

Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 42 sep-dic 2004 año 8 núm. 22



La fotografía
en el noroeste de México



Autor no identificado, *Largos años y tenacidad en la catequización*, publicada en Filiberto Gómez González, *Rarámuri, mi diario tarahumara*, Compañía Editorial Excelsior, 1948. Col. biblioteca particular



Autor no identificado, *Indio Mohahue o mojave*, Baja California, albúmina, ca. 1890. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 422788

sep-dic 2004

SARI BERMÚDEZ
Presidenta del CNCA

SERGIO RAÚL ARROYO
Director General del INAH

MOISÉS ROSAS
Secretario Técnico del INAH

GERARDO JARAMILLO HERRERA
Coordinador Nacional de Difusión

ROSA CASANOVA
Directora del SINAFO

BERENICE VADILLO Y VELASCO
Directora de Publicaciones

Alquimia

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
Editor

CANNON BERNÁLDEZ
Asistente editorial

LORENA NOYOLA PIÑA
Diseñadora

ROLANDO FUENTES, BENJAMÍN ALONSO Y CANNON BERNÁLDEZ
Fotografía

BENIGNO CASAS Y GUSTAVO F. GUZMÁN
Corrección

Consejo de Asesores

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

Comité Editorial

SERGIO RAÚL ARROYO, ROSA CASANOVA, GERARDO JARAMILLO,
ADRIANA KONZEVIK C., DAVID MARTÍN DEL CAMPO, GEORGINA
RODRÍGUEZ, JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ, BERENICE VADILLO,
JUAN CARLOS VALDEZ.

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

ISSN 1405-7786

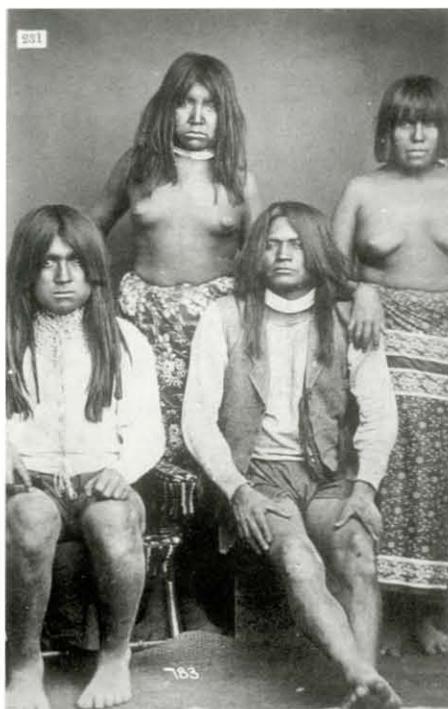
Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: la titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Gerardo Jaramillo / José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Artes Gráficas Panorama S. A. de C. V., México, D.F. Hecho en México / Printed in Mexico.



Franklin Co., *Indios farahumares* [sic], publicada en *Revista de Chihuahua*, enero de 1897. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

Índice

- 4 Una región por conocer
- 7 Práctica de la fotografía en el noroeste mexicano
JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
- 17 Ciudad Juárez vista por los fotógrafos estadounidenses, 1881-1913
MIGUEL ÁNGEL BERUMEN
- 25 Charles Fletcher Lummis en Chihuahua
JESSE LERNER
- 31 Apuntes para la historia de la fotografía en Nayarit
CECILIA GUTIÉRREZ ARRIOLA
- 38 *Testimonios del Archivo*: EUGENE WITMORE
- 41 *Sistema Nacional de Fototecas*: MAYRA MENDOZA / SILVIA ISABEL NÁJERA
- 44 *Soportes e Imágenes*: FERNANDO OSORIO ALARCÓN
- 46 *Publicaciones y exposiciones*



Autor no identificado, *Indios Chochimi-Quilihuas*, albúmina, ca. 1880. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 430933

Una región por conocer

Si miramos cuidadosamente nos daremos cuenta que toda la extensa región del noroeste mexicano está por estudiarse respecto a su historia fotográfica. Salvo los nombres más conocidos entre los investigadores —Léon Diguét, Carl Lumholtz— poco conocemos de lo que sucedió en esta extensa zona mexicana. En comparación sabemos más del noreste —con todo lo que se encuentra haciendo la Fototeca de Nuevo León en la actualidad—, y del sureste: desde la llegada de la fotografía a Veracruz hasta el esfuerzo puesto por la Fototeca Pedro Guerra en Mérida, Yucatán, en labores de investigación y preservación. Incluso la zona centro del país nos es, hasta cierto punto, más conocida con las investigaciones realizadas en Guanajuato, Querétaro y Puebla. Ya no se diga la Ciudad de México que muchos han querido ver como el epicentro de los sucesos fundamentales de la fotografía mexicana. Algo que está muy alejado de lo que podría ser una verdadera historia nacional.

De muchas formas, en *Alquimia*, hemos insistido que una historia de la fotografía mexicana sólo podrá ser reconstruida a partir de sus regiones y de sus ciudades y, desde luego, de sus múltiples autores que de ahí han emergido o se encuentran por ser investigados. Ya en otros números hemos destacado que varios de nuestros fotógrafos clásicos provienen de las ciudades del interior de la República (piénsese en Romualdo García, Joaquín Santamaría, Lorenzo Becerril) y que sin éstos nuestra historia estaría incompleta. Entonces: se hace evidente que un análisis histórico de los sucesos nacionales necesariamente debe abordar a las microhistorias; sin ellas todo estudio general está condenado a la pobreza historiográfica.

Por este motivo quisimos indagar sobre el noroeste mexicano que tan desolado se ha encontrado para la investigación fotográfica. El lector podrá ver que no hemos abordado a Diguét y a Lumholtz los más reconocidos fotógrafos que en esa zona trabajaron, porque los hemos preservado para un número



Parker Phot., *Mujer indígena Chochimi-Quilihua*, albúmina, ca. 1880. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 430965

posterior. Después de todo, más bien quisimos armar un número que nos respondiera algunas interrogantes sobre el origen y desarrollo del oficio de la fotografía en los estados de Chihuahua, Sonora, Durango, Sinaloa y Nayarit; de aquello que desconocemos de estas entidades y con ello subsanar las inmensas lagunas que tenemos sobre sus particulares historias. O más bien, por lo menos atisbar en todo lo que nos falta por conocer.

Para elaborar este número solicitamos el apoyo de algunos investigadores que conocen bien la parte que les tocó estudiar. Así obtuvimos la ayuda de Miguel Ángel Berumen ahora, sin duda, el mejor fotohistoriador de Ciudad Juárez. Él nos ofrece nuevos aportes a una historia que ha venido reconstruyendo desde hace tiempo y que ha ido concretando en varios de sus libros. Jesse Lerner, un colaborador y amigo que siempre se entusiasma por lo nuevo, nos planteó escribir sobre esa leyenda un tanto oscura que es Charles Lummis; y en su texto arroja más datos

de los que apenas se conocían. Cecilia Gutiérrez, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, escribió, como compromiso propio, de su terruño: Tepic. Y como se verá cumplió aportando imágenes y datos desconocidos. En nuestra participación hicimos el abordaje general de la zona, e indagamos sobre alguno de los sucesos dados por allá. Para esto obtuvimos la ayuda de nuestros amigos sonorenses Benjamin Alonso Rascón y Joel Montoya además del Archivo Histórico del Estado de Sonora. A ellos nuestro agradecimiento por su apoyo y hospitalidad. Diversas fototecas afiliadas al SINAFO nos ofrecieron también su ayuda: la del Centro INAH Durango, la del Centro INAH Chihuahua y la del Archivo Histórico del Estado de Baja California; a éstas nuestro agradecimiento.

Lo que sigue, evidentemente, tiene aún mucho por seguirse investigando.

José Antonio Rodríguez



Bernal, Estudio Fotográfico, *Grupo de Indios Seris*, Hermosillo, albúmina, ca. 1890. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 465760

Práctica de la fotografía en el noroeste mexicano

José Antonio Rodríguez

Éstas eran las condiciones del viaje:

...el camino que debíamos de seguir era bastante parecido al que habíamos recorrido el día anterior, pero en esta ocasión comenzamos a encontrarnos con huellas de comanches: cuarteles quemados y muros ennegrecidos que mostraban los sitios donde en alguna ocasión hubo casas, hasta que la cólera comanche las destruyó. La vegetación había cubierto casi en su totalidad el suelo ensangrentado, pero aún podían apreciarse las débiles marcas que indicaban los últimos esfuerzos por sobrevivir y los alaridos de las víctimas. Algunos viajeros caritativos seguramente habrían encontrado los cuerpos mutilados en medio de las ruinas aún humeantes y los habían sepultado en esos pequeños montículos que veíamos como mudos recordatorios de la crueldad triunfante.¹

Así relató el capitán prusiano Gustavus Ferdinand von Tempsky una parada que hizo en el camino entre Mazatlán y Durango a mediados de 1853. Por sí mismo, von Tempsky constató lo que días antes le habían dicho a su arribo al puerto: “Las historias que se escuchaban sobre las acciones de estos indios eran tan horribles que nosotros mismos nos negábamos a creerlas pensando que eran exageraciones”. Pero la realidad de esos caminos era otra. El mismo viajero, cerca ya de Durango, volvió a ser testigo de otra escena que le dejó “los nervios excitados”. Primero descubrió un cuerpo en medio de la noche, “estremecidos continuamos y encontramos otro cuerpo, y otro y otro, hasta que llegamos a contar 29 cadáveres... todos habían sido asesinados sin ofrecer gran resistencia, ya que aún sostenían sus carabinas cargadas entre sus frías manos. Era asombroso que los indios hubieran dejado esas armas, ya que este equipo era muy requerido”. Finalmente este viajero terminó por arribar a la capital de ese estado no sin antes someterse “a la inspección de nuestros pasaportes y equipajes por parte de las arpías de la aduana”.²

Otro viajero que llegó por San Blas, sólo tres años después, fue Marvin Wheat. Sin mayor consideración advirtió en sus memorias, publicadas originalmente en 1857, que en este puerto “sólo la avaricia,



Autor no identificado, *Pareja de Indios Chochimi-Quilihuas*, albúmina, ca. 1880. Col. SINAFO-NAH, núm. de inv. 430932



Alfredo Saurent, *Niño Perrom*, Álamos, 1877. Col. particular

pecado que a menudo cuesta la vida, impulsa a la naturaleza humana a soportar este pueblo... En San Blas y sus alrededores hay un denso matorral o selva que uno imaginaría ideal para ladrones y otras especies de animales salvajes y feroces". Como muchos otros, este viajero norteamericano antes de adentrarse a territorio mexicano conoció por boca de otros de lo peligroso de los caminos. Supo de aquellos "despiadados ladrones [que] no hacen distinción de sexos y se apropian de ropa y joyas y lo que encuentran de valor, frecuentemente arrancándolas del cuerpo de las personas". Y en efecto, camino a Tepic conoció "un sitio fatal marcado con sangre de viajeros y cerca del cual se erigen varias cruces... Aquí, ladrones pillos sedientos de sangre bajaron de sus guaridas montañosas e impenetrables, robaron la diligencia y en el conflicto mataron a tres viajeros". Y poco después él mismo estuvo a punto de ser atacado. Pero dado sus armas y el número de viajeros que iban con él, entre otros un pelotón de 30 soldados, permitió que pudieran continuar sin daño alguno hacia Tepic.³

He aquí, entonces, la incertidumbre del viajante de esos años. Condiciones que todo aquel viajero por el noroeste de México, es evidente, debió haber sufrido. Por eso, con tan riesgosas circunstancias ¿qué trajo por acá a los primeros daguerrotipistas y fotógrafos que hoy conocemos de la región?, ¿puede ser válida la conocida hipótesis de Gisèle Freund de que los primeros fotógrafos fueron talentos regulares y mediocres que no habían podido abrirse espacio en la artes y que por eso se abocaron a tal profesión? Para el caso del noroeste de México planteamos aquí, más bien, otro hecho: fue la fiebre del oro en California que como gran imán hizo inicialmente llegar, hacia 1848-1849, a una gran cantidad de aventureros venidos de todos lados, incluso desde Francia. Mientras que a la vuelta de la esquina se encontraba una región desatendida por el gobierno mexicano, poco poblada y con mucho territorio por conquistar. Eso fue lo que trajo a cientos de viajeros al noroeste mexicano que estaba a sólo un paso. Eso atrajo también al conde Gastón Raousset-Boulbon, quien después de su fracaso como buscador de fortuna en California llegó a Sonora al saber de sus minas y su desolado territorio: "Los sonorenses no han emprendido jamás trabajos artísticos para la explotación de sus minas... Los indios han provocado su decadencia, al masacrar a los trabajadores... A lo antes dicho, podríamos agregar una multitud de minas y placeres cuya riqueza es conocida". Eso se decía en California sobre sus vecinos. Y ése era otro de los atractivos para cualquier aventurero.⁴ En sentido inverso, la misma fiebre del oro hizo que se despoblaran Sonora y Chihuahua: "más de diez mil sonorenses dejaron a su estado para ir a los campos auríferos de la Alta California... de manera que esta región quedó más desolada y expuesta a las incursiones de los bárbaros que en cualquier otra época anterior de su historia".⁵ He aquí el ambiente que reinaba en el noroeste, cuando precisamente la fotografía iniciaba su expansión.

Es de comprenderse que, en mucho, debido a esto en Sonora no se sabrá de algún fotógrafo itinerante sino hasta 1850. En este año se conoce que la pareja de daguerrotipistas Henry S. Cameron y William

Herman Rulofson llegaron precisamente de San Francisco en donde contaban con un estudio. Del primero poco se sabe, salvo que hizo pareja con Rulofson para viajar por Sonora entre 1850 y 1851. Del segundo se conoce más: Rulofson nació en la parte este de Norteamérica en 1826 y murió en 1878 en la capital californiana. Aprendió fotografía con el daguerrotipista L.H. Hale de Boston, entre 1843 y 1844, y ya como profesional viajó como fotógrafo itinerante en Estados Unidos y Canadá hasta su asentamiento en San Francisco en 1848 en donde se hizo de gran prestigio. Se cuenta con algunos datos de que después de su primer viaje a Sonora, en compañía de Cameron, regresó durante la década que va de 1852 a 1862, aunque bien a bien no se sabe si de manera permanente o por temporadas. Este fotógrafo se asentó definitivamente en San Francisco, con su socio Henry W. Bradley, en 1863, en donde permaneció trabajando hasta su muerte. Antes, en 1874 se convirtió en el presidente de la National Photographic Association, lo que le dio aún más prestigio entre sus colegas norteamericanos.⁶

En un raro documento historiográfico el profesor Eduardo W. Villa escribió para un diario de Hermosillo, en 1946, un acercamiento a la historia de la fotografía en Sonora y ahí señaló: “Todavía en 1846 no había en Sonora artistas que ejecutaran el novedoso arte de Daguerre y Niepce” y después apuntó que fue Pablo Rubio, “originario de Guajuato”, a quien se le debió la introducción de la fotografía en el estado, un personaje del que no ofreció más datos.⁷ Es de esperarse que con algún dato debió haber contado el profesor Villa para hacer sus afirmaciones, pero el caso es que él no menciona ni a Cameron ni a Rulofson y sí a algunos otros fotógrafos establecidos en el estado entre 1875 y el año en que publicó su artículo (Alfredo Laurent, Jesús Terán, Eduardo Bernal, Wiener y Gabriel Buelna, W. Roberts, Jesús Abitia y Carlos A. Palacios).

Villa no menciona tampoco a Marcos Bordatta, un personaje que tenía instalado en 1876 un espectáculo de linterna mágica en la ciudad de Ures, por entonces capital de Sonora (y relativamente cerca de la ciudad de Hermosillo). Bordatta, después de



Alfredo Saurent, *Niña Perrom*, Álamos, 1877. Col. particular

vender su aparato en el que se veían vistas “de las principales ciudades y lugares pintorescos del mundo, así como de los pasajes más notables de la historia universal antigua y moderna, con su correspondiente sinfonía”, estableció un estudio fotográfico en pleno centro de Ures “en la casa del señor Antonio Salazar cerca de la iglesia”.⁸ Bordatta es uno de los fotógrafos más relevantes en Sonora durante el siglo XIX por haber realizado el registro retratístico de una sociedad que por entonces estaba en transición y con todo en contra. Imágenes que con una cuidadosa y elegante iconografía de estudio transformaron al ciudadano que se veía inmerso en otras realidades, muy lejos de sus inmediatos entornos rurales. El otro es Alfredo Saurent (o Laurent).⁹

No se tiene una noticia exacta de cuándo fue que Saurent se estableció en Sonora. Algunas imágenes de él se encuentran fechadas en 1877 en Álamos, pero su taller se localizó en Guaymas de manera permanente. Su llegada a este puerto debió haberse dado hacia principios de la década de los setenta del

DE W. ROBERTS.



EXTERIOR DE LA FOTOGRAFIA.

En la misma casa se hacen simplificaciones, retratos al estylo é iluminaciones, puros bellos con retratos y ...

Artísticas tarjetas postales.

Hay un grande y hermoso surtido de marcos para retratos y otros de aparatos y artículos fotográficos.

Las personas que vengan de fuera deben de visitar el ...

Es la centrica y amplia Calle de Don Luis, en la casa marcada con el núm. 78, se encuentran instalados los talleres fotográficos del

Sr. W. ROBERTS,

montados conforme a los más modernos adelantos y dotados de supremas maquinarias.

