

Alquimia



Sistema Nacional de Fototecas

enero • abril | 2015 | año 18 | núm. 53

**Precursoras
en la imagen fotográfica**



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

enero • abril | 2015 | año 18 | núm. 53

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco | Directora General

César Moheno | Secretario Técnico

Leticia Perlasca | Coordinadora Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Porfirio Castro | Director de Divulgación

Mayra Mendoza | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Edgar Jaramillo | Retoque digital

Patricia Priego | Corrección de estilo

Violeta García | Documentación

Consejo de asesores

 Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz,

Teresa del Conde, Bernardo García, Carlos Jurado, Patricia Massé Z.,

Adrián Mendieta, Patricia Mendoza, Francisco Montellano,

Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial

 Mayra Mendoza Avilés, Rebeca Monroy Nasr,

Gerardo Montiel Klint, José Antonio Rodríguez, Columba Sánchez,

Juan Carlos Valdez.

DR © INAH, Córdoba, núm. 45,

Col. Roma, CP 06700, México, DF

alquimia.sinafo@inah.gob.mx

ISSN 1405-7786

Alquimia publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Leticia Perlasca/ José Antonio Rodríguez, Insurgentes 421, 7° piso, Col. Hipódromo, CP 06100, México, DF

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Ofset Santiago, S. A. de C. V., Av. Río San Joaquín 436
Col. Ampliación Granada, C. P. 11520, Del. Miguel Hidalgo
Impreso en México/ Printed in Mexico.



Índice



Fotográfica en el Salón de Exposición
a la noche del 17 de Feb. 1924

Foto-Maunoria. E.S.F.

Editora invitada: Rebeca Monroy Nasr

- 4 **Ellas, las fotógrafas**
Editorial
- 6 **María Guadalupe Suárez**
- 14 **Torres hermanos/as**
- 16 **Claudia H. González**
- 20 **Sara Castrejón.**
Fotógrafa teloloapense
Samuel Villela
- 34 **Mujeres fotógrafas
hacen trabajo a domicilio**
Lilia Martínez
- 38 **Preciosismo fotográfico:
María Santibañez**
Rebeca Monroy Nasr
- 50 **María Santibañez:
la fotografía de los niños**
Arriola Baz
Cecilia Gutiérrez Arriola
- 56 **María Ignacia Vidal**
- 62 **Eugenia Latapi,**
una fotógrafa vanguardista
José Antonio Rodríguez
- 68 **Otylia, F. O. Boli, Alice Reiner,
Evangelina González**
Miguel Ángel Morales
- 72 **Fotografiar para conocer
el arte colonial. Elisa Vargaslugo
y la fotografía**
Cecilia Gutiérrez Arriola
- 76 **Testimonios del Archivo**
- 81 **Sistema Nacional de Fototecas
SINAFO | Manuel Salinas Arellano**
- 84 **Soportes e imágenes**
Mariana Rubio de los Santos
- 86 **Reseñas**
Gerardo Montiel Klint

Ellas, las fotógrafas

José Antonio Rodríguez

De muchas maneras, ellas ampliaron los sistemas visuales en la práctica fotográfica. Desde principios de la década de los años setenta del siglo XIX surgieron testimonios patentes del oficio de la fotografía en femenino. Un ejercicio cultural del que aún queda mucho por descubrir. Digamos, en Sonora hay indicios de que la esposa de William H. Rulofson le apoyaba en su trabajo fotográfico hacia 1851-1863 desde San Francisco. Esto es, el fotógrafo trabajaba de este lado de la frontera apoyado por Amelia en el proceso de las placas desde allá. O bien, nos falta por saber qué hizo o quién fue Elie Fayot quien, hacia 1868, trabajó en Guaymas, en el mismo estado norteño. De su veracidad hablarán futuras investigaciones. Pero desde ahí se presiente un mundo inconmensurable. Y, sin duda, necesario para descubrir aún más.

Recientemente en México han surgido investigaciones históricas que han puesto de relevancia el trabajo de las fotógrafas. Lo mismo en el siglo XIX que en el XX. Historias necesarias que han ampliado nuestro universo de las imágenes fotográficas, con nuevos hallazgos, con personalísimas experiencias, con deslumbrantes y poderosos aportes. Esta historia todavía no está acabada y eso se hace evidente en el momento en que, cuando algún historiador cierra su investigación, surgen nuevos nombres, nuevas imágenes, para fascinación de éste y de los públicos. Esa es la gran experiencia de la reconstrucción de lo histórico, esencialmente aquí de lo fotográfico.

Hace años que en *Alquimia* (núm. 8, enero-abril del 2000) habíamos intentado una aproximación a estos sistemas visuales de los que se conocía lo más evidente. De eso ya han pasado quince años. Hoy volvemos a las andadas con los aportes de algunos de los historiadores que se han preocupado por dar a conocer las prácticas de las fotógrafas que trabajaron en territorio nacional. Ellos son: Gustavo Amézaga Heiras, Samuel Villela, Rebeca Monroy Nasr —nuestra histórica editora invitada de hace década y media y hoy— Lilia Martínez y Cecilia Gutiérrez Arriola, a quienes agradecemos sus nuevas contribuciones. Igualmente a la Galería López Quiroga y la Fototeca Lorenzo Becerril, cuyos directores generosamente siempre nos han apoyado; a Raúl Torres Mendoza, a Miguel Ángel Morales y a la Hemeroteca Nacional-UNAM. Acompañados por instituciones e investigadores generosos seguimos aquí pensando la fotografía.

PÁGINA 1
Guadalupe E. Argil
Sin título, 1914
Col. Particular

PÁGINA 3
Foto Magnesio/EGL
Profesor y alumnos de arte
fotográfico en el salón
de exposición al terminar los
cursos la noche
del 17 de septiembre de 1924.
Pachuca, Hidalgo.
Col. David Maawad

PÁGINA SIGUIENTE
Boletín de la Sociedad
Fotográfica Mexicana,
t. 1, núm. 6, México,
noviembre de 1904.
Col. Particular



BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD FOTOGRAFICA MEXICANA.

REDACCION:
LOCAL DE LA SOCIEDAD
 Calle Coliseo Nuevo, 408.

