en un hecho: el 4 de junio de 1920, Agustín Víctor y su hermano Miguel firman un contrato con el gobierno de la Ciudad de México en el cual se comprometen, junto con Gustavo Casasola Zapata, Francisco Ramí-



Agustín Víctor Casasola, *Casa importadora de sombreros*, ca. 1920. Núm. de inv. 196353

*Una primera versión de este texto sirvió como presentación del libro *Los inicios del México contemporáneo*, editado por David Maawad (véase sección de reseñas).



Gustavo Casasola, *Pasajeros en un tranvía, ca. 1927*. Núm. de inv. 196350

rez y Rafael López Ortega, a realizar registros fotográficos de interiores y exteriores de los establecimientos comerciales de la ciudad. El acuerdo incluía la toma fotográfica de las obras de infraestructura realizadas por el gobierno del Distrito Federal en las que aparecían los trabajadores y la vida callejera, el registro de las condiciones sanitarias de los establecimientos públicos y la documentación gráfica de los separos en las comisarias, además del registro de presos en la penitenciaría del Distrito Federal (Le-cumberri) y la cárcel de Belén.³

El convenio se renueva el 9 de febrero de 1925; en éste ya no aparece Francisco Ramírez y se integran Ismael Casasola y Adolfo Vera Solís;⁴ siendo la última renovación el 4 de marzo de 1935.⁵ Ambos contratos fueron independientes al realizado por Agustín Víctor el 23 de agosto de 1920,⁶ referente a ser el jefe de fotógrafos del gobierno de la ciudad, cargo que ocupara hasta el 8 de mayo de 1930, cuando le sucede en el puesto su hijo Gustavo.⁷

Por otra parte, los miembros de la familia Casasola mantienen su actividad como reporteros gráficos laborando por contrato, o vendiendo foto-

grafías de manera independiente a los diarios de la ciudad, entre ellos *El Universal*, *Excelsior*, *El Noticioso Mexicano*, *El Demócrata*, *La Prensa*, *El Universal Gráfico*, *El Heraldo* y *El Nacional*, y todos ellos además llegaron a publicar igualmente en los semanarios *Revista de Revistas*, *El Universal Ilustrado*, *México en Rotograbado* y *Rotográfico*.

De esta manera, el trabajo de la familia Casasola se divide en estas dos décadas. Por una parte, en satisfacer las necesidades del diarismo que imponía la práctica de su oficio y, por otra, el registro fotográfico comprometido con el Ayuntamiento. La Ciudad de México se imponía como la principal fuente de información y era, por fuerza, el ámbito que a diario tenían que enfrentar. El registro fotográfico de comercios de las distintas calles del centro de la capital se combinaba con el cumplimiento de las asignaciones que les daban los diferentes diarios, por lo que no extraña que la iconografía producida por ellos incluya casi cualquier asunto; esto es, captaron la noticia gráfica de las actividades de funcionarios, pero también registraron mítines y manifestaciones de trabajadores, eventos culturales y sus



Agustín Víctor Casasola, *Instructores de lucha grecorromana, ca. 1922*.
 Núm. de inv. 5756

protagonistas; héroes deportivos y sus hazañas, trabajadores de establecimientos comerciales y públicos, así como los detenidos en comisarias y prisiones; en pocas palabras, la múltiple cotidianidad urbana.

Para dejar más claro el oficio de estos fotógrafos, cito a manera de ejemplo una hoja de asignaciones escrita a máquina con fecha del sábado 27 de mayo de 1922, entregada por el periódico *El Noticioso Mexicano* a Miguel Casasola, junto con las notas que de su puño y letra él hizo:

8:00hrs.

Arribo a la estación Colonia de Plutarco Elías Calles procedente de Monterrey (16 placas buenas.— Deseché seis).

9:30hrs.

Desayuno de Luis N. Morones con miembros de la CROM de Veracruz (14 placas buenas.— Deseché ocho, trabajo difícil con la luz. Fotografías de la remodelación de los tribunales de Belén para el Ayuntamiento, 22 placas, no se desecharon).

12:00hrs.

Partido de fútbol del sindicato de Ericson contra el sindicato de tranviarios (13 placas buenas. Deseché dos).

17:00hrs.

Boda de la Srta. Elena Martínez Corcuera con el Sr. Rafael Aroza-

mena de Cos (4 placas, no se desecharon).

19:00.

Barandilla de la comisaría de la primera demarcación (dos traficantes de opio: dos placas. Dos putas, una buena y una fea: dos placas buenas, deseché una. 14 albañiles rijosos traídos de la pulquería El Último Atorón, seis placas, deseché dos. Tres cartelistas, cuatro placas buenas, deseché una. Ocho placas son para el Ayuntamiento).⁸

Este ejemplo del trabajo realizado por Miguel Casasola muestra que en un día, y contando las placas que desechó, tomó un total de 94 fotografías de formato 5 x 7, negativos de cristal, con su vieja cámara POCO Núm. 18, de doce portaplacas, destinando al Ayuntamiento 30 imágenes.