Es interesante para los aficionados saber que en los talleres del Sr. Roberts se desarrollan y fijan películas y negativos, tanto de personas de esta ciudad como de fuera, pudiendo estas últimas mandar sus órdenes por express ó por correo.



SALON MUESTRARIO

Estudio Fotográfico de W. Roberts.

HERMOSILLO.

Tomado de Federico García y Alva, *Álbum-directorio del Estado de Sonora, 1905-1907*, Hermosillo, Gobierno del Estado, 1907. Col. biblioteca particular.

siglo XIX, ya que una nota de diciembre de 1885 dio cuenta de la muerte de su hija, Amelia, quien para entonces contaba con doce años de edad. Una niña producto de su matrimonio con Manuela Almada y un deceso que a toda la sociedad porteña de Guaymas conmovió; un funeral al que todos acuden, lo que también deja entrever la relevancia de Saurent entre esa comunidad.¹⁰

En el periodo de entre siglos hay por lo menos otros dos notables fotógrafos asentados en Hermosillo. Uno es W. Roberts, quien poseía unos fastuosos estudios en la calle de Don Luis 78, "montados conforme a los más modernos adelantos y dotados de supremas maquinarias", lo que no hacía falta decirlo porque sólo con su publicidad, en donde se dejaban ver unos amplios salones, bastaba.¹¹ El otro, aunque no declarado como fotógrafo fue Federico García y Alva quien por dos años se dedicó a editar el célebre *Álbum-directorio del estado de Sonora* registrando él mismo las calles y comercios del estado.¹² Después vendrían, desde luego, los hermanos Abitia y los fotógrafos que instalarían la Fotografía Americana en Cananea, distribuidores de los productos Kodak.¹³

Otra cosa sucedió en Sinaloa. Algunos datos ofrecen los nombres de los ambrotipistas A. Beeven (o Beaven) y Mcswigging instalados en Mazatlán en 1859.¹⁴ Pero nuestras hemerotecas incompletas no nos ofrecen un dato más preciso sino hasta 1865, cuando en el mismo puerto se instalaron dos fotógrafos, uno de los cuales adquiere una notable presencia en esa ciudad. Así, y como era tradición publicitarse, ellos anunciaron que:

...han abierto su galería fotográfica en la calle de Diana, frente a la herrería francesa, donde se ofrecen al las órdenes de las personas que tengan a bien dispensarles su confianza.

En el citado establecimiento se obtienen retratos fotográficos de tamaño natural, hermosas vistas de todos los países conocidos, miniaturas de guarda-pelo y de anillo, ambrotipo y melanotipo, retratos en tarjeta de fotografía, etc.

No dudamos que nuestros favorecedores quedarán satisfechos por la exactitud y limpieza con que ejecutamos esta clase de



M. Gómez Z., sin título, Mazatlán, ca. 1880. Col. particular.
Abajo: anuncio de Abitia Hermanos en *Directorio comercial del estado de Sonora, 1920-1921*, Hermosillo, Healy-Genda editores, 1921. Col. Archivo Histórico del Estado de Sonora

trabajo; ofreciéndoles a su vez equidad en los precios.

Mazatlán, julio de 1865.
Hodapp y Zuber.¹⁵

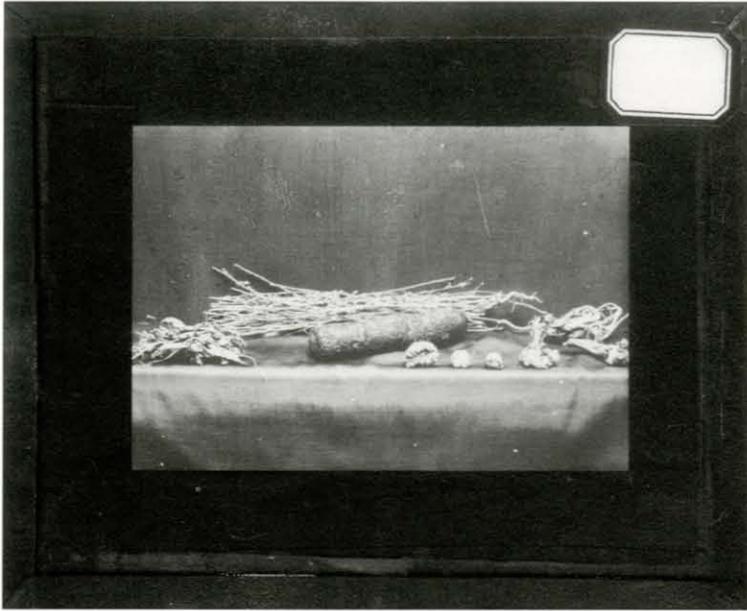
Desde ese año se sabe de la asociación de Hodapp y Guillermo L. Zuber, pero después ya sólo se sabrá de este último. Algunas imágenes sueltas fechadas a mediados de la década de los ochenta dan cuenta de su trabajo de manera individual. Esto es, veinte años después Zuber seguía practicando la fotografía en la calle de Diana. De otro fotógrafo, M. Gómez Z., se sabe mucho menos, salvo que por esos mismos años también se encontraba asentado en Mazatlán y anteriormente en Colima.

Para este tiempo, nuestro fugaz recuento estaría más que incompleto si no damos cuenta de la

estancia en Mazatlán de una celebridad: nada menos que de Eadweard Muybridge, quien cruzó la costa oeste mexicana (Cabo San Lucas, Mazatlán, Manzanillo, Acapulco) en febrero de 1875 en dirección a Panamá, un tanto para calmar los ánimos por haber asesinado al amante de su esposa.¹⁶ En estos puertos realizó unos hermosos paisajes de equilibradas formas que visualmente poco, o nada, dejan ver las precarias condiciones de vida en esta región, un factor del que irremediabilmente hablaban otros viajeros.

Para algunas comunidades de inmigrantes el registro fotográfico fue clave para mantener una comunicación con sus lugares de origen o bien para dar cuenta de sus logros. Es precisamente el testimonio fotográfico el que dio cuenta de una cultura de inmigrantes y colonos asentados en Sonora y Sinaloa. Eso sucedió con los integrantes de la comunidad

<p>ARTE Y ESTUDIO FOTOGRAFICO DE</p> <p>ABITIA HERMANOS</p>	<p>COMERCANTES EN APARATOS Y MATERIALES FOTOGRAFICOS.</p> <p>La FOTOGRAFIA ABITIA es conocida en toda la República por su merecida fama.</p> <p>SERDAN 70. HERMOSILLO, Son. Méx. AP. 6,</p>
---	---



Autor no identificado, *Objetos tarahumaras*, transparencia fotográfica para proyección, ca. 1900. Col. particular

china que llegaron como comerciantes o para realizar trabajos en el tendido de vías de ferrocarril.¹⁷ Y también con la colonia socialista de Topolobambo conformada por el utopista Albert K. Owen a mediados de la década de los ochenta del siglo XIX, de la que aún se resguardan muy diversos testimonios.

Todo indica que Durango inició su particular historia fotográfica con la llegada de Eduardo Wilder a esta ciudad a principios de 1843. Proveniente de Monterrey en donde se dio a conocer en noviembre de 1842¹⁸ —lo que nos hace suponer que también cruzó por alguna ciudad de Coahuila—, Wilder se publicó con una magnífica retórica sobre la nueva invención de “una máquina llamada daguerreotipo, del nombre de su autor”. En su anuncio se contiene toda aquella imaginería que el nuevo invento despertó entre sus practicantes y receptores:

La asombrosa exactitud de la semejanza puede sólo concebirse por los que han presenciado sus resultados. Por la belleza y delicadeza de la delineación, y por la fuerza y viveza de la expresión en todas las facciones, nada puede compararse con el daguerreotipo. No siendo la mano del hombre que hace el retrato, sino que se delinea por

el *medium* sutil de la luz, es una imagen ópticamente perfecta, que se imprime en una superficie de plata, propiamente preparada para recibirla. Por cuyo motivo se garantiza en todo caso la semejanza.¹⁹

Eduardo Wilder permaneció en Durango por el periodo de un mes, según él mismo lo anunció.²⁰ Después ya no se supo más sobre este pionero en la trashumancia fotográfica durangense. Lo notable para esta región es que sólo tres meses después se dieron a conocer otros daguerrotipistas que en la prensa de la época nunca ofrecieron su nombre. Ellos se instalaron en la casa “conocida por del sr. Ignacio Mijares” con “una máquina de daguerreotipo muy perfeccionada, y diferente a todas las que han recorrido hasta ahora el interior de la república”. Dato que nos deja saber que incluso en la itinerancia se estableció la competencia. O bien acaso por haber conocido ya el paso de Wilder por la ciudad. Ellos así se anunciaban:

Los sujetos a quien pertenece, tiene[n] el honor el ofrecerla respetable público de Durango, asegurándole[s] que los retratos que se sacan por ella, son los más perfectos



Autor no identificado, *Tarahumaras*, transparencia fotográfica para proyección, ca. 1900. Col. particular

que se han visto; con la ventaja al mismo tiempo de poderlos ejecutar a la sombra, empleando tan poco tiempo en la operación que nada se molesta el retratando aunque sea de vista débil, y se copian también los niños que son tan difíciles por sus continuados movimientos.

El precio de cada retrato del tamaño corriente de una miniatura será de diez pesos, y veinte pesos en un tamaño más que doble comprometiéndose a entregarlos a satisfacción de los interesados aunque sea necesario sacarlos repetidas veces.

A pesar de que no se permitirá entrar al lugar en que se retrate a persona alguna sin consentimiento del retratando, los retratistas irán a las casas particulares con su máquina si se le asegurasen cuatro retratos por lo menos.

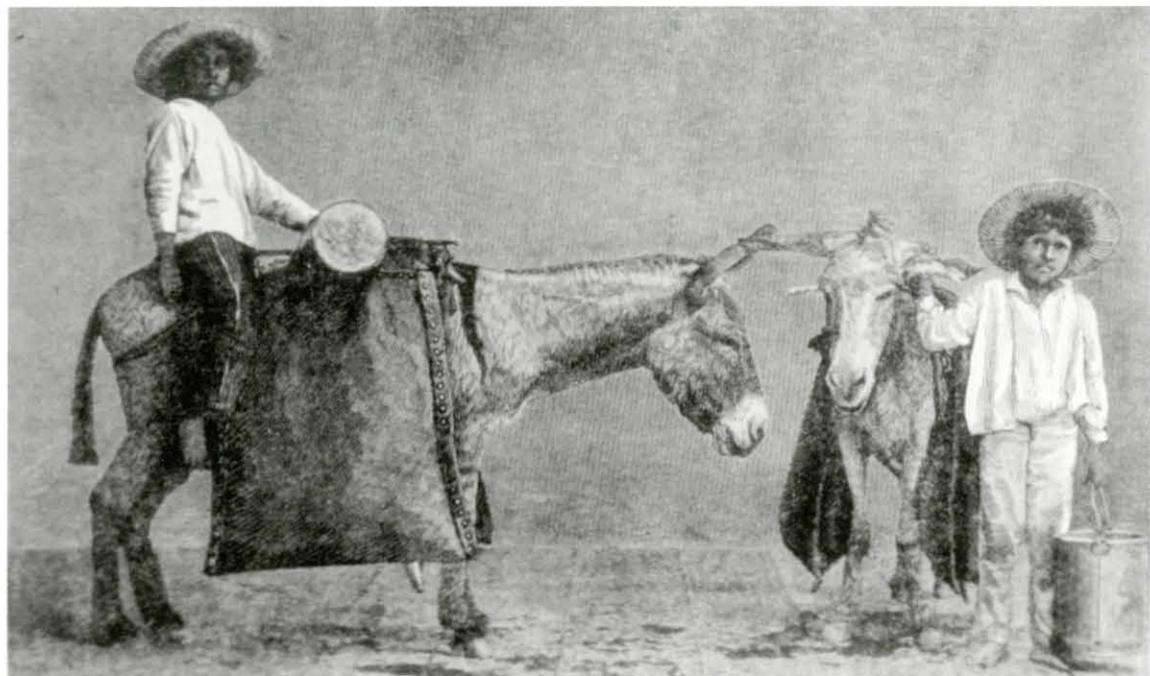
Los retratos se entregarán colocados en su marco con la limpieza y esmero que requiere una obra tan delicada.

Durango, junio 27 de 1843.²¹

Si las condiciones no estaban dadas para realizar algún viaje por estas tierras, es admirable cómo estos daguerrotipistas con su carga, que no era poca,

lograron cruzar el norte de México, por cualquiera de sus rutas, para llegar hasta la ciudad de Durango, la que así se vio favorecida por este novísimo invento.

Por lo menos se conocen dos daguerrotipos de Durango (su Catedral y una fábrica alemana de algodón) realizados hacia 1847 durante la guerra entre México y Estados Unidos. Éstos, hasta donde se sabe, no fueron hechos por Josiah Gregg, un escritor y comerciante que viajó por Chihuahua, Durango y Zacatecas y quien después se convirtió en un daguerrotipista aficionado. Como todo viajero Gregg, en su libro *El comercio en las llanuras*, dio cuenta de las difíciles condiciones en que desde Santa Fe se realizaban los viajes hacia el territorio mexicano más al sur. Cuando inició su viaje hacia Chihuahua, a mediados de 1839, escribió que éste era “sin duda un viaje pionero, quizá nunca antes emprendido por nadie —nada menos que llevar carretas con carga pesada a través de una región prácticamente intransitada por el hombre civilizado y de la cual, por lo menos nosotros, no sabíamos nada”. Mientras que en Durango, con todo y que no deja de reconocer que es “una de las ciudades más hermosas del norte”, se prepara para un viaje lleno de peligros. A su equipo “muy bien armado” le agrega un feroz perro, y ya en el camino en dirección a Zacatecas “veía con sospecha” a



Frederick A. Ober, *Niños con burros*, Guaymas, grabado proveniente de una fotografía publicado en *Travels in Mexico and Life Among the Mexicans*, Boston, Estes and Lauriat Publishers, 1887. Col. biblioteca particular

todo aquel hombre que se cruzaba en su camino, porque “como los viajeros van armados es imposible distinguirlos de los bandidos”.²²

Frederick A. Ober fue otro viajero que en 1883 recorrió Durango, Chihuahua y Sonora. Y aunque él mismo se atribuye los dibujos y fotografías (trasladadas al grabado) que aparecen en su libro, *Travels in Mexico*, el hecho es que en éste se pueden detectar diez imágenes realizadas por Désiré Charney y otras atribuibles a Maler (para el caso de su viaje por el sureste). Así, es difícil saber de su plena autoría de las otras imágenes. Por ejemplo, como muchos otros autores utilizó la recurrente iconografía de los por entonces conocidos como “indios bárbaros” para documentar su paso por los estados del norte. Varios de éstos son retratos de estudio, adecuadas puestas en escena de diversas tribus que sólo de manera complicada pudo haber realizado; al lado de otras imágenes de algunos habitantes de Guaymas.²³ El imaginario sobre los indios, que se debatió entre la realidad y la leyenda, circuló profusamente en las publicaciones y narraciones de la época, incluso cuando éstos ya no ofrecían ningún peligro. Fue el caso de las imágenes de la Franklin Company

de Chicago que fueron publicadas en la *Revista de Chihuahua* en 1896. Una serie de retratos de estudio que más bien dejaban ver a unos dóciles indios tarahumaras en supuestas actividades cotidianas (cazando, dormidos, sentados), lo que no era más que toda una representación de un modo de vida que poco se comprendía.²⁴

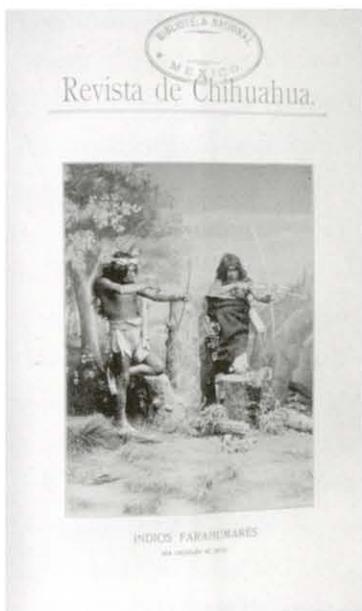
Cientos de autorías faltan por definir de todos aquellos que utilizaron la fotografía en la región. Por ejemplo, poco se sabe de la labor de Claudia H. de González quien, desde Chihuahua, documentó el exilio de los yaquis con rumbo a Yucatán en 1900;²⁵ o del más conocido John Kennet Turner quien siempre cargó con una cámara e hizo uso de la fotografía en su libro *Barbarous Mexico*, para dejar constancia de las atrocidades del porfiriato y en donde por cierto publicó la imagen de unos yaquis colgados de un árbol en Sonora.²⁶ Y también, sólo basta ver las monografías que la Librería de la viuda de CH. Bouret publicó entre 1909 y 1912 (entre éstas la dedicada a Baja California realizada por León Diguét) sobre los estados del norte y en donde se asoman otra buena cantidad de autorías desconocidas.²⁷ Toda una historia entonces por reconstruir.

Notas

Revista de Chihuahua.