PUBLICACION MENSUAL.
CONDICIONES DE ABONO:
 En la Capital \$1.50 anual.
 En los Estados \$ 2.00 anual.
 ← NUMEROS SUELTOS 10 CENTAVOS →

DIRECCION:
 CALLE DE SAN ANDRÉS, 2.

FOTOGRAFIA

DE M^a GUADALUPE SUAREZ

7½ PUENTE DEL CORREO MAYOR NUM. 7½

MÉXICO

En esta casa se hace toda clase de trabajos concernientes al ramo.

 **PRECIOS EQUITATIVOS**  Se garantiza el esmero y la exactitud en el trabajo.

ALBUM FOTOGRAFICO DE MEXICO

**Coleccion de vistas, Monumentos, Tipos,
Antigüedades &c., &c.**

SE PUBLICA UNA ENTREGA SEMANARIA

En la Capital.....18¾ cs. En los Estados.....25

Número suelto.....50 cs.

Se reciben suscripciones en la casa de la editora, Puente del Correo Mayor número 7½.



Chiconautla núm. 3.

FOTOGRAFIA DE M^{te} GUADALUPE SUAREZ.

María Guadalupe Suárez. Calle 5 de mayo y Teatro Nacional, México, ca.1883. Col. Raúl Torres Mendoza

ALBUM FOTOGRAFICO DE MEXICO.
EDICION ECONOMICA.



MARIA GUADALUPE SUAREZ
EDITORIA Y PROPIETARIA.

© 455153. **María Guadalupe Suárez.** *Mercado de Santa Catarina, exterior, vista parcial*
De la serie: *Album fotográfico de México*, 1882, México, D.F., Fondo Felipe Teixidor, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA SIGUIENTE
© 455149. **María Guadalupe Suárez.** *Iglesia del Carmen*
De la serie: *Album fotográfico de México*, 1882, México, D.F., Fondo Felipe Teixidor, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINAS 10-11
© 455149. **María Guadalupe Suárez.** *Iglesia de Santiago Tlatelolco*
De la serie: *Album fotográfico de México*, 1882-1883, México, D.F., Fondo Felipe Teixidor, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

ALBUM FOTOGRAFICO DE MEXICO,
EDICION ECONOMICA.



MARIA GUADALUPE SUAREZ
EDITORA Y PROPIETARIA.

ALBUM FOTOGRAFICO DE MEXICO.

EDICION ECONOMICA.





MARIA GUADALUPE SUAREZ

EDITORA Y PROPIETARIA.

ALBUM FOTOGRAFICO DE MEXICO.

EDICION ECONOMICA.



MARIA GUADALUPE SUAREZ
EDITORIA Y PROPIETARIA.

© 428691. **María Guadalupe Suárez.** *Casa de los Mascarones, casa de campo del conde del Valle de Orizaba*
De la serie: *Album fotográfico de México, 1882-1883*, México, D.F., Fondo Felipe Teixidor, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

ALBUM FOTOGRAFICO DE MEXICO.

EDICION ECONOMICA.



MARIA GUADALUPE SUAREZ
EDITORA Y PROPIETARIA.

© 455148. María Guadalupe Suárez. *Nacional Monte de Piedad*. De la serie: Álbum fotográfico de México, 1882-1883, México, D.F., Fondo Felipe Teixidor, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



Torres hermanos/as

“Los hermanos establecen su estudio fotográfico en la Ciudad de México, atendido al frente por Victoria Torres y otras hermanas, ofreciendo el servicio especial para damas, ya que ellas mismas ayudaban a la clientela femenina al arreglo y



"El taller fotográfico de los hermanos Torres", *El Mundo*, México, 2 de julio de 1899. Col. Gustavo Amezaga Heiras

posicionamiento en la sesión fotográfica, con la suficiente minuciosidad y confianza por ser del mismo sexo."

(Gustavo Amézaga Heiras, en *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes-Fundación Mary Street Jenkins).



Rosario
Sanchez

C. H. de la Cruz
GUAYMAS.

C. H. de González
GUAYMAS.

Claudia H. de González

Desde finales del siglo XIX mantuvo un taller fotográfico en la calle del Muelle en el Puerto de Guaymas, Sonora. En 1900 documentó, desde ese puerto, el exilio de los indios yaquis hacía Yucatán. En 1904 participó en la Exposición Internacional de St. Louis, Missouri con “Fotografías al carbón y en celuloide”, además de “14 cuadros”. (N. del ed).



C. H. de González

Claudia H. de González. *Sin título*, ca. 1900. Col. Fernando Herrera Gil



*C. H. de González.
Guaymas.*

Claudia H. de González. Sin título, ca. 1900. Col. Fernando Herrera Gil

Sara Castrejón.

Fotógrafa de Teloloapan

Samuel Villela*

En la perspectiva de nuestro conocimiento del trabajo fotográfico femenino, ahora sabemos, gracias a los estudios de José Antonio Rodríguez (2012), Emma Cecilia García (2012) y Rebeca Monroy Nasr¹, de un número significativo de mujeres fotógrafas ya desde el último tercio del siglo XIX, entre los cuales cabe destacar la figura de Natalia Baquedano y, a principios del XX, la de las hermanas Arriaga y María Santibañez. Dentro de ese cúmulo de trabajadoras de la lente, de las cuales ahora empezamos a conocer su trayectoria, la fotógrafa teloloapense Sara Castrejón se desempeñó en un entorno semiurbano, en una población que distaba un día a caballo de Iguala, la segunda ciudad en importancia comercial en el estado de Guerrero.

Antes de retomar algunos momentos en su formación, partamos del dato que ya presentábamos en el libro sobre Sara Castrejón; que para el año de 1910, en que la fotógrafa ya llevaba algunos años de ejercicio, se registraban en el país la presencia de 14 fotógrafas. Aunque el censo refiere sólo la presencia de 13 fotógrafos varones en Guerrero, Sara Castrejón ya se encontraba en ejercicio para esa fecha.