Para tener una perspectiva que dé mayor claridad del trabajo desempeñado por estos fotógrafos, se pueden comparar dos series de siete días de asignaciones, del 14 al 20 de abril de 1921, del periódico *El Demócrata* para Miguel Casasola,⁹ con las proporcionadas por parte de *El Universal* a Gustavo Casasola del 21 al 27 de octubre de 1929. Miguel recibe un promedio diario de nueve asignaciones y cubre en siete días 72 eventos produciendo un total de 686 placas fotográficas. Gustavo, por su parte,



Agustín Víctor Casasola, *María Cúncosa, ca. 1919*. Núm. de inv. 73041

tiene un promedio diario igual al de su tío, aunque en los siete días cubre 73 eventos y produce 701 placas negativas.

De esta manera, la iconografía de los Casasola, además de ser prolífica, incorpora imágenes producidas por una familia que vio en el registro fotográfico no sólo una forma de vida sino que estaba convencida de que la fotografía era un testimonio histórico; que la práctica del diarismo por parte de los reporteros gráficos y que el registro que se realizaba por contrato no sólo mostraba un instante cuya información se refería a la particularidad de lo fotografiado, sino que también al paso del tiempo cada una de ellas adquiriría un nuevo sentido y una diferente valoración.

Por todo ello, podemos decir que las fotografías de los Casasola muestran con sus imágenes los profundos cambios experimentados por la sociedad mexicana —representada por la población de la Ciudad de México— durante los conflictivos años posrevolucionarios.



Ismael Casasola, Niños payasos dando una función callejera, ca. 1938. Núm. de inv. 72967



¹ *Album histórico gráfico: contiene los principales sucesos acaecidos durante las épocas de Díaz, De la Barra, Madero, Huerta, Carranza, Constitucionalistas, la Convención, Carranza, De la Huerta y Obregón.* Quince cuadernos de 200 páginas, recopilación y fotografías de Agustín Víctor Casasola e hijos, textos de Luis González Obregón y Nicolás Rangel, s/c, México, 1921, vol. 1, pp. V-VI.

² Para una mejor comprensión del papel de los Casasola durante la Revolución véase Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, "A fresh Look at the Casasola Archive", en *History of Photography*, editor invitado John Mraz, Londres, vol. 20, núm. 3, otoño de 1996, pp. 191-195.

³ Archivo del Ayuntamiento, Obras Públicas, leg. 873, exp. 4.

⁴ Archivo del Ayuntamiento, Obras Públicas, leg. 1021, exp. 7.

⁵ Archivo del Ayuntamiento, Obras Públicas, leg. 1174, exp. 3.

⁶ Archivo del Ayuntamiento, indiferente, Sección Empleados, leg. 2123, exp. 10. La lista de fotografías que laboraban para el gobierno de la Ciudad de México incluía a: Gustavo Casasola

Zapata, Francisco Ramírez, Rafael López Ortega, Tomás Martínez Hernández, Juan Hernández García, Alberto del Bosque Gómez, Juan Aragón Gómez y Eleuterio Vázquez Ortiz.

⁷ Archivo del Ayuntamiento, indiferente, Sección Empleados, leg. 2438, exp. 17. En esta ocasión la lista de fotógrafos la integran: Gustavo Casasola Zapata, Ismael Casasola Zapata, Francisco Ramírez, Víctor Gómez Tagle, Tomás Martínez Hernández, Juan Hernández García, Carlos Valencia Martínez, Antonio Domínguez Pérez, Alberto del Bosque Gómez, Juan Aragón Gómez y Eleuterio Vázquez Ortiz.

⁸ Esta hoja de asignación, junto con otras 42 más, venían acompañando los negativos que actualmente tienen asignados los números de inventario 16065 al 160701, serie: Gente en la calle, Fondo Casasola de la Fototeca del INAH.

⁹ Estas hojas de asignación eran acompañadas de otras 174, junto con los negativos que actualmente tienen asignados los números de inventario 135550 al 1355676, serie: Choques y accidentes de tránsito, Fondo Casasola de la Fototeca del INAH.

LOS FOTÓGRAFOS DE LOS PERIÓDICOS ANTE EL SR. PRESIDENTE

En el restaurant Tarditi se reunieron ayer en la tarde varios fotógrafos de los principales periódicos metropolitanos, con el propósito de estudiar la manera más eficiente de constituir una agrupación mutualista, formada sólo por fotógrafos de la prensa, que bien es sabido son un factor importantísimo del periodismo moderno.

A la citada reunión acudieron los señores Ezequiel Álvarez Tostado, de "El Mundo Ilustrado"; Manuel Ramos, de "El País"; Isaak Moreno, de "El Demócrata"; Samuel Tinoco, de "La Semana Ilustrada"; Agustín V. Casasola y Abraham Lupercio de "El Imparcial"; Jerónimo Hernández, de "Nueva Era"; Víctor León, de "El tiempo Ilustrado"; Rodolfo Toquero, de "El Heraldo Mexicano"; Antonio Garduño, de "El Diario"; Miguel Casasola, de "El Ahuizote"; Ezequiel Carrasco, de "Revista de Revistas", y Antonio Melhado, del "Amigo del Hogar".