INDIOS FARAHUMARES
después de una jornada



INDIOS FARAHUMARES
manejando el arco

Arriba: Franklin Co., *Indios farahumares* [sic], después de una jornada

Abajo: Franklin Co., *Indios farahumares* [sic], manejando el arco, ambas publicada en *Revista de Chihuahua*, diciembre de 1896. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

- 1 G.F. von Tempsky, *Mitla, una narración de incidentes y aventuras personales en un viaje por México, Guatemala y El Salvador en los años de 1853 a 1855 con observaciones sobre los modos de vida en esos países*, México, Banco de México, 1991, p. 24.
- 2 *Ibidem*, pp. 29-30.
- 3 Marvin Wheat, *Cartas de viaje por el occidente de México*, México, El Colegio de Jalisco-Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1994, pp. 121-123, 125-126.
- 4 Margo Glantz, *Un folletín realizado: la aventura del conde De Raousset-Boulbon en Sonora*, México, Secretaría de Educación Pública, (SepSetentas), 1973, p. 9.
- 5 Horacio Sobarzo, *Crónica de la aventura de Raousset-Boulbon en Sonora*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1954, pp. 26-27.
- 6 Véase Floyd Reinhart y Marion Reinhart, *The American Daguerreotype*, Georgia, The University of Georgia Press-Athens, 1981, pp. 385 y 408 y Robert Taft, *Photography and the American Scene*, Nueva York, Dover, 1964, pp. 355 y 509. Por su lado, Rosa Casanova y Olivier Debroise, en *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, ECE, (Río de Luz), 1989, hacen referencia a J.D. Cameron: "Daguerrotipista estadounidense. Se menciona su presencia en Sonora entre 1850 y 1851", con lo cual se vuelve seguramente uno de nuestros personajes, y hacen referencia a Rulofson. Joel Verdugo también hace mención de estos daguerrotipistas como "la referencia más antigua de la llegada de las primeras máquinas", en "La fotografía en Sonora: notas para una historia", *Memoria del XXI Simposio de historia y antropología de Sonora*, Departamento de historia y antropología, Universidad de Sonora, 1997, pp. 462-473. Verdugo ofrece más datos de la práctica de fotógrafos hasta bien entrado el siglo XX.
- 7 Eduardo W. Villa, "Un siglo de fotografía en Sonora. 1846-1946", *El Imparcial*, Hermosillo, 19 de junio de 1946, p. 3.
- 8 Véase "¡¡Quemazón!!", *Boletín oficial del gobierno y comandancia militar del estado de Sonora*, Ures, 15 de septiembre de 1876, p. 4 y "Al público de esta capital", *ibidem*, 22 de septiembre de 1876, p. 4.
- 9 El sello realizado al parecer por propia mano del fotógrafo señala claramente el apellido como Saurent, aunque las noticias hemerográficas hacen referencia a éste como Laurent.
- 10 "Amelia Laurent", *La Constitución*, periódico oficial del gobierno del estado libre y soberano de Sonora, Hermosillo, 11 de diciembre de 1885, p. 3.
- 11 "Estudio fotográfico de W. Roberts", en Federico García y Alva, *Álbum-directorio del Estado de Sonora, 1905-1907*, Hermosillo, Gobierno del estado, 1907.
- 12 *Ibidem*.
- 13 *Directorio comercial del estado de Sonora, 1920-1921*, Hermosillo, Healy-Genda editores, 1921.
- 14 Casanova y Debroise, *op. cit.*
- 15 "Galería fotográfica", *El correo de Mazatlán*, periódico oficial del gobierno de Mazatlán, puerto de Mazatlán, 10 de octubre de 1865, p. 4.
- 16 Robert Bartlett Hass, *Muybridge, Man in Motion*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1976, p. 79.
- 17 Heather S. Hatch, "The Chinese in the Southwest. A Photographic Record", en *The Chinese Experience in Arizona and Northern Mexico*, Arizona, The Journal of Arizona History-The Arizona Historical Society, 1980.
- 18 "Vivos retratos", *Semanario político del gobierno de Nuevo León*, Monterrey, 4 de noviembre de 1842, p. 386.
- 19 "Daguerreotipo. Miniaturas", en *El registro oficial, periódico del gobierno del departamento de Durango*, Durango, 9 de marzo de 1843, p. 4.
- 20 *Ibidem*, 30 de marzo de 1843, p. 4.
- 21 *Ibidem*, 13 de julio de 1843, p. 4.
- 22 Josiah Gregg, *El comercio en las llanuras. Diario de un comerciante en Santa Fe*, México, Conaculta, (Mirada viajera), 1995, pp. 199-239. De Gregg y los daguerrotipos realizados en Durango véase Martha A. Sandwisch et al., *EyeWitness to War. Prints and daguerreotypes of the Mexican War, 1846-1848*, Fort Worth, Texas, Amon Carter Museum-Smithsonian Institution Press, pp. 206, 227-229.
- 23 Frederick A. Ober, *Travels in Mexico and Life Among the Mexicans*, Boston, Estes and Lauriat Publishers, 1887.
- 24 Estas fotografías aparecieron en la *Revista de Chihuahua*, Chihuahua, de octubre de 1896 a enero de 1897.
- 25 *Diario Chihuahuense*, Chihuahua, 7 de febrero de 1900, s/p.
- 26 John Kenneth Turner, *Barbarous Mexico*, Chicago, Charles H. Kerr and Company, 1911, entre las páginas 148 y 149.
- 27 *Estados del norte: Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas*, México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1910.



Frances Parker, *Señoritas paseñas*, ca. 1910. Col. Cuadro x Cuadro

Ciudad Juárez vista por los fotógrafos estadounidenses, 1881-1913

Miguel Ángel Berumen

Hablar sobre la historia de la fotografía de Ciudad Juárez implica también hablar de la fotografía en El Paso, Texas, por lo menos en lo que se refiere al siglo XIX y principios del XX, y no sólo por sus múltiples y complejas relaciones culturales y orígenes comunes, sino también porque la mayoría de las actividades de ambas ciudades han sido parte de un mercado común.

Fue hasta la llegada del ferrocarril (1881 en El Paso y 1882 en Ciudad Juárez) cuando inició el uso de la fotografía en la frontera, un tanto tardío si se compara con otras ciudades de los dos países. A partir de este suceso, la ciudad de El Paso experimentó un acelerado desarrollo urbano, tendencia que también se vio en Ciudad Juárez pero de una manera más conservadora. En el ámbito de la fotografía, en El Paso se observa una apertura creciente de estudios fotográficos y de manera casi simultánea aparecen las primeras vistas de los paisajes urbanos de ambos lados de la frontera. Para 1882, algunas de esas fotografías ya sirven como promoción de esta ciudad en el sureste de Estados Unidos. “El *New York Graphic* en su más reciente número incluye una excelente descripción de El Paso y sus alrededores, ilustrado con imágenes de sus principales negocios, la estación del ferrocarril, etc., reproducidas de las fotografías de Frances Parker, el fotógrafo de la ciudad”.¹

Muchas de las fotografías de este periodo sobre Ciudad Juárez pertenecen a Parker, quien se convirtió en su fotógrafo “oficial”, pues aunque ya había varios en el lado estadounidense, sólo él cruzaba con cierta regularidad la frontera.

La mayoría de los estudios que empezaron a operar en la ciudad de El Paso procedían de otras partes del sureste de Estados Unidos como California, Arizona y Nuevo Mexico, y para 1890 éstos ya sumaban cerca de 20. Entre los más destacados podemos citar a Thomas Bolton, J.C. Burge, John Bushong, Fred Feldman, Mark Lemon, John Joslin, Frances Parker y William G. Walz,² éste último dedicado también



Jimmy Hare, *Después de la batalla de Ciudad Juárez*, 9 de mayo de 1911. Col. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin



Frances Parker, *Misión de Guadalupe*, ca. 1885. Col. El Paso County Historical Society, El Paso, Texas

a la venta de cámaras y películas, giro en el que incursionaría más tarde Fred Feldman. Sumados a estos fotógrafos, que ya se habían establecido en El Paso, llegaban a la frontera fotógrafos procedentes de otras partes de la Unión Americana para hacer imágenes de exteriores u otros trabajos específicos. Algunos de ellos eran excelentes fotógrafos como los célebres William Henry Jackson, Ben Wittick y los hermanos Kilburn. Además llegaron también Harold R. Hartley, W. E. Hook, Turril, George C. Bennett, John Boyd, Lola B. Smith y George T. Miller, quienes al igual que los primeros, contribuyeron con sus registros fotográficos para la memoria de Ciudad Juárez. En su conjunto, estos fotógrafos lograron ofrecer una panorámica general de esta ciudad, pues sus registros incluyen: la Misión de Guadalupe, las oficinas del Ayuntamiento, los puentes internacionales, el tranvía, los comercios, la estación del ferrocarril, la plaza de toros, la plaza de armas, las cantinas, la cárcel, el cuartel, el consulado estadounidense, la aduana fronteriza, las boticas, tiendas de abarrotes, carnicerías, y

café, la oficina de correos, los mercados y desde luego los personajes.

En Ciudad Juárez, en cambio, fue hasta 1890 cuando aparecieron los primeros tres estudios fotográficos, los que no sólo tuvieron que competir entre sí para atraer la clientela de la ciudad mexicana sino que además compitieron con los estudios paseños, a donde acudían constantemente los ciudadanos mexicanos. Estos estudios eran Electric Gallery, Ye Naudin y Velarde.³

Los retratos de los fotógrafos paseños que hemos podido revisar, tanto en archivos públicos como en colecciones privadas, nos parecieron en general buenos, en especial los de Bushong and Feldman Studio. En 1898 estos dos fotógrafos obtuvieron el primer premio del concurso que organizó la Asociación de Fotógrafos de Estados Unidos, en Jamestown, N.Y.,⁴ y ese mismo año fueron invitados a exhibir sus trabajos en Berlín, Alemania. Años después se separaron y Feldman empezó a ser el fotógrafo predilecto de los políticos y aristócratas de las dos ciudades.



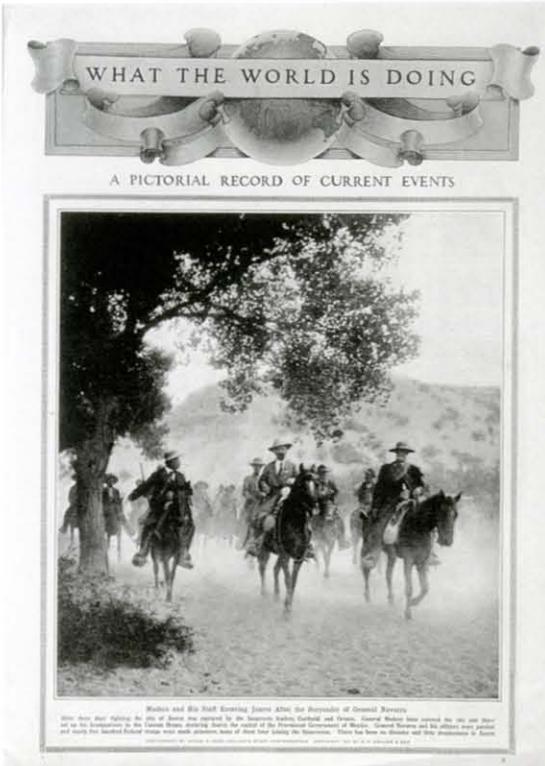
Frederick A. Ober, *Interior de iglesia en Paso del Norte (Misión de Guadalupe)*, grabado proveniente de una fotografía tomado de *Travels in Mexico and Life Among the Mexicans*, Boston, Estes and Lauriat Publishers, 1887. Col. biblioteca particular

Existen voluminosos trabajos de este autor sobre distintos gremios en El Paso. Podríamos destacar el álbum de los hombres de negocios, los militares a punto de partir a la guerra y el personal docente de las escuelas públicas. Feldman instaló su estudio en la calle San Antonio, justo a un lado del Caples Building, donde años más tarde la Junta Revolucionaria liderada por Madero instalaría sus oficinas.

En los archivos locales son escasas las vistas de El Paso y de Ciudad Juárez, tomadas por fotógrafos de otras ciudades.⁵ La mayoría de ellas son de estudios establecidos en El Paso, principalmente de Parker, por lo que creemos que el imaginario visual predominante por esa época, en ambas ciudades, se debe en gran parte a ese fotógrafo.

Con el cambio de siglo las cosas no fueron muy diferentes en cuanto a la cantidad de fotógrafos instalados en Ciudad Juárez. Ni siquiera con el multitudinario evento de la entrevista Díaz-Taft en 1909, cubierto por corresponsales de ambos países, se originó en la ciudad una cultura generalizada sobre el uso de las

cámaras fotográficas. Esto puede explicarse en parte porque las demandas en ese terreno eran cubiertas por fotógrafos paseños, es decir, la cercanía entre las dos ciudades implicaba ciertas ventajas pero también desventajas, pues ciertamente se contaba con un mercado más amplio pero al mismo tiempo más competido. Para el evento Díaz-Taft tuvimos que recurrir a la fotografía "mexicana" realizada por extranjeros y que encontramos en archivos estadounidenses. El caso más notable en lo que se refiere a estudios fotográficos que cubrieron este evento fue el de la Scott Photo Company. Esta compañía hizo una excelente cobertura de la entrevista Díaz-Taft, a pesar de no haber sido fotógrafo oficial del evento, de hecho sólo el paseño Fred Feldman fue invitado de manera oficial para retratar a los dos mandatarios durante su entrevista.⁶ Este evento serviría a Homer Scott y Otis Aultman, socios del estudio, para establecer relaciones con las agencias noticiosas del norte de Estados Unidos, circunstancia que más tarde probaría ser de gran utilidad cuando estalló la revolución en Ciudad Juárez.



Jimmy Hare, Abraham González, Francisco I. Madero y Francisco Villa dirigiéndose al cuartel federal después de la caída de Ciudad Juárez, en *Collier's Weekly*, 17 de mayo de 1911. Col. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin

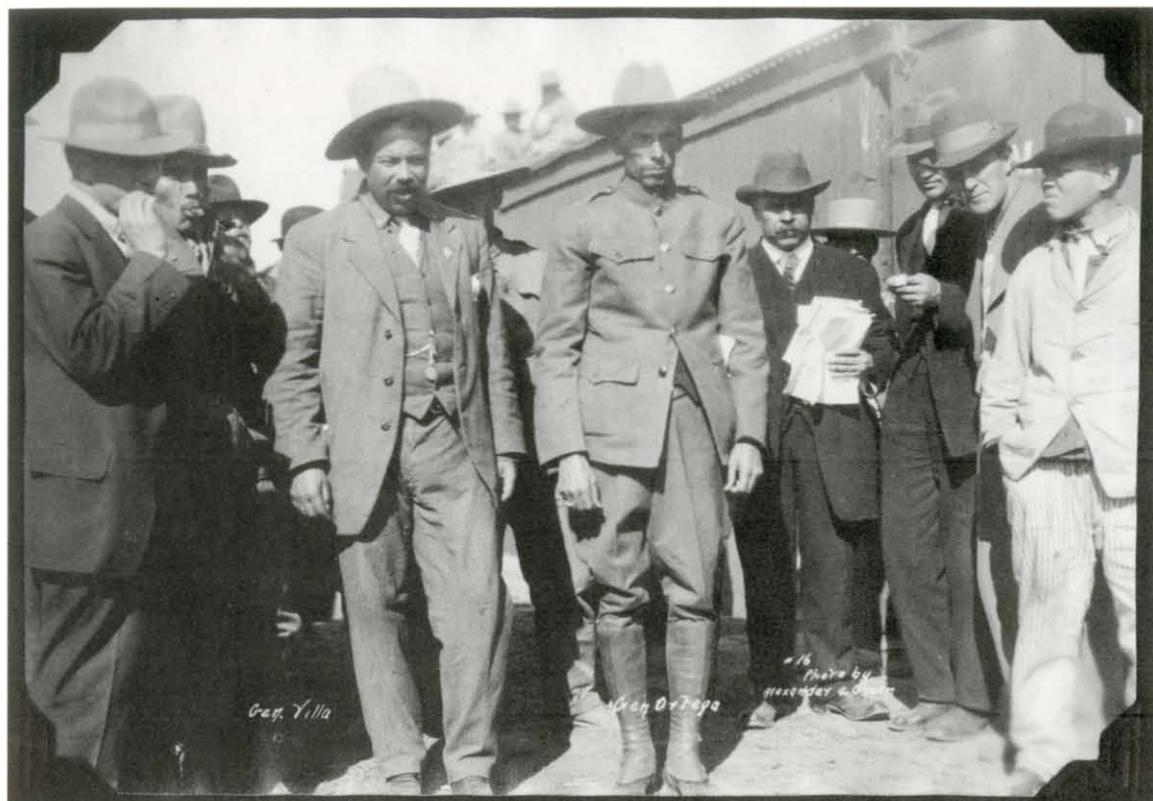
Existen muchas otras colecciones privadas que dan fe de este evento, entre ellas la del doctor Stevenson, resguardada en El Paso County Historical Society, donde vemos registros incógnitos de desfiles y calles adornadas durante esos intensos días de octubre de 1909.

La entrevista Díaz-Taft significó para los fronterizos el primer gran contacto con la fotografía y por primera vez su memoria colectiva era influida por ella. Muchas familias consideraron el evento como algo digno de recordarse y empezaron a coleccionar todo aquello que se le relacionara, incluyendo las tarjetas postales que eran comercializadas en ambos lados de la frontera. Además de esa situación, varios particulares —motivados por la importancia del evento— compraron cámaras económicas y tomaron fotografías de los aspectos de las calles y desfiles, de tal suerte que sin proponérselo retrataron en unas semanas lo que no se había logrado en muchos años.