A raíz de las presentaciones de nuestro libro *Sara Castrejón, fotógrafa de la Revolución*, hubo una sensible inquietud de algunas personas respecto a lo que consideraban uno de los temas menos desarrollados en dicha obra, algunas características personales de la fotógrafa, de su entorno personal, familiar y local. Si bien, por los límites de este formato, no abordaremos esto en extenso, si adelantaremos algunos datos sobre su trabajo por parte de algunos familiares y allegados, así como sus propias percepciones y testimonios. Además, retomare-

PÁGINA SIGUIENTE
Sara Castrejón
Mujer retratada en estudio,
Teloloapan, ca. 1945
Col. Samuel Villela





mos algunas cuestiones de su quehacer laboral y profesional a partir de materiales nuevos e inéditos que surgieron a partir de la publicación de la investigación.

El personaje

A modo de testimonio referiremos la percepción de una de sus vecinas, la señora Lucila Figueroa, a quien pudimos entrevistar en el año de 2011, cuando tenía ya 94 años. Ella nos comentó:

L.F.: eran muy rezanderas [Sara y Dorotea, su hermana], la pasaban en la iglesia, muy católicas, sus escapularios, cositas de la iglesia, ellas le decían que ponte la flor o así.

Sí, cuando iba uno ellas acomodaban a uno, hasta te ponían la cara más arriba, abajo, ve ahí.

S.V.: ¿Te decían como te debías de sentar?

LF: Sí, ellas te acomodaban, ellas te decían dónde.

En el mismo tenor, su sobrina Consuelo Castrejón refiere:

Recuerdo que [Sara y Dorotea] eran mujeres ordenadas, cada quien sabía en su casa lo que debía de hacer, en ella había mucha disciplina pero sin ser tampoco de esas personas que tenemos la impresión de la gente antigua, que era muy severa; no, ellas vivían muy bien.

En cuanto al trabajo fotográfico de su tía, doña Consuelo recuerda:

Nosotros los chicos [sus sobrinos], teníamos la prohibición de entrar a su cuarto oscuro de la fotografía, lleno de fotografías por todos lados, era una cosa pequeña y ahí trabajaba ella, las cosas de la fotografía, ahí ella sacaba sus imágenes. Sacaba ella unos platones y ponía un líquido, y ahí ponía la forma de la foto, el papel de la foto, lo ponía allí y a nosotros nos llamaba la atención como iba apareciendo poco a poco la imagen y dónde ponía la película y ya, pero teníamos la orden de no tocar nada, de estar calladitos, y era así como veíamos a la tía Sara, a ver la forma de cómo trabajaba. También nos gustaba mucho, cómo recuerdo, los telones para poner sus fotos, los ponía según el caso. Ella veía, según el caso, si era una persona que tomaba foto de su santo, o si se moría alguien y la gente quería una foto de su tristeza. Tenía ella un telón, oscuro, como se veía así; recuerdo esas cosas y pienso en mi tía, en su forma tan bonita de trabajar y cómo a ella le gustaba; esos son recuerdos muy importantes.

Nos gustaba que nos platicara de la Revolución y sí recuerdo que ella nos platicaba que no tenía el miedo así paranoico de que les fueran a hacer algo, ella decía que le daba miedo, pero que se sabía cuidada por las personas que iban a traerla, tanto de los revolucionarios como de la gente oficial, porque los dos iban siempre en los actos de fusilamiento, en los que ella iba y eso a ella le impactaba, y decía que eso era algo que nunca se le iba a olvidar, ver esos fusilamientos; pero no decía nada, tuvo la prudencia siempre [...] de no hablar de más, era una profesional de la fotografía, yo recuerdo que a ellas las respetaban mucho.²

PÁGINA ANTERIOR
Sara Castrejón
Grupo a la entrada
de túnel de ferrocarril,
Teloloapan, ca. 1910
Col. Samuel Villela



El retrato en un entorno semiurbano y campirano

En cuanto a sus retratos tempranos y a los orígenes de la conformación de su mirada, tenemos uno que es indicativo de esa configuración. Una robusta dama, elegantemente ataviada, posa sentada sobre una silla de mimbre: el cuerpo erguido y la mano derecha reposando sobre su rodilla. Mira fijamente a la cámara, con un rostro inexpresivo, aunque con una mirada entre lánguida y curiosa. Su largo vestido negro se engalana con un collar de grandes cuentas, del cual pende un medallón. Mas lo curioso es el ambiente que rodea al personaje, un jardín repleto de plantas que parecen querer envolver a la retratada. Ésta será la constante en muchos de los retratos de nuestra fotógrafa. El corolario de este tipo de imágenes lo serán los grupos posando en el campo, en los cerros, en los texcales³, en un ambiente muchas veces exuberante y, en otros, agreste.

En el marco de cartón que rodea a la foto puede apreciarse, en la esquina inferior izquierda, las iniciales S.C., que hemos identificado para los años tempranos del quehacer de la fotógrafa⁴.

En una postal, con fecha de 1925, encontraremos una expresión más acusada de esos entornos silvestres, a veces ásperos, con la que a ella le gustaba realizar sus retratos. Dos jóvenes muchachas ataviadas con vestidos largos, posan de frente, paradas sobre las rocas de un texcal; la de la izquierda del cuadro está descalza y planta sus pies desnudos sobre la roca. El término texcal refiere el abultado suelo rocoso que caracteriza a la región de Teloloapan. Debido a episodios eruptivos, es parte inseparable del paisaje teloloapense. La misma Tecampana⁵ es muestra de ello.

En el encuadre, las dos muchachas se ubican simétricamente y parecen insertarse en el entorno pedregoso, donde entre resquicios y sujetándose al perfil de la roca brotan arbustos y árboles; la naturaleza dominando al ser humano o sujetándolo a su condición. Al reverso de dicha postal, dirigida a Manuel, la fotógrafa escribió:

Manuelito:

Con la presente envío mis más cariñosa felicitación, y para que recuerdes los días que dedicabas en visitar y admirar los tescales de tu tierra.

Sara Castrejón.

Teloloapan, Junio 11 de 1925.