ANTE EL SR. PRESIDENTE

Antes de separarse, los señores fotógrafos acordaron hacer una visita de cortesía al señor Presidente de la República, y para tal efecto, se dirigieron al Castillo de Chapultepec, en donde los recibió el señor de la Barra, con su amabilidad ya proverbial.

En representación del grupo, tomó la palabra el señor Agustín V. Casasola, dirigiéndose al señor Presidente en los siguientes términos:

"Por primera vez en los anales de México, se han reunido todos los fotógrafos que laboran en los periódicos de esta capital, con el objeto sencillo y humano, de prestarse mutua ayuda, de protegerse contra las vicisitudes de la vida diaria, de darse la mano en el cami-

no duro y lleno de obstáculos, que hay que recorrer para ganar el pan que llevará el consuelo a la familia. No es un 'bloque' el que queremos formar, no es una masa industrial, que oponga su fuerza productora contra las empresas que necesitan y ocupan nuestros servicios; es una cordial agrupación de hombres de bien, de gentes honradas, que, por trabajar en el mismo ramo, por compartir los mismos goces, menos abundantes en el oficio que las penas, se han unido con el lazo del mutualismo, teniendo como base la fraternidad y la corrección.

Por la tarde del 26 de octubre de 1911, después de una comida en el restaurant Tarditi, un grupo de fotógrafos se dirigió al Castillo de Chapultepec a hacerle una visita al Presidente de la República, el señor León de la Barra. Agustín Casasola, quien había sido nombrado Presidente de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, de reciente formación, dirige este discurso a De la Barra.

Las palabras de la prensa gráfica, en voz de Casasola, no hace más que definirla. No es en estricto sentido una alabanza al poder sino ciertamente una relación de trabajo. Régimen y medios, por lo menos hasta esos últimos meses de 1911, se entrelazan para ofrecer la versión de los hechos en las páginas de una prensa financiada por el gobierno porfirista. La etapa de la libertad de la fotografía periodística, como se entendía hasta entonces a esa relación de acuerdos compartidos, muy pronto comenzaría a llegar a su ocaso.

Esa agrupación de fotógrafos de prensa enarbola en su discurso, no de manera casual, dos de los tres postulados positivistas: el amor y el orden ("la fraternidad y la corrección"), lemas que terminarían por reflejarse todavía para esos días en sus imágenes. Y esto se vería un mes después. En diciembre de ese mismo año esta asociación de fotógrafos inaugura la que es la primera exposición de fotografía de prensa en México. Esta muestra es organizada por Agustín V. Casasola, Ezequiel Álvarez Tostado, Samuel Tinoco, Antonio Garduño y Ezequiel Carrasco. Se le llama *Primera Exposición de Arte Fotográfico en México* y en el título están definidas muchas de las intenciones de lo que se exhibe; esto es, imágenes con una propuesta "artística", de ambientes bucólicos, antes que documentos azarosos de reportero gráfico. Estamos a finales de 1911 y las cosas seguirían cambiando.

[N. del ed.]

“Y al reunirnos, faltaríamos a un gran deber, al no acudir ante usted, Señor Presidente, porque —hay que confesarlo con toda sinceridad— usted nos ha llenado de amabilidades, de finezas y de galanterías, prestándose gustoso en cuantas ocasiones le hemos solicitado, para que cumpliéramos con nuestro deber de impresionadores del instante, de esclavos del momento. Esos actos no se olvidan jamás. Usted ha inaugurado la etapa de la libertad de la fotografía periodística, casi desconocida aquí; usted ha dejado que lleguemos a su lado, con la impertinencia de nuestros aparatos y, complaciente, como hombre culto, se ha servido no impedir que realizáramos el trabajo que nos proporciona la subsistencia.

“Tal conducta nos llena de satisfacción, y por ello, nuestra primera muestra de gratitud es para quien ha sentado el hermoso precedente de dejar que los fotógrafos de periódicos no tengan obstáculo alguno con los altos funcionarios del Estado.

“Señor Presidente: Acepte usted este voto de simpatía, que en nombre de mis compañeros, traigo de la manera más sencilla.

“Crea usted que nuestra gratitud no es efímera como las placas que tomamos para ilustrar nuestros

periódicos; ella será eterna, porque está grabada en una placa que resiste al tiempo y al olvido: nuestro corazón.”

CONTESTA EL SR. DE LA BARRA.

El señor de la Barra contestó, manifestando ante todo su agradecimiento por aquella demostración de simpatía, diciendo que sólo había correspondido a la atención que la prensa ha tenido para él, y que si siempre se ha prestado de buena voluntad a la petición de los fotógrafos, es porque ha querido que se le conozca tal cual es.