A pesar de que la frontera empezó relativamente tarde a tener contacto con la fotografía, su localización estratégica llevaría a El Paso a ser una de las ciudades estadounidenses de ese tamaño con más estudios fotográficos: 31 para 1911, y cerca de 70 para 1920.⁷ Probablemente esta circunstancia y la experiencia de la entrevista de 1909 hacían que esta ciudad estuviera preparada fotográficamente para recibir a la Revolución Mexicana.

En 1911 Ciudad Juárez atrajo a decenas de fotógrafos profesionales y aficionados para documentar un fenómeno fotográfico sin precedentes en la historia fotográfica de México y que no se repetiría durante el periodo restante de la Revolución Mexicana.⁸

Los sucesos alrededor de la toma maderista de Ciudad Juárez de 1911 fueron cubiertos por muchos fotógrafos, de los que podemos identificar a 34 de ellos, entre los que se cuentan cuatro mujeres. Éstos son sus nombres: Calla Eylar, Edith Lane, Esther Eva Strauss, Clara Goodman, Melville Herkovitz, Otis Aultman, Homer Scott, Jimmy Hare, Jim Alexander, David Hoffman, Heliodoro J. Gutiérrez, Luis Ramírez Pimentel, Gerald Brandon, Hervey Kiefer, Walter



Alexander y Green, *Francisco Villa y Toribio Ortega en la estación del ferrocarril después de la toma de Ciudad Juárez*, noviembre de 1913. Col. Cuadro x Cuadro

Horne, Charles Harris, Henry Blumenthal, Karl Halm, Frank Hecox, Samuel Tinoco, Charles Dishman, Eugen O. Golbeck, Ignacio Herrerías, Fred Feldman, William Stuart, José Luis Escalera, Mearle J. Green, Antonio Ocañas, Roy Hoard, Wayne Lorentzen, Dr. Stevenson, Guerra y Mark O. Prentis.

Entre los trabajos de estos fotógrafos encontramos colecciones realmente sorprendentes. Nos referiremos sólo a algunas de ellas, como la del célebre fotógrafo de guerra Jimmy Hare, corresponsal de *Collier's Weekly* de Nueva York, una de las revistas ilustradas más influyentes en Estados Unidos.

Cuando Hare llegó a Ciudad Juárez ya era un célebre fotorreportero. Sus fotografías, aparecidas en *Collier's* en 1898, sobre la guerra entre Estados Unidos y España por Cuba, habían causado sensación en todo el mundo y sin exagerar salvaron de la quiebra al semanario neoyorquino. En 1905, la guerra de Rusia contra Japón lo había confirmado como uno de los mejores fotorreporteros del mundo.

Jimmy Hare llegó a Ciudad Juárez el 15 de abril de 1911, un día antes que el Ejército Libertador liderado por Francisco I. Madero y Pascual Orozco, y estuvo en la ciudad hasta el último día de mayo, lo que le permitió cubrir la antesala de la batalla, las negociaciones de paz, los combates en la línea de fuego, las celebraciones del triunfo revolucionario y sus consecuencias. Más de cien fotografías tomadas por Hare en Ciudad Juárez fueron publicadas por *Collier's*⁹ en un lapso de dos meses, lo que significó una gran difusión de la lucha maderista en Estados Unidos, ya que este semanario de distribución nacional tenía un tiraje de 600 000 ejemplares.¹⁰

Además de la cobertura que hiciera Hare, hubo otras que se difundieron ampliamente en los periódicos estadounidenses. Entre ellas cabe resaltar la del estudio paseño Scott Photo Co., que logró uno de los más grandes registros fotográficos de la Revolución Mexicana y aún sobreviven más de 2 000 negativos de vidrio en la Biblioteca Pública de El Paso. Sus



Otis Aultman, Scott Photo Co., *Preparativos para la entrevista Díaz-Taft*, octubre de 1909. Col. Aultman Collection, El Paso Public Library

imágenes fueron publicadas en varios periódicos de Estados Unidos y por lo menos en uno de Europa, gracias a que la *Associated Press* de Nueva York vendió a varios de ellos las fotografías que había comprado al estudio paseño. Lo mismo hizo la revista *Collier's*, que durante la primera etapa de la Revolución compró a Scott algunas fotografías, las cuales no sólo publicó, sino que a su vez las vendió a *L'Illustration* de París, en marzo de 1911.¹¹

En 1912, Homer Scott siguió a los orozquistas que se habían revelado contra Madero en los estados de Chihuahua y Coahuila. A finales de ese mismo año fue apresado por las tropas de Huerta y mandado a la Ciudad de México para seguirle un juicio por espionaje. Exculpado de los cargos vuelve a El Paso, sólo para despedirse y emprender su camino a Hollywood, donde empezaría una carrera exitosa como fotógrafo de cine. Ya como cineasta vuelve a la frontera, esta vez a Sonora, para filmar la batalla de Naco.¹²

Cuando Francisco Villa tomó Ciudad Juárez, en 1913, la prensa internacional se volcó de nuevo sobre la frontera. Entre los que llegaron para cubrir los sucesos estaban Otis Aultman y Jim Alexander, fotógrafos con quienes Villa había tenido una buena relación durante la época maderista. Esta circunstancia permitió ganarse la confianza del general Villa, quien les otorgó todas las facilidades y accesos a las campañas de la División del Norte.

Las fotografías de Aultman, Scott, Hare y de otros muchos fotógrafos estadounidenses que cubrieron la Revolución Mexicana en Ciudad Juárez, son un testimonio vivo de nuestra historia reciente y constituyen una fuente directa para indagar sobre nuestra memoria.

Irónicamente, los miles de registros que estos hombres y mujeres hicieron sobre nosotros, se encuentran resguardados en cientos de colecciones regadas a lo largo y ancho de Estados Unidos.



Autor no identificado, *Escena callejera en Juárez*, tomada del álbum *Souvenir of El Paso, Texas*, Brooklyn, Nueva York, The Albertype Co., s/f [ca. 1900]. Col. biblioteca particular

Notas

- ¹ *Lone Star*, vol. IX, núm. 15, El Paso, Texas, 2 de mayo de 1883.
- ² David Haynes, "Nineteenth Century Texas Photographers", manuscrito que se encuentra en el Institute of Texan Cultures, en San Antonio, Texas.
- ³ Véase Miguel Ángel Berumen, *La Cara del Tiempo*, Ciudad Juárez, Cuadro x Cuadro, 2002.
- ⁴ *14 Years Ago In EP*, El Paso, Texas, 16 de julio de 1898.
- ⁵ La mayoría de fotografías sobre Ciudad Juárez del siglo XIX, de estudios no paseños, se encuentran en la Library of Congress, en Washington y en el Palace of Governors en Santa Fe, Nuevo Mexico.
- ⁶ La fotografía oficial, tomada por Fred Feldman, se encuentra en la Library of Congress, en la ciudad de Washington.
- ⁷ Haynes, *op. cit.*, y los directorios de la ciudad de El Paso de esos años.
- ⁸ Véase Miguel Ángel Berumen, *1911, la batalla de Ciudad Juárez, II. Las imágenes*, Ciudad Juárez, Cuadro x Cuadro, 2003, que abunda ampliamente este fenómeno y sus fotografías. En el presente artículo mostramos algunos datos complementarios.
- ⁹ Los ejemplares originales de los meses de abril y mayo de 1911 se consultaron en el Harry Ransom Humanities Research Center de la University of Texas en Austin.
- ¹⁰ Carta del periodista Timothy Turner a Francisco I. Madero, donde le solicita una entrevista para *Collier's Weekly*, 18 de mayo de 1911, en Archivo Madero de la Biblioteca Nacional de México, 4/2045.
- ¹¹ En diversos telegramas de abril y mayo de 1911, se puede constatar la petición que hacían a Scott Photo Co., los diferentes periódicos y agencias noticiosas para solicitarle registros fotográficos sobre la batalla de Ciudad Juárez. Colección de documentos originales de Homer Scott de Cuadro x Cuadro.
- ¹² *Idem*.



Charles F. Lummis, *Charrito*, en *The Awakening of a Nation*, Nueva York, Harper, 1898. Col. Honnold Library, Claremont Colleges, California

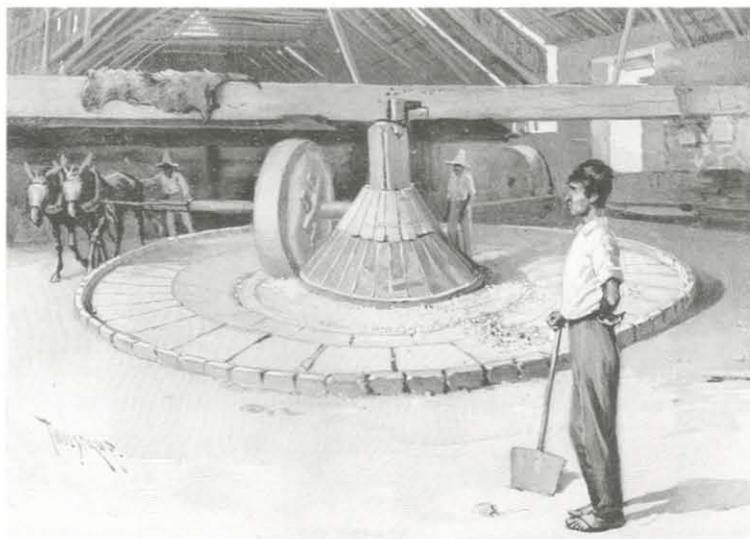
Charles Fletcher Lummis en Chihuahua

Jesse Lerner

Localizado en un modesto vecindario de inmigrantes al norte del centro de Los Ángeles, permanece sobre una colina el primer museo de la ciudad, como un presidio neocolonial de adobe, ahogado por las deudas y el olvido. Al Southwest Museum, una estructura del *revival* español, se puede llegar por debajo de la colina, a lo largo de la cual el visitante entra en un prolongado túnel, evocativo de una tumba subterránea del occidente mexicano, a través de un arco neo-maya-zapoteco. El túnel está decorado con dioramas

en miniatura que representan escenas de la vida indígena americana: un juego de pelota de Chichén Itzá; un grupo de indios cazadores-recolectores del sur de California, reunidos alrededor de una fogata; la vida diaria en Machu Pichu. Este pasaje conduce a un elevador que lleva al visitante al museo mismo, hogar de una de las colecciones más grandes de objetos indígenas americanos de Estados Unidos. La Braun Research Library, la biblioteca del museo, es sede de una colección de más de cien mil fotografías, incluyendo importante obra de C. B. Waite, William Henry Jackson, Karl Moon, Adam Clark Vroman, y de uno de los fundadores del museo, el pintoresco Charles Fletcher Lummis.

Lummis fue un hombre que gustaba de usar sombreros. Autor de casi veinte libros, se erigió en promotor de reformas en favor de los nativos americanos, defensor de la preservación de las misiones franciscanas de California, periodista, etnomusicólogo, editor, impulsor de la ciudad de Los Ángeles, etnógrafo aficionado y alguna vez bibliotecario. Casi todas sus incesantes actividades se orientaban hacia la promoción de la herencia hispana y nativa de la región suroeste de Estados Unidos. Uno de los múltiples oficios de Lummis fue el de fotógrafo, con el que documentó ruinas, paisajes, folclor y arquitectura durante sus viajes a lo largo del suroeste estadounidense, de los Andes, de México y de



Charles F. Lummis, *Molino*, grabado proveniente de una fotografía publicado en *The Awakening of a Nation*, Nueva York, Harper, 1898. Col. Honnold Library, Claremont Colleges, California



Arriba y abajo: "The Awakening of a Nation" en *Harper's Magazine*, vol. XCIV, núms. DLXI-DLXII, 1897. Col. Honnold Library, Claremont Colleges, California

América Central. Tomó negativos de placa de vidrio seca —de cinco por ocho pulgadas— durante estos viajes, y luego imprimió en cianotipia para su venta. Cuando era necesario creaba hasta ochocientas cincuenta de estas impresiones en un solo día.¹ La Braun Research Library guarda estos negativos y muchos positivos de cianotipia hechos por él, así como impresiones en plata gelatina posteriores, hechas después de su muerte, tal vez en los años treinta.²

Lummis aprendió de manera autodidacta el proceso de cianotipia mientras convalecía en México, en 1888.³ No debería sorprendernos que, a pesar de la conveniencia de los papeles fotográficos pre-empacados —que pronto serían las impresiones en plata gelatina de uso dominante—, Lummis prefiriera la cianotipia durante toda su carrera fotográfica. En parte esto fue una decisión pragmática. La cianotipia era apropiada para las condiciones del campo, y Lummis mientras viajaba continuamente imprimía con una pesada estructura de adobe sin agua corriente. Además, la suya era una sensibilidad profundamente comprometida con el anacronismo y lo arcaico. Cuando se mudó de Ohio de vuelta a California, en 1884, caminó a lo largo del continente en lugar de tomar el tren, lo que se volvió un evento mediático altamente exitoso y ampliamente publicitado. En Los Ángeles de principios de siglo siempre se vistió como un vaquero, y usaba acero y pedernal en lugar de cerillos para prender sus cigarros. Es difícil imaginar cómo es que Lummis, que padeció parálisis parcial y una larga serie de enfermedades durante gran parte de su vida, pudo transportar consigo una cámara de gran formato de cuarenta libras, en condiciones extremas. Sin embargo llegó a escribir que, inclusive si una cámara liviana de 35mm hubiese estado disponible, cuando él empezó a fotografiar, "no la hubiera usado de todas maneras".⁴

Entre las fotografías de Lummis en la colección del Southwest Museum están aquellas de su viaje por México, en 1896. Viajó por Chihuahua, Guanajuato, León, Zacatecas y Ciudad de México, y luego hacia Puebla y Oaxaca. Sus escritos de estos viajes fueron publicados en tres entregas en la famosa *Harper's Magazine*. Más tarde, éstos fueron reunidos con otros escritos sobre México en un libro titulado *The Awakening of a Nation (El despertar de una Nación)*.⁵ Los materiales adicionales del libro incluyen variaciones mínimas de su diario de viaje, a pesar de que prácticamente se disculpa en la introducción al volumen por no haber escrito más de esto. También hay algunos capítulos nuevos, como aquella extensa reflexión, tan victoriana como lujuriosa, sobre los encantos de las mujeres latinoamericanas. Lummis, *mujeriego*⁶ notable, escribe que la piel de las latinas es de "un café perfecto tan transparente, tan fino, tan suave, tan ricamente abrigado por el mismísimo amanecer de un rubor, como ninguna otra mejilla vestida por mujer alguna".⁷ Otros anexos al libro son sus observaciones sobre un viaje previo por



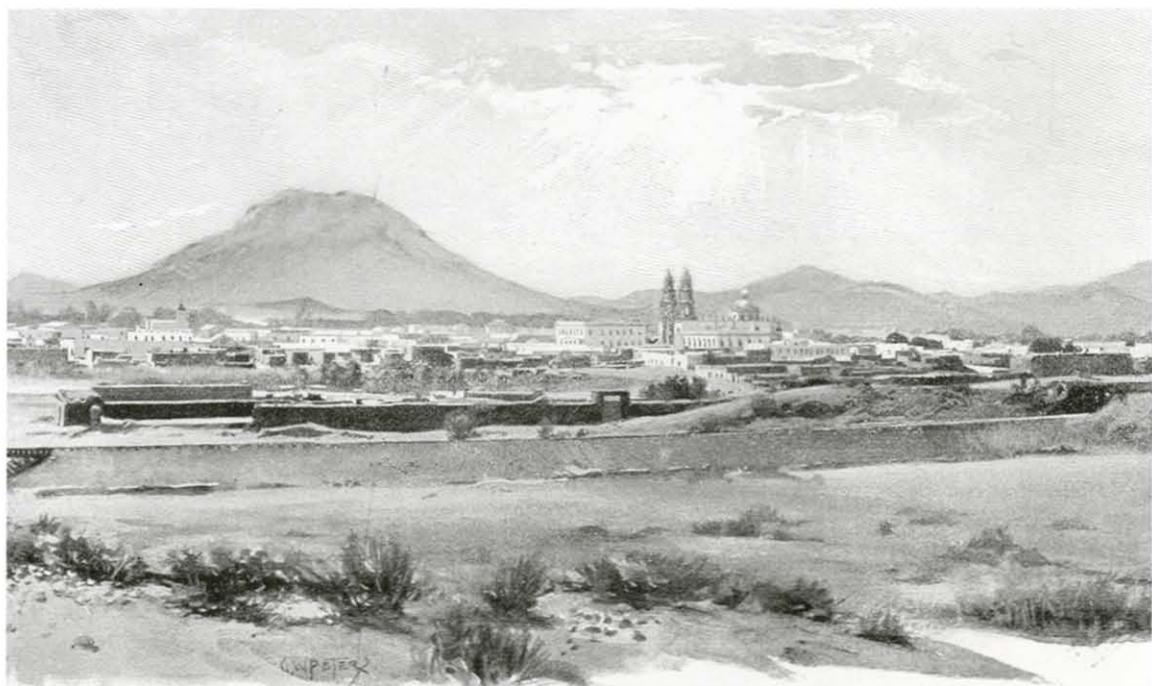
Charles F. Lummis, *Apache*, en *The Awakening of a Nation*, Nueva York, Harper, 1898. Col. Honnold Library, Claremont Colleges, California

barco a lo largo de la costa del Pacífico mexicano, y una sección sobre palabras españolas que se usan en la lengua inglesa.