En sentido parecido, tenemos una foto de grupo conformado mayormente por jóvenes mujeres; sólo se aprecia a un par de mujeres mayores y a una niña. Todas ellas bien ataviadas muestran su condición de pertenencia a uno de los altos estratos sociales en esa población. Mas aquí no es la vegetación frondosa o el áspero suelo pedregoso el que enmarca al grupo, ahora se trata de la entrada a la boca del túnel del ferrocarril. Aunque los rieles apenas se perciben, lo que domina el entorno es el pétreo hueco del camino del ferrocarril. Que, al parecer, no transitaba muy frecuentemente, pues la tranquilidad en la pose no sugiere ningún apuro. En primer plano, a la izquierda, se encuentra Dorotea, la diligente hermana y asistente de la fotógrafa, de recurrente presencia en fotos grupales. Y como aditamento para sugerir los momentos de escaqueo y esparcimiento en el campo, dos de ellas portan mandolinas, mientras que una guitarra aparece en primer plano, junto a un montón de frutas

PÁGINA ANTERIOR
Sara Castrejón
Mujer retratada en jardín
Teloloapan, ca. 1908
Col. Samuel Villela



Sara Castrejón
Muchachas en el texcal,
Teloloapan, junio de 1925
Col. Samuel Villela

sobre un ayate. A fin de cuentas, un retrato de grupo en un entorno rústico, donde la piedra sigue siendo uno de los actores principales.

Siguiendo con este tipo de retratos grupales, tenemos ahora una fotografía ambientada en un contexto campestre y cerril⁶ que nos parece indicativa del entorno social y del momento histórico en el cual fue tomada.

En dicha imagen, tenemos un amplio y diverso grupo compuesto por una treintena de jóvenes y adultos, así como una veintena de niños, que posan en la pendiente de una ladera. Nuevamente en un entorno natural, montañoso, entremezclados, hombres y mujeres miran a la cámara mientras un nutrido grupo de niños, la mayoría con amplios sombreros, posan en la retaguardia. El conjunto es idéntico a muchos otros grupos retratados en ambiente campestre, no sólo por Castrejón sino por muchos fotógrafos de aquel entonces. Mas hay un elemento que nos denota el momento social que se vive: dos varones ataviados con uniforme militar, de filiación constitucionalista, posan casi al centro, en la primera y segunda filas (posiblemente, un tercero se encuentra casi al final de la cuarta fila, a la derecha).



Una vez más, la omnipresente Dorotea, con el pelo largo suelto, se encuentra vistiendo un vestido oscuro con bolitas blancas, a la izquierda de la segunda fila. Y Simón, el hermano que sí se casó, aparece con sombrero y corbata casi al final de la tercera fila, a la derecha. La juventud de ellos y la presencia de los oficiales constitucionalistas nos permite suponer que la foto fue tomada entre los años 1917 y 1920.

Sara Castrejón
Grupo familiar en traspatio.
Teloloapan, ca. 1914.
Col. Particular

Esta convivencia entre la oficialidad carrancista y los civiles ya la habíamos visto expresada en la foto que se hizo tomar Silvestre Castro (a) *El ciruelo*, junto con el capitán Benjamín Méndez y Simón Castrejón.⁷

Aparejada a esta imagen, tenemos otra donde el signo bélico se muestra inocuo. Se trata de una foto tomada a un grupo familiar en lo que parece el traspatio de su casa). Entre una pared y una fuente, siete de los ocho personajes que aparecen en cuadro portan armas: tres de ellos con carabinas, una pequeñina con una pistola, otra niña con un objeto no identificado y el varón mayor con un sable. Incluso, la mujer que aparece a la derecha porta una daga. ¡Inocuos pero ominosos signos





Sara Castrejón. *Grupo en paseo campestre*, Teloapan, ca. 1917. Col. Samuel Villela



Sara Castrejón
Teloloapan, Gro.

del momento bélico que se ha de haber vivido durante la Revolución! En manos de estos pacíficos pueblerinos, las armas parecerían de juguete, si desconociéramos el contexto en que la imagen fue producida.

El retrato de personas, lugares, costumbres

Abordaremos el caso de otras tres fotografías para incidir en nuestra apreciación sobre la construcción de la mirada de Sara Castrejón.

Una más de las fotografías producidas en el entorno regional en la que se registran lugares, ciudades, monumentos, la tenemos en una postal de lo que parece ser la sede del ayuntamiento en Coyuca de Catalán, ciudad cercana a Teloloapan y próxima a Iguala. Sobre los barandales de la fachada del señorial edificio, en herrería, se asoman siete personas, una de ellas vestida de militar está flanqueada por tres mujeres. Aquí nos encontramos de nuevo con esa presencia de lo bélico en momentos finales del periodo revolucionario. Y de entre los otros tres varones, encontramos a la izquierda a Simón Castrejón. La imagen, que parece haber sido tomada como documento, como registro de un edificio gubernamental, adquiere un sentido complementario con la inscripción que se encuentra al reverso; está dirigida a un Miguel, a quien Dorotea Castrejón se dirige en un tono muy fraternal:

Miguel:

Esta vista es de la casa que ocupamos, trabajamos en el corredor de arriba y está muy cerca del río, ahora lo estamos viendo crecer mucho; sin duda ha caído mucho el agua por esos rumbos. Por acá desde anoche no deja de llover, son las 12. Adiós Miguel recibe un abrazo de tu hermana que desea verte y ruega a Dios por Uds.

Dorotea
Coyuca de Catalán
Octubre 3 de 1919

Llama la atención el que Doro —como se le conocía coloquialmente— le comunique que trabajaron en ese lugar. Seguramente, se trata de ella y Sara, tomando fotografías.

Otra fotografía nos remite a las clásicas imágenes de eventos sociales y ritos de paso. En este caso, un par de niños son retratados por su primera comunión. Al lado de un pequeño altar que la fotógrafa implementó como *atrezzo*, los niños pelados a rape portan los enseres de la ocasión: largas velas adornadas con flores y portando moños en su brazo izquierdo. La imagen, tiene la siguiente inscripción al reverso:

Recuerdo de nuestra primera comunión.

8 años, 2 meses, 26 días.

Edad de Manuel

5 años, 6 meses, 14 días.

Edad de Miguel.

Teloloapan, mayo 31 de 1910

Por lo que se ve, puede tratarse de los varones a quienes fueron dirigidas posteriormente dos de las postales a que hemos hecho referencia.