El Señor de la Barra hizo votos por la prosperidad de la naciente agrupación y, para terminar, dijo: “Ya próximo a dejar este gobierno que tantas y tantas amarguras me ha proporcionado, ha sido para mí un gran consuelo recibir esta manifestación de simpatía, nacida de esos colaboradores tan importantes de la prensa.”

Antes de retirarse, los fotógrafos pidieron a nuestro Primer Magistrado que les permitiera impresionar una placa. El señor de la Barra accedió galantemente, manifestando que como una muestra de simpatía al gremio, gustoso se dejaba retratar en compañía de quienes tantas veces lo han retratado.



Primera Exposición de Arte Fotográfico en México, diciembre de 1911. Núm. de inv. 197454

PACHUCA
SALA NACHO LÓPEZ



René Peña, s/f

En la sala Nacho López de la Fototeca del INAH en Pachuca, Hidalgo, se presentó del 28 de noviembre al 16 de febrero de 1998 la exposición *Cuba: la realidad expectante*, muestra colectiva de fotografías cubanas contemporáneas con curaduría de Mina Bárcenas y textos de Juan Antonio Molina. La muestra, integrada por 62 fotografías, incluyó trabajos de Carlos Torres Cairo, Cirenaica Moreira, Evel González, Félix Antequera, Juan Carlos Alom, Ricardo Santos, Nelson A. Egüed, Pinty, Raúl Cañibano Daniel, René Peña González, Rogelio Álvarez Osoria, Yanitzia Caretti y la propia Mina Bárcenas.

DURANGO
MUSEO REGIONAL



muestra colectiva de fotografías cubanas contemporáneas con curaduría de Mina Bárcenas y textos de Juan Antonio Molina. La muestra, integrada por 62 fotografías, incluyó trabajos de Carlos Torres Cairo, Cirenaica Moreira, Evel González, Félix Antequera, Juan Carlos Alom, Ricardo Santos, Nelson A. Egüed, Pinty, Raúl Cañibano Daniel, René Peña González, Rogelio Álvarez Osoria, Yanitzia Caretti y la propia Mina Bárcenas.

DURANGO
MUSEO REGIONAL



Anónimo, ambrotipo, ca. 1860

GUERNAVACA
MUSEO CUAUHNÁHUAC



C.B. Waite, ca. 1910

La Fototeca Juan Dubernard del Centro INAH-Morelos ha montado en el Museo Regional Cuauhnáhuac de la ciudad de Cuernavaca una exposición fotográfica que resultó del rescate y colaboración de la propia Fototeca del INAH.

Es una selección fotográfica donde se identifican comunidades del estado de Morelos. La temática de la exposición está dirigida hacia la forma en que los fotógrafos "miran y obser-



C.B. Waite, ca. 1910

La Fototeca Juan Dubernard del Centro INAH-Morelos ha montado en el Museo Regional Cuauhnáhuac de la ciudad de Cuernavaca una exposición fotográfica que resultó del rescate y colaboración de la propia Fototeca del INAH.

Es una selección fotográfica donde se identifican comunidades del estado de Morelos. La temática de la exposición está dirigida hacia la forma en que los fotógrafos "miran y observan" antes de disparar su cámara fotográfica. Con esta premisa se dividen las temáticas; de esta forma se brinda la oportunidad al

Daguerrotipos

Juan Carlos Valdez

Pertencen al grupo de las llamadas *imágenes de cámara*. Este tipo de fotografías son positivos directos, constituidos por una placa de cobre como soporte, sensibilizada con yoduro de plata, este último compuesto es el formador de la imagen.

La pieza presenta un empaque protector de la imagen, sellado herméticamente dentro de un estuche protector y decorativo. Este proceso fue inventado y patentado en 1839 por Luis-Jaques-Mandé Daguerre (1787-1851), quien retomó, y prácticamente se apropió, del trabajo realizado por Nicéphore Niépce (1765-1833).

La presentación de estas piezas iba de la llamada placa completa (21.5 x 16.5 cm) hasta la conocida como dieciseisavo de placa (5.5 x 4.1 cm).

La imagen se encuentra sobre una placa metálica (cobre) y aparece positiva

sólo bajo ciertas condiciones luminicas y ángulos de vista, es decir, de una combinación específica de luz reflejada y luz refractada. Sin estas condiciones aparece como un espejo de plata o como una imagen negativa.

El formato más empleado es de 6.4 x 8.3 centímetros; y la mayoría de las piezas producidas pertenecen al género del retrato.

La imagen es generalmente de tonos fríos, pero puede presentar tonos cálidos si era entonada con cloruro de oro; incluso, algunas imágenes aparecen coloreadas o presentan variedad tonal, debido a la aplicación de mercurio en distintas densidades y a la luz refractada, o también por la aplicación de colorante, tales como sales minerales con goma arábica.