Tanto los artículos del *Harper's* como los de *The Awakening of a Nation* están generosamente ilustrados con grabados derivados de las fotografías de Lummis. Textos adicionales basados en estos viajes aparecieron después en periódicos como *The Outlook*, *The New York Evening Post* y *Harper's Round Table*.⁸ Los artículos del *Harper's* y del *Post*, así como el libro posterior son en gran medida panegíricos a Porfirio Díaz, a quien retrata como el más benevolente y progresista de los gobernantes. La Braun Research Library también guarda uno de los cuadernos de Lummis, identificado como "Studies Further South" ("Estudios más al sur"), que contiene materiales relacionados con los viajes mexicanos, recortes, más cianotipias, un par de retratos de *carte-de-visite* en albúmina de Maximiliano y Carlota, que debe haber comprado durante el viaje, y que añaden más datos sobre su relación con Díaz. Dentro del cuaderno hay una carta de Díaz a Lummis, donde el mandatario le agradece por los recortes del *Harper's* que

le mandó después de su publicación. El dictador señala tres errores menores de su propia biografía — reportada por Lummis— pero alaba cortésmente el texto.

En la década de 1890, Chihuahua era vista por Lummis como el bastión del desarrollo ilustrado. Por todos lados veía "el veloz levantamiento de Chihuahua gracias a lo último del progreso". Las escuelas que visitaba las caracterizaba por ser "alegres, cómodas, bien ventiladas" y pobladas con estudiantes "tan alertas" que "le hacen a uno hormiguear la sangre".⁹ Del mismo modo reporta que las alamedas, parques y paseos "están siendo renovadas hermosamente"; un sistema acuífero "de primera línea" ha sido terminado, y los hospitales y edificios públicos han sido asimismo renovados. Todo este impresionante progreso en Chihuahua, como el que también atestiguó en otras partes de México, los considera como un reflejo de la visión de Díaz, "el creador de un nuevo factor en el destino americano".¹⁰ Lummis predijo erróneamente que la cuestión de la sucesión presidencial no era cosa preocupante, ya que Díaz había "puesto los pies de su pueblo en los caminos



Charles F. Lummis, *Vista general de Chihuahua*, grabado a partir de una fotografía publicado en *The Awakening of a Nation*, Nueva York, Harper, 1898. Col. Honnold Library, Claremont Colleges, California

del progreso. Les ha enseñado, después de la fiebre, lo buena que es la paz. Los ha unido tanto a sí mismo como entre ellos”.¹¹

Las mismas fotos de Chihuahua no tienen un interés notable: algunas vistas de la catedral y de un monumento a Hidalgo, tomas del acueducto y de la escuela para niños que describe en sus escritos e imágenes de soldados en uniforme. Estas fotos lo confirman finalmente como un talento fotográfico menor, eclipsado por su recia personalidad: “tener un pico de oro”, como se describía el mismo, y una energía infatigable. Hay poca evidencia en esas imágenes sobre la Chihuahua nueva y progresista que Lummis describe. Las grandes distancias, usualmente más de ocho metros, que separan a la cámara de los personajes más cercanos, sugieren que sus interacciones con los residentes locales pudo haber sido más bien limitada. Tampoco hay, aparte de Díaz, ningún otro individuo descrito en el texto. ¿Será que el encanto irreprimito y habilidades interpersonales excepcionales de Lummis le fallaron aquí? No hay nada en los cuadernos que sugiera una respuesta a este acertijo, y los diarios de su viaje mexicano no están en la Braun Research Library. Tal vez éstos sean los volúmenes

que su segunda esposa tomó como evidencia durante su atribulado divorcio. En sus diarios Lummis había anotado, sin discreción alguna, entre veinte y cincuenta encuentros extramaritales. Sin esta información adicional, se tiene poca documentación sobre sus viajes por México, más allá de sus recuentos publicados y sus fotografías.

A algunas cuerdas de la decadente y olvidada acrópolis del Southwest Museum, a través de un vecindario de clase trabajadora poblado por *pupuserías* y camionetas de tacos, se encuentran la casa y jardines de Lummis, que fueron significativamente reducidos por la construcción de la autopista 110, que corre a lo largo del extremo este de la propiedad. Lummis construyó la casa él mismo, y la llamó *El Alisal*. La sala ostenta un enorme vitral, que mira hacia las plantas desérticas y el patio, testigo de innumerables banquetes y fiestas. En los marcos más pequeños que rodean las tres ventanas principales, Lummis colocó positivos en plancha de vidrio, hojas de contacto de los negativos fotográficos de sus viajes, en lugar del cristal de las ventanas. Una ventana se rodea por las vistas de Perú, otra con vistas del suroeste estadounidense, y la del centro muestra las mejores fotografías



Winfield Scott, *Chihuahua*, negativo gelatina sobre vidrio, ca. 1905. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 120525

que Lummis tomó en México. Este inusual formato de exhibición le permite al visitante ver hacia fuera a través de las transparencias del paisaje y fotografías de arquitectura. Es una metáfora adecuada para el proyecto de promoción regional de Lummis. Para él California, y en general el oeste norteamericano, siempre fueron más folclóricos, pintorescos y románticos cuando se filtraban a través de su peculiar visión de la historia y cultura de Latinoamérica.

Traducción: Ernesto Priego

Notas

¹ Mark Thompson, *American Character: The Curious Life of Charles Fletcher Lummis and the Rediscovery of the Southwest*, Nueva York, Arcade, 2001, p. 178.

² Desafortunadamente, las cuotas del museo para reproducciones y derechos no permite a esta revista incluir ejemplos de estas imágenes con el presente texto.

³ Turbesé Lummis Fiske and Keith Lummis, *Charles F. Lummis: The Man and his West*, Norman, University of Oklahoma Press, 1975, p. 43.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁵ Estos artículos aparecieron en *Harper's Magazine*, vol. XCIV, núms. DLXI-DLXIII, y después en Charles F. Lummis, *The Awakening of a Nation*, Nueva York, Harper, 1898.

⁶ En español en el original (N. del t.)

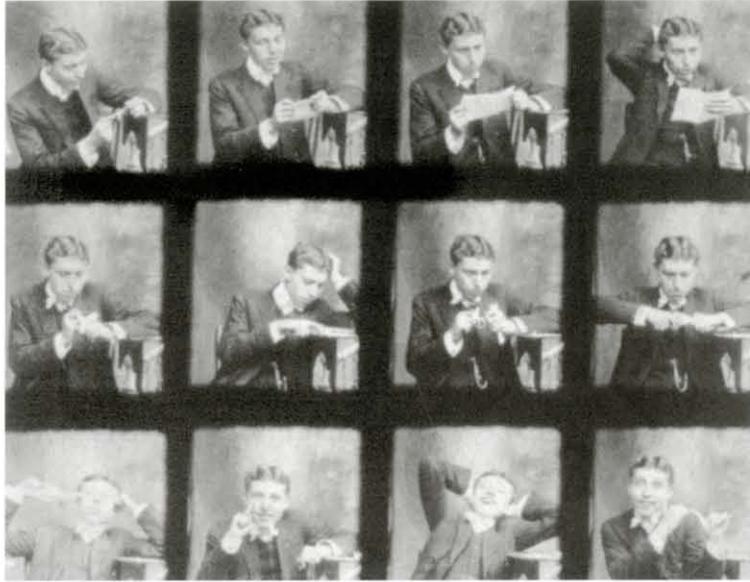
⁷ *Ibidem*, p. 117.

⁸ Dos de éstos no son trabajos de ficción: una celebración más de Díaz, "The Man of México", *The Outlook*, 2 de noviembre de 1901, pp. 537-545, y una celebración de la entrada triunfante de México a la modernidad, "The Transformation of Mexico", *The New York Evening Post*, 12 de enero de 1901, Sección 3, p. 1. También apareció un cuento corto, situado en Guanajuato, "The Silver Omelet", en *Harper's Round Table*, vol. XVIII, núm. 97, 21 de septiembre de 1897, pp. 1129-1132.

⁹ *The Awakening of a Nation*, *op. cit.*, pp. 18, 15, 16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 104.

¹¹ *Ibidem*, p. 134-35.



Autor no identificado, *Everardo Peña Navarro actuando en Historia de un calabacero*, Tepic, ca. 1905. Col. Cecilia Gutiérrez

Apuntes para la historia de la fotografía en Nayarit

Cecilia Gutiérrez Arriola

Con toda seguridad la daguerrotipia debió haber llegado al séptimo cantón del estado de Jalisco a través de dos vías: desde el centro del país vía Guadalajara, después de un penoso recorrido a lomo de bestia para cruzar la sierra; o desde el norte, por navegación en el Pacífico, vía Mazatlán, y del puerto de San Blas. De ello se encargaron los primeros daguerrotipistas itinerantes que como juglares de la fotografía iban con su magia de pueblo en pueblo causando admiración. Retratistas trashumantes que en busca de clientela se hospedaban en hoteles y posadas, al mismo tiempo que

se anuncia en la prensa local con meticulosa descripción. Aparecen registrados, en la nómina de “daguerrotipistas y ambrotipistas”, que publica Enrique Fernández Ledesma en su clásico libro *La gracia de los retratos antiguos*, la Foto Alemana y el señor Filomeno Patiño en la ciudad de Tepic. Sin duda, damas y caballeros de la alta sociedad solicitaban quedar “como efigie o presa en pulido estuche de daguerrotipo o ambrotipo”,¹ o escuchaban la sugerencia de guardar la imagen última de un ser querido. En efecto, el tema fotográfico de la muerte aparece en un ambrotipo, en la ciudad de Tepic, en una escena donde una mujer muerta está rodeada por sus hijas enlutadas.

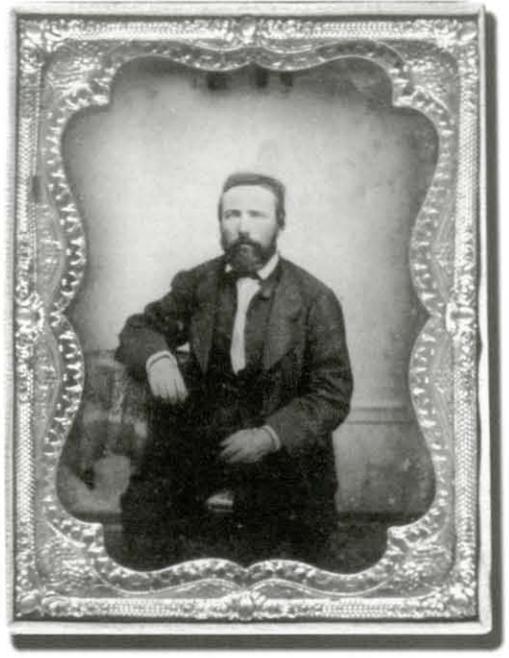
Es probable que conocidos daguerrotipistas como Jacobo Gálvez, quien introdujo la técnica en Guadalajara, o Amado Palma, daguerrotipista trashumante que se estableció en 1858 en dicha ciudad; o los ambrotipistas estadounidenses Beeven y Mc Swigging,² que estuvieron activos en Mazatlan desde 1859, hayan incursionado en territorio nayarita y hecho los primeros retratos en esas técnicas pioneras, puesto que se conservan en las colecciones familiares.



Autor no identificado, *Tres mujeres con su madre muerta*, ambrotipo, ca. 1858. Col. Cecilia Gutiérrez



Autor no identificado, *Retrato de dama de Tepic*, ambrotipo, ca. 1858. Col. Cecilia Gutiérrez



Autor no identificado, *Retrato del señor Mota*, ambrotipo, ca. 1858. Col. Cecilia Gutiérrez

Desde esa época temprana de la fotografía, se conoce por la prensa periódica que fotógrafos itinerantes recorrían esas lejanas tierras del occidente del país. Constancia de uno de ellos es el anuncio aparecido el 9 de julio de 1862, en *El tío Junípero*, del fotógrafo E. E. Monford, quien “ofrece sus servicios nuevamente al público que lo ha favorecido en la anterior temporada”, para “hacerles retratos ambrotipos”.³ Hacia finales de esa década se había intensificado la migración hacia el norte, debido al segundo auge de la *fiebre del oro*, hecho que se reflejó en el movimiento de viajeros en el puerto de San Blas, donde el vapor *California* anunciaba en el periódico *El Mosquito* la venta de boletos para viajar a San Francisco. Acontecimientos que seguramente influyeron para que fotógrafos trashumantes recorrieran y trabajaran por los pueblos que la ruta les marcaba.

Por otro lado, la fotografía fue dejando constancia de personajes de la historia local y de acontecimientos memorables. Cuando el perseguido caudillo nayarita Manuel Lozada, que en enero de 1873 publicó el *Plan libertador proclamado en la Sierra de Álica por los pueblos unidos de Nayarit*, fue fusilado el 19 de julio de 1873, en las cercanías de Tepic, un desconocido fotógrafo hizo un registro fotográfico de su

cadáver, rodeado por mujeres enlutadas. Con ello armó una fotocomposición al agregar, en la parte superior izquierda, dentro de un óvalo, el rostro de Lozada, imagen que tuvo gran difusión. Hacia 1885, un fotógrafo llamado Jesús Casillas registró con su cámara la construcción de las torres de la catedral tepiqueña que por entonces se levantaban, y probablemente sea de él una foto de la plaza de la ciudad tomada desde las alturas de las torres de la iglesia.⁴

El año anterior se había declarado “Territorio” al Distrito Militar de Tepic, y se conoce que por esta época los fotógrafos itinerantes, obsoletos ya en gran parte del país, continuaban viajando por esas apartadas regiones del occidente, sin duda porque aun tenían trabajo, al no haber fotógrafos establecidos formalmente. Esto se hizo patente hacia 1887, cuando se alojó en el Hotel de la Bola de Oro de Tepic, —afamada posada establecida desde 1840 y descrita en diversos textos por ilustres viajeros—, el fotógrafo Alfredo de Santa Clara, quien anunciaba trabajar con la novedosa técnica de las “Fotografías egipcias en cristal”. De su autoría se conserva el bello retrato de una joven en una barca, que no es sino una albúmina coloreada, cuidadosamente adherida a un finísimo vidrio cóncavo.⁵



Alfredo de Santa Clara, *Mujer no identificada*, Tepic, ca. 1887. Col. Cecilia Gutiérrez
Abajo: sello del fotógrafo en el reverso de la imagen

Se tiene conocimiento únicamente por la prensa, mas no por alguna imagen que hubiera realizado, del fotógrafo José María Guerra, de quien se dice en el periódico *Lucifer*, del domingo 11 de enero de 1891 lo siguiente: "Ha establecido de nuevo su fotografía en la casa que está frente al Teatro Calderón. Cuenta con buenos aparatos y tiene decidida afición de complacer al público. Los retratos que hace son de lo mejor que hemos visto en esta ciudad y bien harán en ocuparle los que quieran perpetuar el recuerdo de los seres queridos".⁶

Esta región no quedó exenta de la visita de fotógrafos viajeros científicos. En 1898 el antropólogo noruego Carl Lumholtz, habiéndose hospedado en el Hotel de la Bola de Oro de Tepic y escrito muy gratamente de él, estuvo varios meses haciendo estudios científicos y tomando fotografías de los grupos indígenas coras y huicholes, en la Sierra del Nayar. Asimismo, el francés León Diguët utilizó el registro fotográfico en su misión científica por el Territorio de Nayarit, entre 1896 y 1898, tomando rostros, trajes, pueblos y casas,

de coras, huicholes y tepehuanes, material valioso que se conserva en el Musée de l'Homme en París.⁷

No fue sino hacia 1893, cuando se estableció de manera formal el estudio fotográfico del señor Francisco C. Herrera. Tenía su "Fotografía Artística" en la calle de Lerdo número 78 1/2, a la que le añadió el lema de "Verdad y Belleza", emulando sin duda a Octaviano de la Mora. Su escenario lo componía una alfombra y un telón, o fondo, compuesto por la romántica arquería de un claustro, que luego cambiaría por un paisaje, pero sin utilizar la recurrente silla, ni la columna. Ya con su prestigio local ganado participó en la Exposición Universal de Saint Louis, Missouri de 1904,



junto con los más connotados fotógrafos mexicanos: Emilio Lange, los Hermanos Valletto y los Hermanos Torres, de la Ciudad de México; Romualdo García, de Guanajuato; Francisco Bustamante, de Puebla; José María Lupercio, de Guadalajara; Antonio Salazar, de Oaxaca; Ignacio Muñoz Flores, de Querétaro. Por ello sus fotografías forman parte del catálogo que publicó el gobierno mexicano. Esta distinción le



C. Herrera, personajes no identificados, Tepic, 1897. Col. Cecilia Gutiérrez

Abajo: sello comercial del fotógrafo en el reverso de la imagen



valió para reafirmarse como gran profesional ante la sociedad que retrataba, y a partir de entonces sus fotografías tendrían grabado a troquel, además de su nombre, el sello y el año de la Exposición de Saint Louis, en la parte inferior de la foto o en la cartulina de soporte. Un interés novedoso lo llevó a registrar acontecimientos revolucionarios, como el de la foto que tituló “El general Martín Espinoza con su Estado Mayor pasando revista en la ciudad de Tepic el 29 de Mayo de 1911”, y que firma Herrera Foto Tepic.⁸ El suceso fue inmortalizado cuando el revolucionario Espinoza, procedente de Sinaloa, tomó en nombre de Madero la plaza de Tepic. El periodo de actividad de este importante artista de la lente se prolongó hasta avanzados los años veinte, época en que su hijo Manuel Herrera lo relevó en el gabinete de fotografía y en la profesión. Él, por ejemplo, fue el fotógrafo oficial del señor obispo Azpeitia y Palomar, de 1919 a 1935, de quien hizo muchos registros fotográficos de sus actividades y de su persona. Además realizó vistas a poblados y paisajes para difundirlas masivamente como tarjetas postales.