PÁGINA ANTERIOR
Sara Castrejón
Manuel y Miguel Castrejón
en su primera comunión.
Teloloapan, mayo de
1910.
Col. Samuel Villela



Sara Castrejón
Coyuca de Catalán.
Postal signada
por Dorotea Castrejón,
Teloloapan,
octubre de 1919
Col. Samuel Villela

Una foto más nos permite evidenciar los cambios en la mirada. Ahora se trata de una agraciada dama sentada sobre una mecedora de madera. Aunque no está fechada, es fácil percibir que se trata de un retrato tomado en los años cuarenta del siglo pasado. Ella posa holgadamente, cruzando una pierna y apoyando sus brazos sobre los costados de la silla. Su vestido oscuro es más corto y elegante. Sus manos están cubiertas por guantes y sostiene un bolso en su regazo. Un sencillo pero elegante sombrero le cubre la cabeza. Tiene como fondo un telón donde apenas se insinúa una balaustrada y la mujer adopta una pose confiada pero firme. Aunque inexpresiva, sus pintados labios y la boca entreaabierto denotan un halo de sensualidad, como parte de esa nueva imagen de la mujer en ese periodo de guerra o posguerra cuyos efectos se dejarían sentir en muchos niveles de la vida social. En este sentido, resulta interesante comparar la imagen de esta mujer sentada sobre una silla, con la primera fotografía a la que hicimos referencia.



Dentro de los límites que impone un trabajo como el que ahora exponemos, hemos tratado de adelantar algunos datos sobre la forma en que sus coterráneos percibieron a la persona y trabajo de Sara Castrejón. A partir de algunas fotos inéditas que han surgido a partir de la publicación de nuestro libro, hemos creído encontrar indicios de la forma en que se fue configurando su mirada. El retrato de personas, grupos, además del acostumbrado en su casa-estudio y con el *atrezzo*, adquirió peculiaridades con la ambientación campestre, cerril y pedregosa del entorno teloloapense; con lo cual ella ha documentado, también, una práctica laboral y social

*Samuel Villela | DEAS-INAH

Agradezco a Francisco Nájera Castrejón (†) la donación de la mayor parte del material en el que se apoya este trabajo, así como a José Antonio Rodríguez por permitirme reproducir una foto de su colección particular.

1 Emma Cecilia García K., *Mujeres detrás de la lente. 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010*, México, Conaculta, 2012.

2 Véase Rebeca Monroy N., "Mujeres en el proceso fotográfico (1880-1950)", en *Alquimia*, núm. 8, México, enero-abril de 2000 y José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas en México. 1872-1960*, Madrid, Turner/Canopia/Fondo Cultural Banamex, 2012.

3 Véase más adelante la descripción contextual para este término.

4 Véase Samuel Villela, *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*. Instituto Nacional de Antropología e Historia-Conaculta, México, 2010.

5 La "Tecampana" es un sitio emblemático de Telloapan, de hecho, a la gente de dicho lugar se le conoce como "tecampaneros" Se trata de un promontorio rocoso, sobre la cima de un cerro, de "texcal", que domina el pequeño valle donde se encuentra dicha población. Es un referente mítico de sus orígenes, por lo cual era un sitio obligado de paseos e identitario. Se convirtió también en un motivo obligado para fotografías de grupo por parte de Sara Castrejón, conformando una tradición popular que continúa hoy día.

6 Este tipo de ambientación tendría su mayor expresión, a nuestro juicio, en la foto de los "fronterizos". Véase Villela, *op. cit.*, una de éstas imágenes puede verse en la portada de mi obra publicada.

7 Documento fotográfico en el archivo de la Sra. Consuelo Castrejón.



Mujeres fotógrafas hacen trabajo a domicilio

Lilia Martínez

Este trabajo presenta algo más de las fotógrafas, aquellas que realizaron “trabajos a domicilio”,¹ esto es, fuera del estudio fotográfico. El periodo de la labor de éstas se encuentra acotado en las tres primeras décadas del siglo XX, por lo que se las considera pioneras en la actividad fotográfica como fuente de subsistencia. Así, la obra de ellas —recientemente localizadas en la Fototeca Lorenzo Becerril A.C.—² contribuirán a la ampliación del gran directorio que, sobre fotógrafas en México, se tiene. Ellas son Margarita G. de Guevara —esposa del también fotógrafo Jesús



Guevara—, activa desde inicios de 1900 en la ciudad de Tlaxcala y la fotógrafa que firmaba como “Rojas, Fot. Acatlan”, activa en los años veinte en Acatlán, Puebla.

La obra de las fotógrafas ya se ha abordado anteriormente, primero en el número 8 de *Alquimia* “Fotógrafas en México 1880 – 1955”.³ Después en el libro: *Fotógrafas en México 1872 – 1960*, de José Antonio Rodríguez, quien en paralelo presentó una gran exposición en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México con obras vintage de las fotógrafas pioneras, modernas, vanguardistas y humanistas. Y por último el libro *Mujeres detrás de la lente* de Emma Cecilia García.⁴

Fotógrafas, herederas de una gran tradición fotográfica, aunque básicamente su experiencia en el trabajo se diera dentro del laboratorio. Ahora, ellas, cámara en tripié, salen a retratar “a domicilio”. Como dueñas y señoras que son de los espacios domésticos y como conocedoras de la luz y los ambientes, saben muy bien cómo aprovechar la perspectiva que las edificaciones dan para un mayor lucimiento a los sujetos. También, ellas pueden disponer de ellos a su libre arbitrio; les dicen

Rojas. Fot.
En la hacienda
de D. S. José Victoria
Acatlán, Puebla, 2-24-1927
Col. Fototeca Lorenzo Becerril
A.C. Puebla.



Margarita G. de Guevara
Enrique Olivares
agosto 5 de 1907
Santa Ana
Chiautempan, Tlaxcala.
Col. Fototeca Lorenzo
Becerril A.C. Puebla

PÁGINA SIGUIENTE
Rojas. Fot.
Acatlán, Puebla, ca. 1925
Col. Fototeca Lorenzo
Becerril A.C. Puebla

cómo acomodarse y cómo mirar a la cámara para conseguir el retrato adecuado. Así, estas imágenes suministran valiosa información: la arquitectura propia de la región, la jerarquización en niveles, la separación de hombres y mujeres, tanto en exterior como en la mesa del banquete, la vestimenta y la documentación del evento que sobre la imagen tienen las fotografías de Rojas.