Fondo Teixidor, daguerrotipo, personaje no identificado, ca. 1850. Núm. de inv. 10-214977



Tina Modotti
PHOTOGRAPHS

Varios autores, *Tina Modotti, photographs*, Nueva York, Robert Miller Gallery, 1997.

La exposición *Tina Modotti, Photographs* fue presentada en 1997 en la Robert Miller Gallery de Nueva York curada por cinco especialistas encabezados por Olivier Renaud-Clement. Diecinueve imágenes vintage provenientes de las colecciones de las galerías Throckmorton Fine Art y la misma Robert Miller fueron exhibidas en los meses de mayo y junio dentro de la misma muestra.

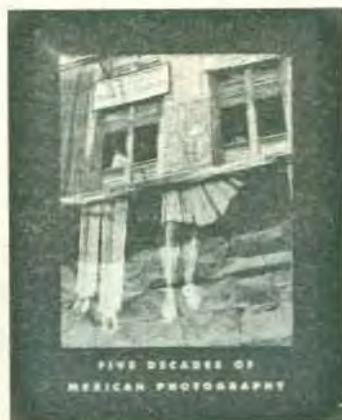
Acompañando dicha exposición se publica este excelente catálogo que reproduce en formatos originales y gran calidad de impresión todas las imágenes expuestas. Entre ellas se encuentran dos fotografías de Weston: *Tina con lágrima* (1923) y *Federico Marín, Jean Charlot y Tina Modotti* (ca. 1924-26). Entre las imágenes de ésta se encuentran desde las ya emblemáticas *Cananas, mazorca y guitarra* (1927) y *Máquina de escribir de Julio Antonio Mella* (1928) hasta desconocidas imágenes como *La hamaca* (1926), *Geranios* (1924-25), y *Dos hermanas* (1925), la cual probablemente fue tomada en Guadalajara.

A manera de complemento testimonial de las imágenes se encuentran fragmentos de escritos de la misma

Tina, tomados de las cartas dirigidas a Edward Weston y del único testimonio público que hizo acerca de su fotografía en ocasión de su exposición individual de 1929 y que fue publicado en *Mexican Folkways* y posteriormente en la revista *Foto* (diciembre de 1937).

Incluye además una cronología de su vida sustentada en los trabajos de investigación de Sarah M. Lowe, Amy Rule y Margaret Hooks.

CLAUDIA NEGRETE



FIVE DECADES OF
MEXICAN PHOTOGRAPHY

Five Decades of Mexican Photography, catálogo de la exposición del mismo nombre. Curaduría: Yona Bäcker y Juan García de Oteyza. Texto: Mónica Amor. Mexican Cultural Institute of New York, 1997.

Las exposiciones, particularmente las que se presentan en el extranjero, sin duda son un conjunto de esfuerzos vastísimos que ya en sí mismos merecen ser reconocidos; sin embargo, pese a su amplio número de visitantes y éxito de crítica, estas exposiciones con el tiempo se convertirían en efímeros recuerdos si no se guardase una memoria al respecto que permita, a futuro, dife-

rentes análisis de la obra y corrientes presentadas. El catálogo *Five Decades of Mexican Photography* transmite, para los que no vimos la muestra, la trascendencia del evento ocurrido del 4 de marzo al 20 de abril de 1997 en el Instituto Cultural Mexicano del Consulado de México en Nueva York, y del 22 de mayo al 15 de junio de 1997 en la sede de Washington, D.C.

Los exponentes elegidos para representar medio siglo de fotografía mexicana fueron Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo —su primera esposa—, Antonio Reynoso, Héctor García, Graciela Iturbide, Mariana Yampolsky y Flor Garduño, dentro de una clara línea de homenaje al maestro, que por supuesto no es representativa del quehacer fotográfico del periodo 1930-1980, como su título lo enuncia (esta muestra fue paralela a la gran exhibición de don Manuel presentada por el Museum of Modern Art en Nueva York, en febrero de 1997).

Yona Bäcker lo hace notar claramente en el prólogo al decir que la muestra examina la influencia de Álvarez Bravo en el trabajo de varias generaciones de fotógrafos mexicanos.

La edición de las imágenes en el catálogo ejemplifica estas referencias y retroalimentaciones, tanto en la formalidad como en la significación y reiteración temática. Encasilladas en la multitudada corriente del surrealismo mexicano, un solo ejemplo traduce la óptica de la muestra: *La mujer que sueña* (1991) de Flor Garduño, junto a *La buena fama durmiendo* (1939) de Álvarez Bravo. Si para algunos la composición de Garduño pareciera una mera traducción esquemática de la obra del maestro, el éxito mundial alcanzado por esta fotógrafa es un gran indicador de que la escuela de Álvarez Bravo, nos guste o no, nos represente o no como mexicanos, es una escuela de reconocido éxito internacional, plenamente identificada con la fotografía artística en nuestro país. ¿Los alumnos superarán al maestro? Futuras exposiciones, futuras ediciones de libros y catálogos necesariamente tendrán que ampliar este horizonte.