Activo también a principios del siglo xx fue el fotógrafo Jesús Cataño, quien aparece ya anunciado en la prensa de 1904 como fotógrafo “de fotos artísticas y dibujante”. Sus retratos, hechos en su estudio, se caracterizaron por no tener telón-paisaje de fondo y por estar montados en fino paspartú con motivos *art-nouveau*. Aparte de practicar con maestría el retrato, llevó a cabo fotografía afuera de su estudio, como por ejemplo la de algunos actos conmemorativos. Su lente fue testigo de un homenaje al *Kaiser* Guillermo II de Alemania y Prusia, el 27 de enero de 1918, organizado por los alemanes de la Casa Delius & Co., en un salón quizá de la misma casa comercial y consulado en la calle principal de Tepic, el cual fue engalanado con banderas y con un retrato del mismísimo *Kaiser* al fondo, que en plena guerra mundial —y a diez meses de su caída— le brindaban tributo sus congéneres —los Delius, los Hildebrand, los Meyer— en un perdido pueblo del occidente de México. Colaboró también en la edición “Recuerdos del Centenario”, número especial de *El Eco* de Tepic, con la foto del 5° Batallón. Desapareció del medio



C. Herrera, *Familia de don Marcial, Tepic, ca. 1909*. Col. Cecilia Gutiérrez

fotográfico hacia finales de la segunda década, y se cree que se adhirió a las fuerzas revolucionarias.

De esta época —1912— conocemos un retrato tomado en el puerto de San Blas por fotógrafo desconocido, de una mujer que se hace retratar con cierto aliño personal, para enviarlo a sus parientes de Tepic, “para que los niños que no me conocen se los enseñen y les digas es su tía abuela”, lo que nos indica la presencia de un fotógrafo en ese sitio, que bien pudiera tratarse de un señor apellidado Flores, que al parecer fue primero de una stirpe, en ese sitio. También en los primeros años del siglo XX, hacia 1905, fue tomada una singular fotografía donde se desarrolla el concepto de secuencia historiada, la cual fue dividida en 12 exposiciones. En ella se hizo retratar, de manera muy particular, un joven personaje que narra la historia de una decepción amorosa, titulada al reverso como “Historia de un calabaceado”. El retratado, un joven de Ixtlán del Río, Nayarit, Everardo Peña Navarro, construye y pone en escena una chusca historia.

Mención especial merece el nombre de la primera mujer aficionada a la fotografía en Nayarit: doña Josefá Fernández de Maisterrena, esposa del hacendado y apoderado de la Casa de Aguirre, don

Fermín Maisterrena. Fue ella quien hacia 1917 adquirió una cámara de fuelle —que soportaba un enorme tripié de madera—, e instaló un cuarto oscuro en su casa, donde ella misma imprimía. El tema de sus fotos son grupos de niños, fiestas infantiles y amistades de la alta sociedad tepiqueña que rodeaban a su pequeña hija. Conciente de su autoría, firmaba más de alguna de sus pequeñas impresiones.

Hacia el inicio de los años veinte, con los vientos posrevolucionarios que habían declarado tres años antes estado libre y soberano al Territorio de Nayarit, se abrió en la nueva capital, la ciudad de Tepic, el estudio fotográfico del señor José C. Rivera (1880-1951), en la calle 16 de Septiembre número 353, domicilio que está troquelado junto con su nombre en la parte inferior izquierda de sus trabajos. Oriundo de la hacienda La Escondida, cercana a Tepic, se interesó tempranamente por la fotografía, y se inició en ella en el año de 1910, como ayudante del prestigiado Manuel Herrera, con quien trabajó por larga temporada. Ante la revuelta e incierta época revolucionaria emigró en 1918, ya casado y con su pequeño hijo Juan José, a la ciudad de San Francisco, California, con el deseo de aprender más del oficio. Por espacio de cinco años trabajó ahí y fue



Jesús Cataño, *Recuerdo de la primera comunión que recibió el niño Alberto*, Tepic, 1909. Col. Cecilia Gutiérrez

ayudante de un fotógrafo estadounidense. Decidió regresar a su tierra y establecer su propio estudio fotográfico, hacia 1922. Una vez instalado como profesional en la capital nayarita, se distinguió por hacer retratos en sepia, muy finos y de fondo blanco, aunque también alternaba con el tradicional fondo de paisaje. El tema de su fotografía fue siempre el del retrato de la sociedad tepiqueña. Fuera de su habitual tema hizo el patético registro —en una placa de vidrio— de trece ahorcados, memorable gavilla de salteadores que tras asolar a la región, mediante robos y asesinatos, fueron detenidos y colgados por un militar. Con Rivera ocurrió lo que con Herrera, además de la estirpe de Hilario Ramos, familia de fotógrafos del pueblo de Rosamorada, Nayarit; lo mismo que con otros tantos fotógrafos desde el inicio de esta profesión, se convierte en “empresa de tipo familiar”, como lo hace notar Olivier Debrouse para muchos casos de la fotografía mexicana.⁹ Rivera Jr., como empieza a firmar Juan José Rivera hijo (1913-1995), fue

el heredero de la profesión. Inició el oficio ayudando a su padre, y éste terminó sus días como ayudante de su hijo. Muy joven aún, registra los carros alegóricos de los carnavales tepiqueños y los difunde en formato de tarjeta postal. Ésas seguramente fueron sus primeras tomas fotográficas, con ellas entraba a la modernidad al salir del estudio y buscar en las calles de la ciudad el tema fotográfico. También llevó a cabo, a los 17 años, una excelente vista panorámica de la ciudad, en 1933, realizada en múltiples tomas e impresa en varios metros de papel fotográfico.¹⁰ En 1940 instaló su propio estudio y abrió posteriormente un negocio de artículos fotográficos.¹¹ Continuó incansable con la profesión de registrar la añorada imagen que le demandó la sociedad tepiqueña por más de treinta años.¹²

Se tiene conocimiento de otros dos fotógrafos establecidos en Tepic con gabinete fotográfico hacia los años veinte: uno que firma REA y que hace cuidadosos retratos de niños con fondo blanco y tonos sepia, y algunas veces utiliza el difuminado, que revela ya cierta modernidad. El otro, firma todos sus trabajos como *LopF*, o *FLF*, y con curiosidad y audacia, más que hacer retrato en el estudio, es el primero que sale a la calle a registrar la arquitectura y las festividades. Se llamaba Francisco López y tenía su estudio en la calle de Zapata, esquina con Durango. Es de él una foto de un bebé del año 1913, y la postal “Arco triunfal con motivo de la llegada del Il. Sr. Aspeitia Palomar, Tepic dic 23 de 1919”, firmada y anotada con el número 19. Entre esos años debió llevar a cabo un curioso y extraordinario registro de la ciudad que tituló “Circuito Panorámico de la Ciudad de Tepic”, y editó en un pequeño álbum que contiene nueve postales numeradas, ordenadas y unidas por detrás con cinta de algodón, en las que se observa una vista panorámica de la ciudad, obtenida desde un punto estratégico y en alto. Tiene otra serie de postales con vista panorámica de diversos puntos de la ciudad, siempre desde lo alto, y otra en la que se anotó: “Tomada 7 horas después del ciclón en la Alameda, Tepic, 25 de octubre 1925”. También de él se conocen unas postales de carros alegóricos del Carnaval de 1933, como la del “Sombrero de copa”.



José C. Rivera, *Las niñas de los mantones*, Tepic, ca. 1929. Col. Cecilia Gutiérrez

Son conocidos algunos ejemplos de fotografías en formato de tarjeta postal, muy tempranas, de calles y vistas arquitectónicas, de hacia los ochenta del siglo XIX, como una curiosa vista del “Ferrocarril urbano tirado por mulitas en 1881”. Como se ve el tema de

la tarjeta postal fue también en el occidente de México un recurso muy popular. Aunque las más difundidas fueron las que se tomaron de las plazas, calles y edificios que mostraran el avance de la paz porfiriana, en serie muy pulcra y numerada, en el año 1911.

Notas

- ¹ *La gracia de los retratos antiguos*, México, Ediciones Mexicanas, 1950, p. 8.
- ² Registrados en Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, FCE, (Río de Luz), 1989.
- ³ Periódico *El tío Junípero*, Tepic, 9 de julio de 1892, p. 2.
- ⁴ Fotografía propiedad del historiador Pedro López González.
- ⁵ A juicio de Patricia Massé, a quien agradezco el comentario, a los fotógrafos del siglo XIX les dio por patentar toda clase de añadidos o supuestas mejoras que probaban en la impresión de sus fotos. Muchas veces era un detalle mínimo el que modificaban, pero lo anunciaban como la particularidad de su trabajo, como gancho publicitario. Fernanda Velverde opina que este proceso pudiera ser el que se conoce como Chromo-Crystal, o Glass-Print.
- ⁶ Agradezco al historiador nayarita Pedro López González la orientación hemerográfica que me brindó.
- ⁷ Léon Diguët, *Las fotografías del Nayar y de California 1893-1900* (ed. Jean Meyer), México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-INEI, 1991.
- ⁸ Publicada por Pedro López González en *Recorrido por la historia de Nayarit*, Nayarit, UAN-INEA, 1986, p. 191.
- ⁹ Olivier Debroise, *Fuga Mexicana, Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1994, p. 36.
- ¹⁰ Se conserva como copia única, enmarcada, en la casa de la señora María Luisa Vázquez, en Tepic.
- ¹¹ La tienda, de 1953, fue la primera en su género en todo el estado de Nayarit y la primera distribuidora de artículos Kodak.
- ¹² Actualmente la dinastía Rivera continúa, en tercera generación, con la profesión de la fotografía, ahora con Germán Rivera, reconocido fotógrafo, instalado ya en la era digital y a quien agradezco importantes datos.

Fotografía en México

Eugene Witmore



Ambas páginas: autor no identificado, álbum *Souvenir of El Paso, Texas*, Brooklyn, Nueva York, The Albertype Co., s/f [ca. 1900]. Col. biblioteca particular

Cuando dije a mis amigos que iba a México, me inundaron de historias acerca de las dificultades para fotografiar en aquel país. Un individuo me dijo que un policía le había quitado a él su cámara y nunca se la había devuelto. Otro me explicó que no se permitían cámaras en México y que lo mejor era que dejara la mía en casa.

En los libros de guía decía que solamente se permitía en México una cámara por persona. El Agente de boletos que me vendió el mío me instó a que escondiera mi cámara mientras el vista de Aduanas inspeccionaba mi equipaje.

En El Paso, separada de Juárez por el lodoso Río Grande oí una docena de historias diferentes. Un individuo me dijo que cada pueblo, ciudad o aldea hacía

pagar una licencia para el uso de una cámara. En una tienda bastante importante me dijeron que con toda seguridad los empleados de la Aduana me confiscarían la cámara.

Naturalmente, después de oír todas estas terribles historias no pude menos que sentir cierta trepidación mientras observaba al vista de Aduanas examinar mi equipaje. No traté de ocultar la cámara. Estaba perfectamente a la vista. Fué cortés y agradable y antes de que tuviese yo tiempo de pensar lo que habría de decirle en caso de que pusiera objeción a mi cámara, ya me había dicho que cerrara mis velices. En un instante puso el sello de conformidad en mis bultos y continuó con otro pasajero.

Media hora después de que el tren salió de Juárez empezamos a encontrar paisajes, gentes y casas que quitarían un par de latidos al corazón de un fotógrafo. Pero el Conductor del Pullman, un mexicano paternal, con cara de abuelo, me recomendó que no tomase fotografías desde los andenes de las estaciones en ninguna de las pequeñas ciudades. Había visto muchas cámaras decomisadas a turistas y me aseguró que cualquier vigilante policía me la quitaría.

Así pues, me contenté con una que otra instantánea de los montes y campos cubiertos de cactus a medida que el tren corría hacia el Sur.

El Gobierno Mexicano hace objeción a las fotografías de la miseria. Repetidamente se me dijo: "no tome Ud. ninguna de esas malas fotografías. Para un policía mexicano una mala fotografía puede ser (1) una fotografía de un chamaco desnudo, aún cuando el chamaco pueda estar gordo y saludable y creciendo para ser un hombre fuerte, a causa del sol que inunda su moreno cuerpo, (2) fotografías de calles sucias, chozas de adobe, (3) pordioseros, (4) cualquier fotografía que muestre miseria extrema, (5) toda fotografía que muestre crimen o inmoralidad de cualquier clase que sea.

La ley que gobierna el uso de las cámaras en México fué originada seguramente a causa de los turistas inconscientes que sonriendo tomaban



fotografías, aparentemente sólo con el propósito de probar que México es un país sucio, infestado de pordioseros y hombres malos. Las ciudades fronterizas de Juárez, Matamoros y Agua Caliente estaban constantemente inundadas de turistas que no tienen genuino interés por México y que se burlan de las costumbres mexicanas, fotografiando los más viles detalles de las ciudades, lo cual en general, no es típico del país en conjunto.

Al fotógrafo que demuestra un cierto grado de cortesía y respeto, que solamente quiere fotografiar el hermoso paisaje, los edificios pintorescos, el fascinador material humano, no se le ponen trabas en su camino. El gobierno no pondrá dificultades para que Ud. retrate a los característicos vendedores ambulantes que tanto abundan en toda la República; ni objetará que Ud. fotografíe los mercados, los burros pesadamente cargados, los jardines y mercados de flores, y los edificios públicos (excepto, naturalmente, cuarteles, fuertes o reservas militares).

Los indios, generalmente, esconderán la cara si se apunta una cámara hacia ellos. Son listos como relámpago y parece que huelen una cámara a una cuadra de distancia. En algunos de ellos, unos cuantos centavos o un trago de pulque desvanecerá toda su timidez.

Algunos de los tipos más interesantes en México son los Charros, famosos jinetes y lazadores. Se ven pocos, si acaso, en sus trajes tradicionales. Sin embargo, un domingo por la mañana, en el paseo de jinetes del Bosque de Chapultepec, en la ciudad de México, encontrará Ud. docenas de personas ricas, montados en caballos de pura sangre, vestidos con toda la regalía del charro, con sombreros bordados de oro, que cuestan hasta mil pesos, chaquetas y pantalones ajustados bordados de oro y plata, y no hay que mencionar las pistolas y machetes montados en plata. Hay que recordar que los sombreros de ala ancha da sombra a las caras, muchas de las cuales son

ediciones bellamente modeladas de la aristocracia española, y por consiguiente hay que hacer las exposiciones teniendo en cuenta las sombras sobre todo.

Lo cual me recuerda, que en México las altas luces son extremadamente brillantes y las sombras extremadamente densas. Pero aún a pesar de lo brillante del sol, parece no haber en él más cualidad actínica que la que encontramos en los estados del medio Oeste en un día de sol brillante. Yo usé las mismas exposiciones que uso generalmente en Illinois en el verano y obtuve buenos resultados.

Maldeciréis constantemente a las compañías telegráficas y telefónicas cuando tratéis de fotografiar las iglesias y edificios públicos en las diferentes ciudades. Particularmente en la ciudad de México, donde los cables del teléfono y el telégrafo van sostenidos por postes a lo largo de todas las calles, desearía uno que los alambres los hubieran enterrado en el suelo, como sucede en la mayoría de las ciudades americanas. Las calles estrechas, con seguridad os harán desear un lente gran angular, pero afortunadamente hay muchas plazas, de suerte que el fotografiar muchas iglesias y edificios, se puede uno retirar lo bastante para obtener una buena perspectiva. Pero si tenéis un gran angular, no deje de llevarlo a México.

A causa de los altos techos abovedados y la cantidad de ventanas emplomadas, muchos de los interiores de las iglesias pueden ser fotografiados, aún cuando no se tenga tripié. Ábrase el lente completamente y dispárese a la menor velocidad del obturador y si la cámara está cargada con súper-pan, probablemente quedaréis agradablemente sorprendidos del resultado. Naturalmente, si tenéis un tripié y podéis dar una exposición de tiempo, podréis conseguir interiores extraordinariamente interesantes. Pero hay que tener cuidado. Hay fanáticos religiosos en México que se oponen a que haya fanáticos de la cámara en el interior de las iglesias. A veces es difícil encontrar al encargado de la iglesia para pedir



Entrada a una corrida de toros en Juárez, en álbum *Souvenir of El Paso, Texas*, Brooklyn, Nueva York, The Albertype Co., s/f [ca. 1900]. Col. biblioteca particular

permiso, pero a menos que se esté celebrando misa no se os molestará en tanto que mostréis respeto por la iglesia y todo lo que representa.

Las nubes en todo México son sensacionalmente hermosas. Probablemente habréis de refrenaros con un grande esfuerzo de voluntad de estar fotografiando nubes desde el amanecer hasta la puesta del sol. En ninguna otra parte he visto yo nubes tan espectaculares. Por consiguiente, no olvidéis vuestros filtros.