Lo distintivo de estas fotografías ahora, con nombre y apellido, son las obras presentadas donde se hacen evidentes los referentes estructurales y técnicos aplicados en los grandes estudios fotográficos, mismos que a ellas les servían para organizar —de acuerdo a sus propias circunstancias e intereses— sus particularidades regionales: Acatlán y Tlaxcala. Así, sus fotografías, son experiencias capturadas que contribuyen a ampliar la gran colección de fotografías en México. “Coleccionar fotografías —escribió Susan Sontag— es coleccionar el mundo”.⁵



1 Este término aparece en las fotografías que fueron realizadas en los domicilios de los particulares.

2 Lilia Martínez y Torres, *Ángeles de luz y sombra. Inventario de daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos de Puebla, 1847-1960*. CD-ROM, Puebla, Centro Integral de Fotografía, 2004.

3 Lilia Martínez y Torres, "Antes que los dulces de Platón, las placas de colodión", *Alquimia*, año 3 núm. 8, México, INAH, 1999.

4 José Antonio Rodríguez, *Fotografías en México 1872 – 1960*, Madrid, Turner, 2012; Emma Cecilia García Krinsky, *Mujeres detrás de la lente, 100 años de creación fotográfica en México 1910 – 2010*, México, Conaculta, 2012.

5 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.

Preciosismo fotográfico: María Santibañez

Rebeca Monroy Nasr

Es María Santibañez una de las figuras más destacadas de la fotografía del siglo pasado, que merecen una mirada atenta y profunda sobre su trabajo. La presencia de su obra retratística en pleno periodo revolucionario y posrevolucionario nos ha legado una herencia visual que necesitamos estudiar y analizar desde la perspectiva de lo que significaba en su entorno, en esos días de fuertes transiciones político, sociales, económicas y culturales. Sus trabajos tienen una sutileza de gran energía y una presencia que a casi cien años de distancia, podemos sentirnos envueltos en otros hallazgos propios de un discurso fotográfico creado desde la perspectiva de la sensibilidad y la expresividad de una artista de la lente que procuraba hacerse de un lugar en un medio eminentemente masculinizado, como era la fotografía en general. Aunado a ello se propuso crear una obra expresiva y profundamente honesta, lejos de los cartabones de la época con una clara propuesta de tintes pictorialistas, que muestra un fuerte sentido plástico y estético, muy personalizado.¹

María Santibañez se incorporó muy joven a trabajar como asistente del fotógrafo Martín Ortiz, quien años atrás había estudiado en la Escuela Nacional de Bellas Artes y ganó dos premios por sus obras pictóricas, mismos que le entregó, en “vales para el comercio” por un monto de 25 pesos, el presidente Porfirio Díaz. Con uno de ellos, Ortiz, se compró una “caja de pinturas, pero con el otro adquirió su primera cámara fotográfica”, pues estaba interesado por la fotografía dado que bien conocía la labor de los hermanos Valletto, a tal grado que por los años cincuenta él los recordaba así:

PÁGINA SIGUIENTE
María Santibañez
Estela e Imelda, 1924
Col. Galería López Quiroga

Estaban en la calle de Vergara... Me encantaban sus aparadores, donde tenían grupos preciosos. Más tarde hice amistad con ellos. Eran tres hermanos: don Ricardo, delgado, con piochita; don Julio, con bigote retorcido. Del otro hermano no recuerdo el nombre [Guillermo]. Vestían con elegancia: de levita pasada sombrero alto, llevaban bastón y polainas, y usaban chaleco de fantasía. Eran aristócratas y ricos. Retrataban a la aristocracia.²



Para
Simone,
todo el amor
Estela e Amelida
Mexico 8/10/24.
MARIA SANTIBANEZ
MEXICO



Maria Santobona
Meccio

Sus primeros asomos al cuarto oscuro los realizó Ortiz en el prestigiado estudio de Emilio Mangel. Posteriormente se fue a los Estados Unidos a depurar su formación de fotógrafo y a su regreso en 1904, instaló su estudio fotográfico en la calle de 5 de mayo junto con su socia Pilar Gordon, al cual llamaron Foto Pach.³ Dos años después, se mudó a un mejor estudio, más amplio, en la avenida Madero, pues tuvo tal influencia en el medio que se hizo de una importante clientela con las élites sociales y también entre una cierta clase media en ascenso. Ese paso le permitió consagrarse como uno de los más destacados gabinetes, justo en la vuelta de tuerca del porfiriato, toda vez que en 1910 ya contaba con 19 asistentes a su servicio. Es posible que además heredara cierta clientela de los mismos hermanos Valletto, pues cuando se retiraron del negocio justo: “Le tocó a Martín Ortiz comprar algunos de los muebles (que aún conserva) del local de la fotografía que de niño tanto había admirado. Toda la familia de los Valletto se extinguió...”⁴

Fue en esos años de la revuelta armada cuando se incorporó María Santibañez, con escasos 12 años de edad, a trabajar como asistente del estudio de Martín Ortiz. Seguramente su capacidad de aprendizaje, aunada a su talento y audacia natural, la llevó en 1919 —después de siete años de experiencia en el estudio— a plantearse su independencia en el medio fotográfico. Consolidada de manera autodidacta, su primer estudio lo estableció en la calle de Bolívar no. 22, no con pocas dificultades, producto seguramente de la escasez económica producto de la revuelta armada y el hecho de ser mujer, pues no contó con mucha fortuna para hacerse de una clientela asidua.⁵