GINA RODRIGUEZ



Aguilar Ochoa, Arturo, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, III, (Estudios de la fotografía I), 1996.

Estudios analíticos sobre nuestra abundantísima historia fotográfica decimonónica no abundan. Nos encontramos ante un trabajo pionero que aborda crítica y analíticamente un periodo histórico breve (1864-1867) pero prolífico y significativo dentro del desarrollo de la fotografía mexicana, publicado auguriosamente por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, institución donde el sitio de la fotografía mexicana había sido solamente el de instrumento de registro de las obras de arte con mayúscula.

A partir del estudio de la producción fotográfica de estos tres años en la Ciudad de México fundamentalmente, y una profunda inmersión en las fuentes hemerográficas, el autor nos revela el advenimiento del Segundo Imperio como factor esencial para su notable desarrollo, aunado a los factores técnicos de la invención del colodión húmedo y la multirreproducción a través del formato *carte de visite*.

¿Cuál sería la importancia de la presencia de los emperadores para la historia de la fotografía en México? Según Aguilar, la llegada de éstos marca el inicio de la comercialización de la imagen y su utilización como eficaz medio de propaganda política y social: es así como se explica la profusión de imágenes de los emperadores, militares, y la amplia gama de los miembros de su corte, tanto mexicanos como extranjeros; por otro lado, las imágenes del fusila-

miento y muerte del emperador son el hecho histórico más fotografiado del siglo pasado, cuya comercialización trascendió las fronteras del país. ¿Inicios del fotodocumentalismo?

Otros géneros de la producción del periodo son abordados: la fotografía de identificación (el registro fotográfico de prostitutas, efectuado a instancias del emperador), los tipos populares, que el autor considera extensión de la práctica iconográfica de los artistas viajeros; las fotografías de exteriores (vistas), así como reflexiones sobre la profusión del retrato como género fotográfico predominante y sobre los retratistas de la época.

Aguilar muestra un extenso panorama en torno a la producción fotográfica de sólo tres años de nuestra historia. Panorama que debe ser complementado y ampliado, en nombre de una riquísima historia fotográfica aún por estudiar y difundir.

CLAUDIA NEGRETE



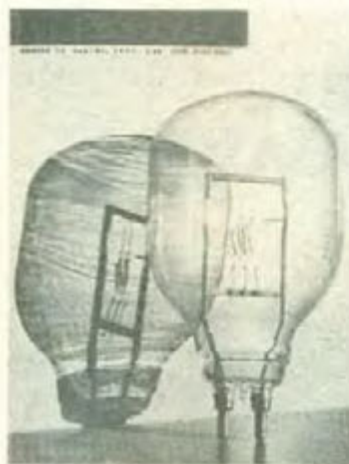
Fototeca del INAH/Fondo Casasola, 20 Años, *Diez postales, Serie Revolución, Diez postales, Serie Vida Cotidiana*, 1997.

Con motivo de los veinte años de creación de la Fototeca del INAH, la Coordinación Nacional de Difusión del Instituto Nacional de Antropología e Historia decidió editar un juego de

veinte postales dividido en dos grupos. El primero sobre la *Revolución mexicana*, con fotos que ya son emblemáticas en nuestro acontecer nacional: el retrato de Emiliano Zapata, la foto de Victoriano Huerta y su Estado Mayor, Francisco Villa en la silla presidencial junto a Zapata y Montaña, y otras de soldados y soldaderas tanto federales como revolucionarios; una de ellas es la ya conocida de los zapatistas en Sanborns. Iconos nacionales que salidos de fotorreportajes se han convertido en símbolos de la Revolución mexicana. Escenas imborrables, a decir de Armando Bartra, presentes en todo trajin cultural de la Revolución sea oficialista o no.

En cambio las diez postales de *Vida Cotidiana*, son menos conocidas. En parte por ese afán hasta hace poco presente de destacar especialmente la crónica del poder, o los momentos estelares del protagonismo popular, que dejaron a un lado los ámbitos supuestamente intrascendentes como el de la vida cotidiana que también retrataron los Casasola. Sobresalen en esta serie la *Fumadora de opio*, o la *Mesera con perrito*; *María Conesa* y su *elenco de revista*, *Tarde de lluvia en el zócalo* y la fotografía sin título de unos homosexuales. Visiones, momentos o instantes de la cotidianidad atrapados por la cámara de la familia Casasola que guardan el encanto del pasado, sin pintoresquismo costumbrista o poses teatrales, como un brochazo de espontaneidad.

ARTURO AGUILAR



Revista Luna Córnea, núm. 13, septiembre/diciembre, México, Conaculta-Centro de la Imagen, 1997.

Para conmemorar los veinte años de la fundación de la Fototeca del INAH, de Pachuca, Hidalgo, la revista *Luna Córnea* dedica este número a las ricas colecciones de dicho acervo.