¡Naturalmente, iréis a una corrida de toros! Y no dejéis de llevar vuestra cámara. Yo obtuve algunas buenas instantáneas con la película súper-pan, a un cuarenta-avo de segundo, abertura F8. Si la acción es cerca, ábrase un poco el lente y dése más velocidad al obturador. Los boletos para las corridas de toros cuestan según que los lugares estén situados en el lado del sol, o de la sombra, pero como las corridas no empiezan hasta las cuatro de la tarde, la diferencia no es mucha, a no ser que en el lado del sol tendréis vecinos más interesantes, aún cuando menos acomodados.

México es literalmente un paraíso para los fotógrafos. Cada árbol, nopal, flor, miles de indios, los trabajadores del campo, los burros pesadamente cargados, animalitos pacientes, los campos de maguey, las nubes, montañas, rocas, mercados, jardines parques, edificios históricos, arcos, monumentos, todo atrae al fotógrafo. Todo esto es diferente de todo lo que hay en los Estados Unidos, y pocas cosas, han sido fotografiadas por un millón de gentes antes que vosotros, como lo han sido la mayoría de los mejores sujetos, al Norte del Río Grande.

Debéis hacer revelar vuestras películas antes de salir de México, pues de otra manera, los empleados de la Aduana os las confiscarán, a menos que tratéis de ejercitaros en el emocionante, aún cuando a menudo descubierto, arte del contrabando. No tengáis miedo con respecto a las casas que hacen trabajos de

aficionado. Algunos de ellos, que me hicieron trabajos, son mejores que cualquiera de los que jamás he encontrado en los Estados Unidos. Si lleváis una cámara miniatura, podéis obtener en México un revelado de grano fino que es realmente "grano fino". El inglés se habla en casi todos los establecimientos de trabajos de aficionados.

Si lleváis con vosotros equipos, Alemanes, Ingleses o Franceses, habréis de pagar derechos al introducirlos de nuevo a los Estados Unidos, a menos que se vaya a la Aduana y se declare este equipo extranjero antes de salir de los Estados Unidos. He hallado que los inspectores de Aduanas son corteses y amables. No hay cargo alguno por declarar este equipo extranjero y haciéndolo así, se evita uno gastos y retrasos al entrar de nuevo en los Estados Unidos.

El Vista de Aduanas en México puede inspeccionar cualquier fotografía o negativa que traigáis. Recuérdese mi recomendación acerca de fotografías "malas" y si no habéis tomado ninguna de éstas, os dejará pasar con una sonrisa. No hagáis el error que hacen muchos turistas y fotógrafos de ofrecer un peso o aún un buen dólar americano al Vista de Aduanas, esperando con ello que os deje pasar una fotografía "mala".

Un aviso final: no digáis ningún chistecito en inglés en tanto que tomáis una fotografía, particularmente si os burláis de un edificio antiguo o de un viejo indio con su carga en la espalda. Generalmente nunca estáis fuera de oído de alguien que entiende y habla inglés. No pocos turistas han perdido sus cámaras no por causa de la forma en que la usaron, sino de lo que dijeron mientras la usaban.

Fuente: *Helios*, núm. 42, México, 31 de marzo de 1935.

Quinto Encuentro Nacional de Fototecas

Mayra Mendoza Avilés

Del 20 al 23 de octubre se dieron cita en la ciudad de Pachuca historiadores, conservadores, curadores, fotógrafos y miembros de archivos fotográficos de 23 estados de la República Mexicana, con el fin de participar en el *Quinto Encuentro Nacional de Fototecas*, organizado por el Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO)–Fototeca Nacional. En esta ocasión el tema propuesto fue la convergencia en el ámbito fotográfico de la conservación y la investigación. Fue el centro de la discusión en la primera mesa de trabajo *El conocimiento técnico y la investigación histórica* (que por cierto funcionó como mesa de conferencias), donde Rebeca Monroy, Alfonso Morales, José Antonio Rodríguez y Samuel Vilella apoyaron la necesidad de los investigadores de consultar materiales originales en los archivos mientras que Fernando Osorio, quien fungió como comentarista, no compartió del todo esta propuesta, desde su postura en defensa de la integridad de los materiales.

La mesa de trabajo *La investigación técnica en el rescate de documentos fotográficos*, resultó muy diversa desde la especialidad de los participantes: Miguel Ángel Berúmen, historiador y editor; Gerardo Montiel Klint, fotógrafo y Fernanda Valverde, restauradora. Berumen, de quien recientemente vimos publicado *1911. La Batalla de Ciudad Juárez /II. Las Imágenes*, se llevó las palmas del público al presentar de manera fresca, atractiva y bien documentada, una muestra de la investigación sobre la toma de Ciudad Juárez, dejando al auditorio con ganas de conocer más sobre ella, ya que resultó un buen ejemplo de investigación histórica a partir de la imagen fotográfica.

El primer plato fuerte del evento fue la conferencia magistral *What is Photography?*, que dictó el profesor Grant Romer de la George Eastman House. Habló sobre la crisis del laboratorio y aclaró la distinción que debe hacerse entre fotografía e “imagen digital”. Considera que esta última no puede llamarse de igual manera, al no realizarse bajo los mismos procedimientos, lo que en consecuencia nos lleva a pensar en nuevas soluciones para su conservación.

La presentación del libro *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, traducción al español de *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, publicado en 1977, cumplió con la expectativa de ser el segundo plato fuerte del evento y clausura del mismo, con la rememoración anecdótica de la publicación realizada por el autor, Boris Kossoy.



Autor no identificado, *Tropas del ejército federal entrando a la estación de Buenavista*, negativo plata/gelatina sobre vidrio, Ciudad de México, 1913. Col. SINAFO-INAH, núm. de inv. 6344

Este libro nos brinda la oportunidad de leer o releer ahora en nuestro idioma, un clásico no sólo de la fotografía latinoamericana sino mundial, y una referencia obligada para las nuevas generaciones que iniciamos el camino de la foto, ya sea como historiadores o creadores.

El CD-ROM *Ángeles de Luz y sombra. Inventario de daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos de Puebla en la Fototeca Lorenzo Becerril, 1845-1960*, de Lilia Martínez, desafortunadamente no brilló como debía, pues no pudieron mostrarse los avances de esta investigación por la ausencia involuntaria de la autora.

Cumpliendo con las labores de capacitación del SINAFO, se impartieron dos talleres de *Identificación de Procesos Fotográficos*, atendiendo a 44 instituciones públicas y del sector privado, aunque cabe mencionar que mucha gente se quedó en lista de espera por no contar con las instalaciones suficientes para atender a grupos numerosos.

También en el Encuentro se presentaron dos exposiciones fotográficas. La primera, titulada *Geometría visual en Kahlo*, con sólo veintidós piezas, suficientes para brindar al público otra lectura de la

obra de Guillermo Kahlo, fotógrafo ampliamente conocido por sus impecables interiores y exteriores arquitectónicos. Sin embargo, en esta selección se apuesta por la abstracción de las formas y los juegos visuales, presentando vistas interiores de diversas cúpulas de construcciones religiosas tomadas a principios del siglo xx.

La segunda, *Interpretando la mirada histórica*, parte de un ejercicio de impresión contemporánea a partir de materiales de archivo, propuesto por el SINAFO a nueve fotógrafos de notable trayectoria, pero también destacados impresores. Marco Antonio Cruz, Elsa Escamilla, Agustín Estrada, Javier Hinojosa, Eric Jervaise, David Maawad, Eniac Martínez, Daniel Mendoza y María Ignacia Ortiz seleccionaron dos imágenes de entre los acervos de la Fototeca Nacional, con la libertad para editar, digitalizar o imprimir en la técnica deseada y una tercera les fue propuesta por su carga histórica y polisémica. Como resultado tenemos nueve propuestas de resignificación de imágenes del pasado, obviamente no mediatizadas por el ojo del historiador sino privilegiadas por la mirada del impresor.

Fototeca del Centro INAH Durango

Silvia Isabel Najera Tejada



Francisco J. Andrews, *Isabel*, gelatina de autorrevelado, 15 de abril de 1899. Col. Reproducciones de la Fototeca del Centro INAH Durango

Desde hace siete años, el Centro INAH Durango ha apoyado la formación de una fototeca cuya tarea prioritaria sea el rescate, la conservación y la reproducción de imágenes antiguas existentes en la ciudad. El proyecto surgió cuando se detectaron piezas relevantes en colecciones institucionales y particulares, cuyos propietarios si bien las apreciaban, desconocían la forma de conservarlas en condiciones adecuadas.

La fotografía es básicamente un medio de información por la gran cantidad de datos que contiene, mismos que son utilizados con propósitos de investigación, difusión o bien de recreación plástica, enriqueciendo con ello el horizonte cultural de Durango. La preocupación por conservar la memoria histórica gráfica ha motivado la confirmación este tipo de archivos, en donde especialistas de diversas disciplinas y personas de la comunidad concurren en busca de información.

En un esfuerzo por establecer acciones que ayuden a la conservación y protección de este patrimonio, la Fototeca del Centro INAH Durango se dio a la tarea de invitar a otras instituciones que también poseen acervos propios, para colaborar en el trabajo de salvaguardar el patrimonio gráfico documental de la entidad. Es así como ahora se trabaja con el Archivo Municipal de Durango y el Museo Regional "Ángel Rodríguez Solórzano", perteneciente a la Universidad Juárez del Estado de Durango. Se ha presentado

un frente común para organizar eventos públicos que incrementan el interés de la comunidad.

La fotografía histórica en Durango tiene a su favor el clima templado y seco de la región, resultándole propicio para la conservación de materiales como el papel, —soporte de la mayoría de las fotografías—, así como para las diversas emulsiones empleadas en su fabricación. Conociendo este factor y con la certeza de que es posible localizar imágenes importantes, desde el año de 1999 se convoca a la ciudadanía a participar durante las fiestas conmemorativas sobre la fundación de la ciudad, para que lleven sus imágenes fotográficas para su digitalización y exhibición en el patio principal de la Presidencia Municipal de Durango y en la Sala de Exposiciones del Centro INAH Durango, evento en el cual han sido premiadas algunas imágenes representativas, seleccionadas por un jurado de expertos en historia local y fotografía.

Gracias a la magia contenida en “Imágenes del Pasado”, nombre de la primera convocatoria de 1999, se logró captar una buena cantidad de fotografías, debido al entusiasmo de todos los participantes, iniciando así la cita anual. De esa primera experiencia surgió el nuevo tema de la segunda convocatoria que tuvo por título “Exilio y el Hogar”, imágenes de los inmigrantes en Durango, referida a la historia gráfica de los valientes espíritus que contribuyeron al progreso de nuestra ciudad. El número de participantes se incrementó en esta segunda edición, que tomó por fecha de premiación el 8 de julio, día del aniversario de la fundación de la Ciudad Victoria de Durango. Con esa fecha, pero del año 2000 se efectuó el tercer concurso, esta vez llamado “Tesoros Gráficos”, lográndose una gran cantidad de imágenes alusivas a la vida familiar, de edificios ya desaparecidos, de paisajes perdidos, de personajes de la política y de tarjetas postales. En 2001 se lanzó la cuarta convocatoria, esta vez con

el nombre “Historia del Gobierno Municipal”, cuyas imágenes complementaron el acervo gráfico documental de la historia del municipio. “Historia de la Educación en Durango” fue el tema del quinto año y las piezas revelaron la identidad de muchos de los maestros, que por su labor al servicio de la educación tienen un sitio especial en la historia local. En el 2004 el tema “Empresas y Empresarios” llevó a la tarea de visitar gran cantidad de familias que forman parte fundamental de la historia económica de Durango, y quienes accedieron a prestar sus piezas para que participaran en la ya tradicional justa.

Como resultado de estos años de trabajo se ha formado una interesante colección de reproducciones, misma que ha sido organizada en un catálogo, puesto al servicio de la comunidad. A él acuden estudiantes e investigadores, y en el mismo se consigue la información resguardada en el centro de información gráfica, especializado en la historia local. Un aspecto destacable es el registro de autores que conlleva la localización de piezas, ya que se encuentran firmas como las de J. B. Barney, José Z. García y Lupita Valenzuela.

La colección de la Fototeca del Centro INAH Durango es de 13 mil imágenes ya que incluye no sólo las reproducciones de los concursos, sino también las producidas en el propio Centro a partir de los proyectos como el Catálogo de Monumentos del Camino Real.

Es importante para cualquier sociedad moderna conocer los nuevos lenguajes de la comunicación, y de la misma forma aprender a leer los antiguos, por lo que el trabajo de rescate y difusión de archivos fotográficos contribuye a que la sociedad se involucre más en este mundo fantástico de la imagen antigua, revalorándola, y al mismo tiempo considerándola como una oportunidad para reflexionar sobre la función y el futuro de la fotografía moderna.



Autor no identificado, *La Francia Marítima*, 5 de febrero y calle Juárez, Durango, 1917. Col. Fototeca Centro INAH Durango

Un daguerrotipo de Ángel Albino Corzo

Fernando Osorio Alarcón



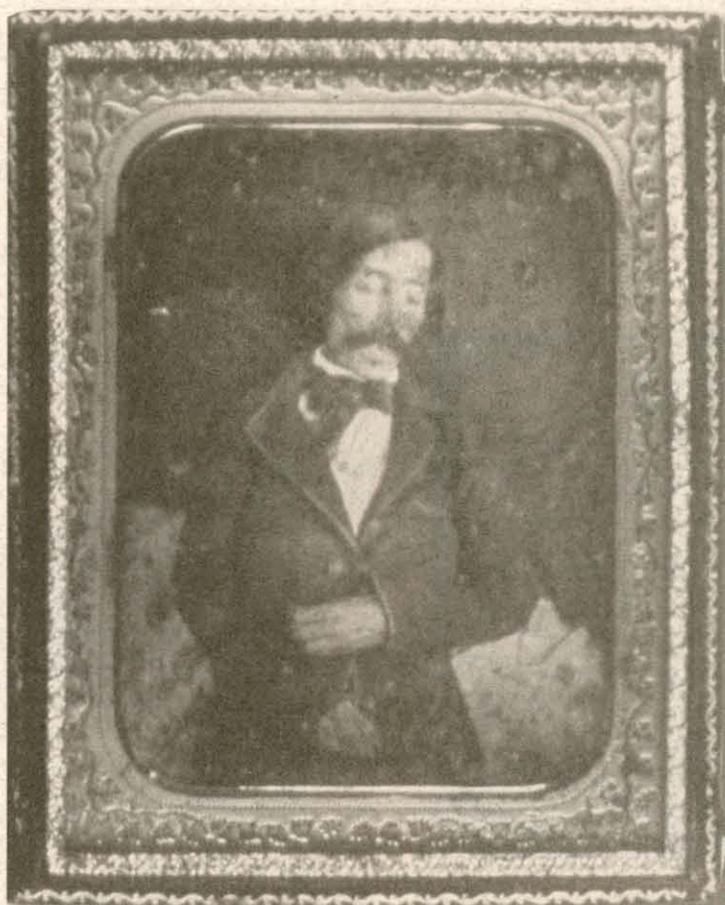
Los daguerrotipos mexicanos son imágenes que no dejan de sorprendernos por su encantadora rareza. Hay un aura que los envuelve, convirtiéndolos en objetos excepcionales. Una cifra muy conservadora de ellos existente en archivos públicos y privados, no debe rebasar los dos mil. En su libro Gabriel Fernández Ledesma *La fama de los retratos*, documenta un buen número de daguerrotipos a casi cien años de su aparición, muchos de los cuales se encuentran en la colección del Museo Franz Mayer, y que han sido objeto de estudio de Kimie Suzuki.¹

A muchos propios y extraños, lo mismo que a fieles y profanos de la fotografía antigua, impacta conocer la imagen de la amputación de una pierna al soldado herido durante la guerra de intervención estadounidense de 1847, donde un asistente del cirujano yanqui sostiene el miembro amputado al lado del paciente que posa postrado y convaleciente en la enfermería de campaña. O bien los daguerrotipos mexicanos de la colección de Gabriel Cromer, que atribuyo al impresor francés Prelier y que residen en la Eastman House. Estos daguerrotipos, de muy temprana factura, son de los inicios de la fotografía en México. La imagen más importante de las siete, desde el punto documental, es la vista de la plaza de armas de la Ciudad de México, con el mercado de El Parián que divide el Zócalo a la mitad. Se trata de un edificio emblemático para el devenir político de las guerras entre liberales y conservadores de la época y en donde Antonio de Santa Anna jugó un papel protagónico en la destrucción del mercado.

El daguerrotipo mexicano no se quedó en sí mismo, sino que trascendió a la pintura de caballete: esta afirmación la hago al ver una buena parte de la obra del pintor guanajuatense Hermenegildo Bustos, cuyos retratos no dejo de ligarlos visualmente con un daguerrotipo.

Un nuevo ejemplo de toda esta mística del daguerrotipo nacional es la repentina aparición del daguerrotipo de Ángel Albino Corzo Castilleja, quien fuera prominente político chiapaneco en el siglo XIX, promotor de la independencia del estado de Chiapas.

Pero lo más sorprendente es que Corzo Castilleja, nacido el 1 de marzo de 1816, y muerto el 12 de agosto de 1875 en la Ciudad de México, tuvo un retrato postmortem, realizado casi quince años después de la fecha en que se considera al proceso del daguerrotipo en el ocaso de su práctica y popularidad.² ¿Se trata entonces de un daguerrotipo tardío? Nos asalta entonces la incertidumbre fascinante sobre la autoría y razones que llevaron a los deudos de Albino Corzo a hacer el retrato postmortem en un daguerrotipo y no en una imagen negativa al colodión e impresa sobre papel de albúmina, procesos fotográficos vigentes en el año de su muerte. ¿Por qué escoger una imagen única? ¿Un positivo de cámara, irrepetible, sin posibilidades de reproducción?