A diferencia de las hermanas Ana y Elena Arriaga, que venían laborando desde el año de 1904 en su propio estudio ya que provenían de una cepa fotográfica, gracias a la experiencia y prestigio en el medio porfirista de su padre José Arriaga; por otra parte estaba Catalina Guzmán al frente del estudio Foto Chic, quien al lado de su hermano Jerónimo había iniciado su negocio en pleno periodo de la convención de 1914, y siguió al frente del mismo con gran ahínco incluso entrados los años veinte. Santibañez, parecía no tener la misma suerte, aunque al parecer contaba con su audacia y talento pero muy poco presupuesto, por lo que sus ornatos y muebles eran baratos, además no tenía la impronta o “alcurnia”, que aún imperaba en el gusto atávico de cierto sectores de la sociedad transrevolucionaria. Su labor fotográfica —según ella narra—, no fue apreciada por cerca de dos años, en donde vivió penurias y dificultades económicas; después de pedir un préstamo de fuertes réditos sobre sus muebles y estar en bancarrota, decidió participar en el concurso convocado por *El Universal Ilustrado*. En él, su director Félix F. Palavicini y su jefa de redacción María Luisa Ross, se propusieron premiar un Estudio Fotográfico del Concurso de Belleza, por lo que María Santibañez, en un acto desesperado y antes de cerrar definitivamente su negocio, decidió mandar uno de los trabajos que consideró el más destacado. Audaz como era, le apostó todo lo que tenía a esa imagen de su modelo, con la cual se llevó la gran sorpresa de ganar, frente a otros concursantes y profesionales de la lente, el único premio otorgado. Es factible apreciar cómo su imagen destacó de entre otras enviadas también por prestigiados fotógrafos del medio, como lo era Antonio G. Garduño, experimentado fotógrafo y maestro de la Academia de San Carlos, quien incluso tuvo a su cargo el taller de fotografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes por el año de 1906.⁶

PÁGINA ANTERIOR
María Santibañez
Esther, ca. 1920
Col. Galería López
Quiroga

La fotografía o “estudio” que mandó —como le llamaba Santibañez—, y con la cual ganaría, es una toma sencilla, franca y profunda, de pocos ornatos añadidos pues se observa sólo un jarrón de barro colocado al fondo de la escena, sobre una columna con grecas tipo azteca. Con ello, la autora concentra la mirada en la fuerza del gesto melancólico del rostro y la actitud corporal de la modelo; quien envuelta en una tela de satín, deja ver la redondez de los hombros y brazos, en una evocativa presencia teñida de un verde suave, verde patria, verde que te quiero verde, que envolvía a la modelo Graciela de Lara y se amplificó a color —seguramente pintada a mano—, reproducida en la portada de la revista. ¿Acaso ganó por la belleza de su modelo? ¿Acaso por la sencillez compositiva, por los ornatos que evocaban el nacionalismo de manera sutil, por el encuadre en una suave contrapicada, es decir realizado el retrato en un gesto empático y desde abajo? O bien, ¿por todo ello, lo que denotaba un talento especial, natural y original en la manera de fotografiar?⁷ Palavicini dejaba ya ver con la convocatoria al concurso y su presencia en las fotoportadas, la importancia que le daría a la fotografía como medio visual en sus publicaciones, las cuales tendrían mucho todavía por decir.⁸

Por su parte, la fotografía competidora que presentó Antonio G. Garduño, deja ver el rostro de una mujer que emerge de la obscuridad, también en el ámbito de una presencia clara de la modelo, que mira de frente al espectador con una enorme sonrisa que devela un rasgo alegre y jocoso, la cual también se encuentra envuelta en una manta que deja descubiertos sus brazos y sus hombros. La modelo Graciela Zárate, a pesar de su belleza y soltura, no logró convencer al jurado a pesar de ser una imagen también de grandes calidades estéticas, probablemente porque los elementos que intervienen como el rostro mismo, la cabellera suelta, los tres anillos en una mano, la pulsera, distraen la atracción fundamental del personaje. Es ahí donde la fuerza del retrato de Santibañez ganó en calidad y subrayó la presencia de su personaje envuelta en una túnica, que remite a una sutileza modernizante tanto a los elementos grecorromanos, como a la modernidad de la desnudez del cuerpo femenino: audaz y templada. Una mujer de los años veinte no sólo posrevolucionaria sino también con la injerencia de la posguerra mundial, con lo que en ella se encierran dos condicionantes fundamentales de ese periodo, que la hacen una mujer modernamente nacional y universal. Eso es justamente lo que proponía Santibañez en su fotografía: un tratamiento pictorialista, modernizador y de frecuencias bucólicas, pero de trazos compositivos muy atractivos, nacionalistas y vanguardistas.⁹

Esa capacidad de la fotógrafa de interiorizar los ritmos estéticos de una y otra corriente y con ello realizar una propuesta vanguardista, la llevó a ser una de las más destacadas artistas de la lente de su época, apenas reconocida por la fotohistoria actual. Seguramente Santibañez aplicó las normas que aprendió a pie juntillas con Martín Ortiz, pero las llevó más allá, con una capacidad y una sensibilidad propia rebasando las enseñanzas de los maestros europeos y estadounidenses, que poco a poco se fue ganando el gusto del público, con sus planteamientos acotados a su honestidad y virtuosismo estético. Otra imagen producto de su cámara y talento que aparece con anterioridad al concurso, en noviembre de 1919, nos permite observar esas calidades fotográficas y estéticas que solía manejar la fotoartista, en donde se observa un fondo pintado a modo de



*Mari-Fantibana
Mexico*



parafernalia, con una luna llena iluminando una marina de reflejos nocturnos, en donde aparecen una amplia gama de medios tonos en la escena. De tal suerte que parecieran calidades más bien litográficas exaltadas para el retrato de María Teresa Lambarri, donde los pintores prerrafaelitas cobran presencia, mientras el velo que cubre el cuerpo, el rostro y la mano de la modelo —posada sobre un cubo que parece tener figuras grecorromanas—, nos dan la nota de acentos románticos europeizantes. La cabellera suelta detenida por la mano izquierda nos muestra el rostro también con una delicada melancolía bocetada en el rostro.¹⁰

Aunado a la propuesta tan personal y tan aguda frente a una fotografía documental avasalladora en la época después de la revuelta armada, y también ante la de gabinete repetitiva hasta el infinito, María Santibañez mostró otro rostro factible de la fotografía en aquellos años veinte. Ya Carlos Mérida en la nota que escribió sobre su obra, señaló que conocía los trabajos de grandes fotógrafos extranjeros y que estaba a la altura de “Stieglitz, Abbe o Henry Manuel de París”.¹¹

Otros trazos fotográficos como los de la inglesa Julia Margaret Cameron, los de los fotógrafos del romanticismo alemán figuraban en el ambiente cultural de la época; elementos a los que recurrió Santibañez para mostrar una obra profundamente humana, ensoñadora y perceptual de sus modelos. Es por ello, que seguramente Mérida la llamó “la retratista de la mujer...”¹², la agudeza visual y su capacidad de definiciones plásticas y estéticas rebasaban la vanguardia artística, que se recuperaba bajo el nacionalismo y el cosmopolitismo ejercido por propios y ajenos, como la posterior obra renovada de Edward Weston y Tina Modotti, en México; o bien de un universalismo imbricado del nacionalismo que se proponían los fotógrafos de prensa y los documentalistas del momento como Enrique Díaz, los Casasola, Eduardo Melhado o Carlos Muñana, (quien por cierto muere muy joven en marzo de 1927 en Nueva York, producto al parecer de un cáncer); o bien los hallazgos vanguardistas de Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapi, y poco más tarde, para fines de la década de los veinte y principios de los treinta, la de Manuel Álvarez Bravo, por citar algunos.¹³ Ahí en medio de esos quehaceres estaba María Santibañez trabajando con ahínco, con claridad y una postura que le implicó ser una de las mejores de su época.