De manera acertada, lo que hubiera representado una serie heterogénea se agrupa bajo el común denominador de Identidad y Memoria; empujando así una búsqueda de las diversas identidades registradas por la fotografía mexicana que custodia la Fototeca. Esta brújula que mueve a todos los artículos es el tema central de todo el discurso.

Inician los artículos con la historia de los archivos en la Fototeca realizados por un investigador y periodista, Gerardo Ochoa, y, luego, con la nota de Luisa Riley sobre el Calendario Azteca, piedra emblemática de nuestro pasado indígena, se inicia un recorrido sobre las identidades que ha registrado la cámara a lo largo de sus más de ciento cincuenta años. Así tenemos análisis de fondos indígenas, como el que se presentó en Madrid en 1892, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América; el del conjunto de fotografías de los indios ocoronis del noroeste mexicano, hoy desaparecidos, y sobre las fotografías antropométricas aplicadas a los indígenas en el siglo pasado.

Después encontramos las notas de Ricardo Pérez Monfort sobre el origen emblemático de los charros y las chinas poblanas como portadores del traje

nacional. Un estudio sobre un registro judicial de presos; otro sobre los paisajes en tarjeta de visita; las imágenes de la guerra con los Estados Unidos en 1847 y la invasión que llevaron a cabo en 1914. Otra nota interesante es sobre las fotografías de Emiliano Zapata y su utilización política; además del registro de diversas imágenes que impactaron a los mexicanos en diferentes épocas: de la piedad de Santa Anna al brazo de Obregón, convertidos en fetiches por la memoria histórica.

En fin, en este número encontramos todo un recorrido histórico de ése amplio mapa de la historia que ha trazado la fotografía. Un acierto digno de destacar es el hecho de haber invitado especialistas en los temas tratados y, sobre todo, investigadores de la propia Fototeca que trabajan con material del cual hablan.

ARTURO AGUILAR



Los inicios del México contemporáneo, proyecto y edición David Maawad, textos de Alfonso Morales, Carlos Martínez Assad y Francisco Reyes Palma, México, CNUA/FONCA/Casa de las Imágenes/INAH, 1997.

Recientemente al preguntársele a una crítica de arte sobre la exposición presentada en el Museo Franz Mayer y el catálogo de la misma, *Los inicios del México contemporáneo*, lo único que acertó a decir es que la imagen de un embotellamiento en la Avenida Juárez y San Juan

de Letrán (hoy Eje Central), en 1938, le había sorprendido sobremanera por su pasmosa actualidad. Este comentario sin ser un resumen de toda la obra refleja de algún modo el contenido del catálogo y la muestra: el origen de nuestra modernidad.

Gracias al rico acervo fotográfico del Fondo Casasola, en su parte de la década de los veinte y treinta, se articuló un discurso visual de lo que era la Ciudad de México en esos años. Con los ojos de los fotorreporteros recorremos esa época hoy desaparecida, e inevitablemente hacemos comparaciones con nuestro presente. ¿Qué tanto han cambiado la moda, costumbres, diversiones, paseos, estilos de automóviles y hasta los anhelos modernistas? Mucho y poco a la vez, pues al encontrar ese contrapunto encontramos semejanzas como en un espejo. ¿O es que acaso las manifestaciones obreras, de estudiantes, o de las feministas no estaban empapadas del mismo espíritu que el de hoy? ¿No descubrimos atisbos de igualdad en la cotidianidad del trabajo en las fábricas, en las calles, en la vertiginosa velocidad que trajo el advenimiento del automóvil?

Con esta muestra, y el catálogo que lo acompaña en una edición bilingüe, nos podemos asomar al camino que trazaron esos muertos de los cuales habla Alfonso Morales en su artículo, reactivando así un diálogo que cobra vida en la foto.

A la vez, gracias a los artículos de Carlos Martínez Assad y Francisco Reyes Palma, respiramos la atmósfera en que fueron tomadas esas fotos; todo el contexto social, político y cultural que daba orientación a ese sueño de la Malinche, del que nos habla Reyes Palma y que no era más que la búsqueda de la modernización hoy cuestionada por la degradación urbana.

Si bien el reportaje es la ventana de ese mundo, no es la más importante tendencia fotográfica de aquel momento que empezaba a revolucionarse con Weston, Modotti, Amero y Álvarez Bravo; pero ése es un asunto que ameritaría otro libro y otra exposición.

ARTURO AGUILAR

En el ojo del huracán una dinastía de fotoreporteros cuyo apellido, Casasola, pasaría a identificarse con la gesta revolucionaria ya que con sus cámaras, al servicio de los más importantes periódicos, hacían frente a los vertiginosos acontecimientos cotidianos de la capital. Sus entrañables imágenes, patrimonio nacional en resguardo de la Fototeca del INAH, nos muestran por igual a los grandes personajes, a las anónimas multitudes, sus luchas, sus diversiones y angustias, sus espacios colectivos y sus íntimos rincones; la ubicuidad y fugacidad del momento, capturadas para siempre reunidas por primera vez en este video que nos cuenta historias de cómo fue, cómo ha sido y cómo será siempre la Ciudad de México en nuestra memoria.