Ambas páginas: autor no identificado, *Ángel Albino Corzo*, daguerrotipo, 1875. Col. propiedad de Patricia Domínguez Moreno

Se trata de un daguerrotipo de un cuarto de placa de 13.6 x 10.7 cm, encapsulado, con una cromatina de latón y con un vidrio protector debidamente sellado en todo el perímetro de la placa. Esta cápsula se encuentra dentro de un estuche de piel color café, con cojinete de terciopelo. La placa es de soporte de cobre delgado y el elemento que forma la imagen es plata metálica y depósito de mercurio debidamente entonado al cloruro de oro. La imagen está correctamente expuesta, lo que demuestra la buena factura y la experiencia del fotógrafo. El análisis organoléptico de la pieza fotográfica no reportó indicio alguno del autor.

La imagen ha sido guardada por los sucesores de Albino Corzo, quienes la han conservado en el

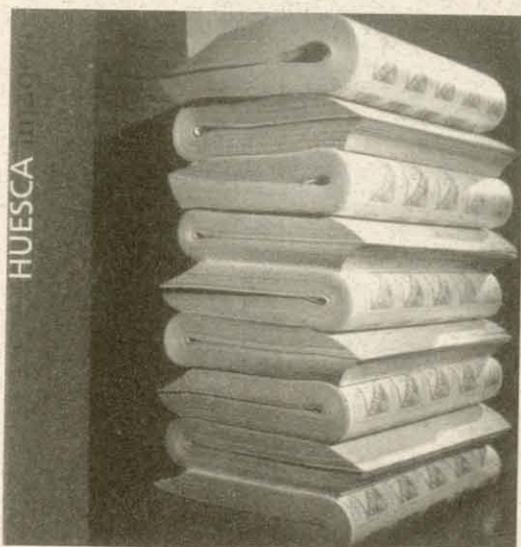
estado de Chiapas, permaneciendo aún en manos de la familia. Actualmente es propiedad de la tataranieta del ilustre chiapaneco, la doctora Patricia Domínguez Moreno, quien reportó la existencia del retrato para su plena identificación y estabilización. La imagen se conserva en buenas condiciones, lo que coincide con la función del retrato postmortem. Por lo general, este tipo de retratos son imágenes raras, guardadas con discreción y mostradas con gran reserva.

Este retrato si no es el único, es de los pocos conocidos de Miguel Albino Corzo, lo que lo convierte en un documento visual importante para la historia regional de Chapa de Corzo y del mismo estado de Chiapas.

Notas

¹ Kimie Suzuki, "Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos localizados en la Ciudad de México", tesis de licenciatura, México, ENCR y M, 1999.

² *Diccionario Enciclopédico de Chiapas*, t. 1, México, Gobierno del Estado de Chiapas, s/f.



Huesca Imagen. México (1920-1960), Huesca, Diputación de Huesca, Ibercaja, 2004.

Cada año, desde 1995, la Diputación de Huesca, Ibercaja y el Gobierno de Aragón, en España, organizan una serie de exposiciones fotográficas dentro de lo que se ha denominado *Huesca Imagen*. En esta ocasión, 2004, el tema estuvo dedicado a México y su modernidad fotográfica.

El libro-catálogo reúne un texto introductorio y siete más que aluden a otras tantas exposiciones presentadas entre el 30 de abril y el 30 de mayo de 2004 en la ciudad española, al pie de los Pirineos, y muestra en 183 páginas, incluidas 71 fotografías, una visión general de la vanguardia fotográfica de México, entre los años 1920 y 1960.

Los textos, elaborados por conocidos especialistas en el ámbito de la historia y crítica de la fotografía en México, proponen una relectura novedosa del periodo. Cuatro de estos artículos abordan un panorama general y otros cuatro hacen una mirada individual de algún fotógrafo y de su obra.

En dos de estos textos se destaca el trabajo de desnudo. Para Ariel Zúñiga, por ejemplo, las fotografías de Juan Crisóstomo Méndez rayan en lo "bucólico e ingenuo", y sugieren otra lectura del fotógrafo poblano, menos cargada al fetichismo y a la "dimensión voyeurista" que se le ha atribuido tradicionalmente. Ernesto Peñaloza, en cambio, se refiere a la dualidad pictorialismo-vanguardia en el fotógrafo Luis Márquez Romay. En el mismo tenor, Laura González y Deborah Dorotinsky se refieren a Márquez como un "eclectico", en razón de la vastedad temática de su fotografía, pero en donde uno de sus temas —el desnudo—, nos revela el placer del cuerpo, tanto del hombre como de la mujer.

Por otra parte, Rebeca Monroy hace de Enrique Díaz Reyna su *leit motiv*, y se aproxima más a la narrativa didáctica de quien es no sólo una concedora, sino la experta en el tema.

Finalmente, James Oles nos muestra a Lola Álvarez Bravo, con sus obras realizadas entre 1930 y 1960, en donde destaca particularmente su trabajo como retratista.

Los otros cuatro textos se refieren a procesos más generales, y no tanto a personas. El primero de ellos, de Alejandro Castellanos, es una introducción y problematización de la vanguardia y de la modernidad en México.

El segundo alude a la "moderna dialéctica", en donde José Antonio Rodríguez y Carlos A. Córdova, cada uno por su lado, hacen sendos señalamientos sobre la vanguardia mexicana. Para el primero, es multidireccional, en el sentido del contexto que se le quiera dar. Para el segundo, el origen del modernismo fotográfico es también múltiple, y difícilmente se podría encajonar en una sola genealogía. Con todo, ambos coinciden en la propuesta de una relectura del canon vanguardista. En él hay matices, rejeugos, e ida y vuelta entre algunos autores considerados tradicionales que hicieron trabajos vanguardistas y viceversa.

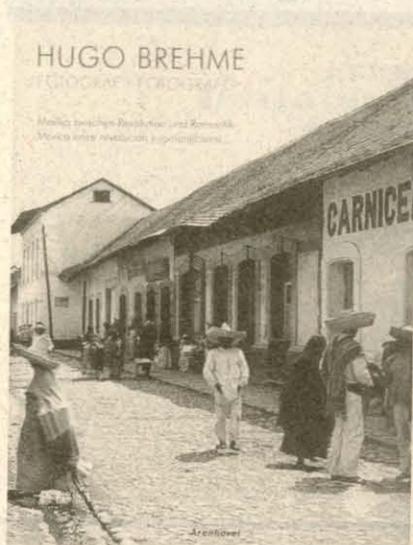
El tercer texto general es de John Mraz, que aborda a los fotógrafos extranjeros llegados a México en los años de la vanguardia. Contrasta lo pintoresco que podría ser Hugo Brehme, con lo antipintoresco de Weston y Modotti, en su lucha por evitar el "pintoresquismo natural" de México.

Finalmente, el último texto de Alfonso Morales, Martha Jarquín y Estela Treviño, se refiere al trabajo de 19 fotógrafos de tres generaciones distintas, desde el mismo Weston, Modotti, Álvarez Bravo y otros, pasando por Pedro Meyer, Graciela Iturbide y algunos más, hasta llegar a los jóvenes como Pía Elizondo y Laureana Toledo, entre otros. Si bien hay diferencias notables entre ellos, estas tres generaciones tienen un punto en común, de acuerdo con los autores: "la memoria de las cosas que no les fueron indiferentes" (p. 142).

Reclamos y olvidos aparte, este catálogo es una propuesta coherente que aparece en un momento significativo de la fotografía mexicana. Lo más cautivante de la propuesta es el diálogo entre lo moderno y lo contemporáneo, y sobre todo el alejamiento de una lectura elusiva que prefiere el espejismo entre el estilo y la composición fotográfica, antes que la arqueología de la imagen y el contexto de la producción y circulación de la foto.

Aún con los errores mínimos de tipografía que enturbian la publicación (donde se lee Hugo Verme por Brehme, o Tehautepec por Tehuantepec o incluso Techuantepec, y un largo etcétera), eso no le resta méritos a la obra, cuyos textos vienen a enriquecer el panorama de la crítica y la historia de la fotografía en México y que nos hacen releer con los ojos de hoy a la vanguardia mexicana del siglo XX.

Daniel Escorza Rodríguez



Michael Nungesser (ed.), *Hugo Brehme. Fotograf / Fotógrafo, Mexiko zwischen Revolution und Romantik / México entre Revolución y Romanticismo, 1882-1954*, Berlin, Ibero-amerikanisches Institut - Preussischer Kulturbesitz - Arenhövel, 2004.

Otro libro y exposición que difícilmente veremos aquí: *Hugo Brehme, 1882-1954, fotograf. Mexiko zwischen Revolution und Romantik* (Hugo Brehme, 1882-1954, fotógrafo. México entre Revolución y Romanticismo), publicado por el Instituto Iberoamericano de Berlín y exhibida, con una gran cantidad de imágenes originales, en el Martin-Gropius Bau de la capital alemana. A cincuenta años de su muerte, Brehme es conocido de nombre por cualquiera que sobre México esté medianamente enterado. Aunque en realidad a este fotógrafo de origen alemán le sucede lo que a muchos clásicos de nuestra fotografía: se le conoce de nombre pero el conocimiento sobre su obra, y la dimensión de ésta, apenas inicia, con todo y que sea una referencia obligada en la segunda mitad del siglo XX mexicano, y a pesar de las muestras y libros de los años recientes (la criticable publicación de Miguel Ángel Porrúa quien arrancó páginas a una edición original de *México pintoresco* de 1923, para poder escanearlas en 1990; o el manejo banal y mitificante que de él se hizo en la muestra *México: una nación persistente. Hugo Brehme, fotografías*, Museo Estudio Diego Rivera, 1995).

Por eso el trabajo emprendido por el historiador de arte berlinés Michael Nungesser —en un proyecto que desde mayo de este año y hasta agosto de 2005 se verá en Alemania— se vuelve notable en su parte editorial aunque con sus salvedades. Estas últimas serían: los nombres de fotógrafos que se confunden (Rodolfo Mantel por Ricardo); notas a pie de texto inconexas con su referencia; definiciones dudosas ("fotografía real" para definir fotografías impresas

en papel fotográfico); años que no concuerdan; fechas de ediciones bibliográficas diferentes en los ensayos del libro y algunas erratas (palabras que faltan o que se repiten), lo que a cualquier lector atento en español le salta a la vista (ya que el libro se encuentra en edición bilingüe). Pero en cambio tenemos, no digamos ya una excelente impresión que todo libro de foto debería poseer, sino sustancialmente una excelente documentación que avanza sobre el conocimiento ya habido del fotógrafo.

Digamos: se sabía por algunas fuentes que Brehme, antes de llegar a México, había viajado a África y aquí Nungesser nos ofrece sus hallazgos al publicar dos de sus imágenes de ese continente, con lo cual ese eslabón se vuelve más tangible; de su paso por Centroamérica, del que apenas se tenía un débil referencia sobre una estancia de Brehme en Guatemala, ahora se tienen evidencias más sólidas con el libro de Karl von Schumacher, *Südamerika, Westindien, Zentralamerika* (Berlín, 1931), que rescata el historiador Nungesser, o una extensa y novedosa —aunque no exhaustiva— bibliografía que da sustento a la investigación. Los ensayos aquí reunidos en cierta forma ya eran conocidos en México, aunque ahora se han publicado corregidos y aumentados. Entre otros: el de Dennis Brehme, nieto del fotógrafo y quien sin duda es el más informado sobre la biografía del fotógrafo, había aparecido ya en *Alquimia*. El de Susan Toomey Frost —coleccionista y buena conocedora de la producción en tarjeta postal de Brehme— se publicó en el número de *Artes de México* dedicado al tema. El desinformado texto de Elena Poniatowska ya había sido incluido en la edición de Miguel Ángel Porrúa de 1990. El de Nungesser, escrito especialmente para el libro, resultó el que más aporta por sus extensas referencias documentales a ese inmenso universo editorial, de alcances mundiales, en donde Brehme publicaba sus imágenes.

Esa enorme capacidad de producción hizo de Brehme, para 1925, un autor de varios libros en distintas ediciones e idiomas, lo que nadie para entonces tenía (ni los más modernos fotógrafos europeos o estadounidenses). Además de una extensísima publicación de su obra en diarios y revistas, nacionales (*Revista de Revistas, Mapa, Jueves de Excelsior*) e internacionales (digamos, *National Geographic* o la francesa *L'Art Vivant*). Por eso Hugo Brehme construyó muy a su deseo lo que para él era México: un país cargado de exotismo, un territorio de volcanes, charros, indios, burros y arquitectura colonial. Un país en donde casi no existía la moderna urbanidad, muy a su modo, desde un muy particular imaginario, que en imágenes funcionó bien para la exportación a países que así, y únicamente así, nos veían. Volver a una reflexión de cómo se construyó "lo mexicano", desde la iconografía de Brehme, no es poco aporte, como ahora, se hace desde Berlín.



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

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

El módulo brinda servicio de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas; previa cita con Gabriela Núñez, al teléfono 55 14 32 51. Dirección: Liverpool No. 123, planta baja, col. Juárez, México, D.F.

CONACULTA • INAH

Fotografía: Cannon Bernáldez

APARTADO 101. CALLE DEL COMERCIO NOS. 63 Y 65. TELEFONO 591.

TALLERES DE IMPRENTA, ENCUADERNACION Y RAYADOS
DE BELISARIO VALENCIA.

ESTUDIO FOTOGRAFICO "EXCELSIOR."

Miniaturas Artísticas, Retratos, Reproducciones, etc., etc.
Trabajo esmerado y precios módicos.

Impresiones de Lujo, Medio Lujo y Corrientes. Encuadernaciones de Lujo y Corrientes.

La reputación de este excelente taller alcanza á todo el Estado, porque en él se hacen toda clase de trabajos: desde los más corrientes, hasta los más difíciles, delicados y perfectos. Cuanto hay de moderno y útil en el arte tipográfico, lo trae el Sr. Valencia para sus talleres de Imprenta y Fotografía. Para éste último cuenta con el competente artista Sr. Gabriel Buelna.

En Federico García y Alva, *Álbum-directorio del Estado de Sonora, 1905-1907*, Hermosillo, Gobierno del Estado, 1907. Col. biblioteca particular

Fe de erratas *Alquimia* 21

Foto p. 8, la fecha debe decir *ca. 1867*

Foto p. 37, debe decir *Kikapoo Delegation to the Court of Maximiliano, 1865*. Cortesía del Center for Southwest Research Library, University of New Mexico, número 997-013-0050

Foto p. 39, debe decir *Integrantes de la Delegación Kikapoo que visitó a Maximiliano, 1865*

Miguel Ángel Berumen. Editor e investigador iconográfico del libro *La mirada desenterrada*, Chihuahua, Cuadro x Cuadro, 2000, libro que fue ganador del Southwest Book Award. Es autor de *La cara del tiempo*, Chihuahua, Cuadro x Cuadro, 2002, ganador del mismo premio y de *1911. La batalla de Ciudad Juárez, II. Las imágenes*, Chihuahua, Cuadro x Cuadro, 2004.

Cecilia Gutiérrez Arreola. Licenciada en Letras y maestra en Historia del Arte por la UNAM. Tiene estudios técnicos en fotografía y en conservación de acervos fotográficos. Es académica del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM desde 1980, donde se ha dedicado a la fotografía, su conservación, catalogación y difusión en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

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

Mayra Mendoza Avilés. Historiadora del arte que se ha inclinado por la difusión de la fotografía, tanto histórica como contemporánea. Desde el año 2000 se desempeña como asistente de dirección del Sistema Nacional de Fototecas. Actualmente cursa el posgrado en estudios de arte, con el tema de Hugo Brehme y la estética mexicanista durante las primeras décadas del siglo XX.

Silvia Isabel Nájera Tejada. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Guadalajara. Ha tomado diplomados en Historia del arte general, Arte Virreinal e Historia de Durango. Actualmente cursa la maestría en Ciencias de la Información y Administración del Conocimiento. Es profesora de Artes Plásticas en la Universidad Juárez del Estado de Durango y desde 1997 es encargada de la Fototeca del Centro INAH Durango.

Fernando Osorio. Maestro en Ciencias de la Imagen por el Instituto Tecnológico de Rochester, Nueva York. Titular del Seminario-Taller de Conservación de Fotografía en la Escuela Nacional de Conservación del INAH. Miembro del Consejo Consultivo del SINAFO. Miembro del subcomité de Memoria del Mundo en Tecnología (UNESCO-París).

José Antonio Rodríguez. Es autor de diversos libros y catálogos sobre fotografía mexicana histórica y contemporánea. Sus últimos ensayos publicados son: "Hugo Brehme: la construcción de un imaginario nacionalista", en *Hugo Brehme, fotógrafo. México entre revolución y romanticismo*, Ibero-Americana Institut-Preussischer Kulturbesitz, Berlín, 2004; "Una moderna dialéctica. La vanguardia fotográfica mexicana, 1930-1950", en *México (1920-1960)*, Huesca, Huesca Imagen, 2004 y "Los procesos de la fotografía contemporánea mexicana", en *México. Tendencias*, Huesca, Huesca Imagen, 2004.



ISSN 1405-7786



CONACULTA • INAH