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Carmen Galtán
 REALIZACIÓN Y GUIÓN: José Antonio Nava
 FOTOGRAFÍA: Esteban de Llaca
 INVESTIGACIÓN: Ignacio Gutiérrez
 ASESORÍA: Georgina Rodríguez
 EDICIÓN Y POSTPRODUCCIÓN: Álvaro Olmedo
 y Alejandro Trujillo
 MÚSICA: Jesús González
 MUSICOLOGÍA: Dr. José Antonio Guzmán
 LOCUCIÓN: Juan Stock



Fotografías
 FONDO CASASOLA
 FOTOTECA DEL INAH

Textos
 ALFONSO MORALES
 CARLOS MARTÍNEZ ASSAD
 FRANCISCO REYES PALMA

Edición e investigación
 DAVID MAAWAD

Producción editorial
 LA CASA DE LAS IMÁGENES



Un espacio

Alquimia

Nuestros colaboradores en este número:

ARTURO AGUILAR. Fue curador y coautor del catálogo *El escenario urbano de Pedro Gualdi* (Museo Nacional de Arte, 1997); es autor de *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996).

IGNACIO GUTIÉRREZ RUVALCABA. Investigador. Coordinó el catálogo de la Fototeca del INAH de 1994 a 1997. Recientemente finalizó el catálogo de Mariana Yampolsky en versión para CD-ROM.

PATRICIA MASSÉ ZENDEJAS. Maestra en historia del arte. Es investigadora de tiempo completo en la Fototeca del INAH en el área de historia de la fotografía mexicana del siglo XIX. Es autora de *Simulacro y elegancia en la tarjeta de visita. Fotografías de Cruces y Campa* (INAH, 1998).

EUGENIA MEYER. Historiadora. Profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha coordinado la planeación de distintos museos históricos. En 1978 coordinó la exposición y el catálogo *Imagen histórica de la fotografía en México*. En 1996 se hizo acreedora de la beca Guggenheim para realizar un estudio de los niños durante la Revolución.

REBECA MONROY NASR. Doctora en historia del arte. Profesora-investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Su libro más reciente es *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía* (INAH) y se encuentra en prensa *Contrastes lúdicos: textos sobre crítica e historia de la fotografía en México* (UAM).

CLAUDIA NEGRETE. Realizó estudios en historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En el Centro de la Imagen ha cursado talleres sobre historia de la fotografía mexicana. Actualmente, con apoyo de una beca del FONCA, realiza la investigación *Valleto hermanos, fotógrafos mexicanos de entresiglos*.

RICARDO PÉREZ MONTFORT. Historiador. Investigador en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Sus publicaciones más recientes en coautoría son: *Historiadores de México en el siglo XX* (FCE, 1995) y *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el Porfiriato tardío* (Plaza y Valdés, 1997).

GINA RODRÍGUEZ. Socióloga e investigadora. Autora del libro *Niños trabajadores mexicanos, 1865-1925* (INAH, Unicef, 1996) y miembro del Consejo Asesor de la revista *Luna Córnea* para la cual ha escrito diversos artículos. Asesora académica y coordinadora de exposiciones del Sistema Nacional de Fototecas.

JUAN CARLOS VALDEZ. Biólogo y conservador fotográfico. En dos ocasiones se ha hecho acreedor al premio nacional Paul Coremans de restauración y conservación (1993 y 1996). Actualmente funge como subdirector de la Fototeca de Pachuca. Entre sus libros se encuentra *Determinación y control de fungosis en el material fotográfico* (CNCA, INAH, 1992).

Información sobre

Los números de inventario que aparecen en algunas de las fotografías provienen del acervo de la Fototeca del INAH, en Pachuca, Hidalgo.

Contraportada: *Paro de transportistas urbanos, ca. 1938.* Núm. de inv. 196308

Expendio del
Aeropuerto Interna
de la Ciudad de México
Benito Juárez, Sala A
(llegadas nacionales)
tel. 571 02 67

Un espacio abierto para observar

Alquimia

el incesante movimiento

del universo

fotográfico

Reseña de la fotografía mexicana

Textos sobre conservación y restauración

Reseña sobre publicaciones especializadas

Notas sobre exposiciones

Información sobre las actividades del Sistema Nacional de Fotografía del

Números monográficos

1989, No. 4

Exponer del
Arquitecto Internacional
de la Ciudad de México
Benito Juárez, Sala A, s/n. 11
(Impresión matutina).
tel. 571 62 67

Livros
Frederico Javier Cuevas
Córdoba 43,
col. Roma, C.P. 06700,
tel. 553 22 65 al 70

Proyecto Varón
Dirección de Evaluación
Coordinación Nacional de Difusión
Luzbel 123, 3º piso,
col. Juárez, C.P. 06603
tel. 207 65 50 a 73 ext. 129



CONACULTA • INAH