Si bien es cierto que la mujer se convirtió en un eje central en la revistas ilustradas de los años veinte, como *Revista de Revistas* que con sus contenidos culturales y de información hebdomadaria, daba la secuencia de los hechos más destacados de la semana, pero procuraba ganarse a las ávidas lectoras de esos años. Por su parte, *Jueves de Excélsior*, inaugurada en 1922, también daba seguimiento a las mujeres en sus andanzas tanto laborales como en sus faenas diarias; pero, sobre todo, daba el acento en las mujeres de Hollywood y sus pares mexicanas, para ello sus portadas siempre se vestían de actrices extranjeras, con sus trajes de gran impacto visual, mostrando sus cuerpos, sus piernas, actitudes extrovertidas, lo que daba paso a una nueva mujer mexicana, posporfirista. Los cortes de cabello, los maquillajes, las modas atrevidas, como el uso del traje de baño y velos translúcidos que aún dejaban mucho a la imaginación, pero que rompían con la tradición porfirista del corsé, de taparse los hombros y los brazos, así como parte de las piernas.

Insólitamente en las páginas de *Jueves de Excelsior*, aparecieron retratos recreados por María Santibañez, pues a pesar de ser la contraparte de *El Universal Ilustrado* mostraban imágenes evocativas, de cuño simbólico de la Santibañez. Tal es el caso del publicado el 24 de febrero de 1927, dedicado al tema de “bacanal”; en donde aparece una mujer de rostro lozano y bien torneado, en donde pende un racimo de uvas de su oscura cabellera que enmarca el rostro y la copa de vino rojo a punto de ser bebida. Por otra parte, la otra mano se postra sobre el pecho de la dama en un gesto suave, mientras muestra una parcial desnudez. Provocativa, esta imagen que evoca también un profundo rasgo prerrafaelita justo por el manejo de la profundidad de campo, en donde las uvas, la copa y el vino aparecen en perfecta nitidez, pero lo que la rodea genera un halo de presencias varias acentuando al simbólico ser.

De igual manera apreciamos otro trabajo de presencias prerrafaelitas, de rasgos profundamente humanos y bucólicos creados por la mirada aguda de Julia Margaret Cameron, en el retrato de Honoria Suárez que realizó María Santibañez, en donde observamos la cabellera suelta, el vestido holgado, los pies descalzos, la preocupación iconográfica concentrada en el personaje y en una actitud aparentemente ajena al acto fotográfico, permisiva de una evocación más teatralizada, profunda, que rompía con los cánones de las poses de la época, pero que mostraba la interacción modelo-fotógrafa, en un rasgo de respeto y empatía a la esencia nata de su modelo. Posar con la intención de lo evocativo, de un romanticismo natural, pero muy provocativo para el espectador.

Jueves de Excelsior, después de ganar el concurso con su rival, logró incluir en sus páginas y portadas eventualmente alguna novedad visual. La hermana semanal de *Excelsior* por lo general publicaba fotografías de mujeres destacadas de la farándula, del cine, de las estrellas de Hollywood, con trajes pequeños, vaporosos tules, diminutos shorts, pequeños tops, sexis trajes de baño, entre otros, que provenían de la International Newsreel, de la Paramount, de la First National Pictures, del estudio Clarence Sinclair Bull de la Metro-Goldwyn-Meyer, o bien de la conocida Hollywood. Ahí, intercalados los fotoartistas mexicanos iban logrando un espacio eventual: un retrato del famoso retratista Silva, otra por ahí de Santibañez, una más de Librado García, *Smarth*, entre otros que formaron lo que Carlos Córdova ha llamado con gran acierto, la generación del pictorialismo mexicano.¹⁴

Seguramente en esos años María Santibañez decidió darle un acento aún más fuerte a su trabajo al enmarcarlo entre unas cartulinas de papel de algodón, que resaltaban en un bajo y altorrelieve el rostro de una dama con tintes neoclásicos, en medio de listones con acentos *art nouveau* y toques en las figuras *art déco*, con lo que se mostraban las tendencias afrancesadas por excelencia, un regalo al coleccionista o al solicitante del retrato, que daba indicios del gusto por el arte europeizado, pero reabajado desde la recuperación de un clasicismo en puerta en diversos ámbitos de la vida nacional.

Otra de sus peculiares formas identitarias de trabajo era su firma en el marco de la foto o dentro de ella la parte inferior, con tinta roja o verde. Eso le dio un aspecto



Para Lolita y familia con toda nuestra
estimación y cariño
Dolores y Concha

peculiar y particular que pocos autores usaban. Procuraba así, María Santibañez a sus modelos que eran retratos individuales de mujeres ensoñadoras, melancólicas, bucólicas, o bien de jóvenes vestidos de payasos, de traje o en sus más sencillos modelos, junto a los novios o desposados de la boda, dejar una huella notable, indeleble como esa tinta roja y verde, como ese relieve, como los rostros imposibles de pasar inadvertidos, con sus medios tonos amplificadas en cada retrato, en cada ocasión. Su trabajo es una joya que apenas empieza a asomarse y que en su relato encontraremos muchas presencias más, figuras y notables resoluciones formales. Así como ella declaró que una de sus penas más hondas en su vida había sido perder a su hijita,¹⁵ y declaró poco después:

Mi trabajo, lejos de ser pernicioso, me ha hecho hacer las paces con la vida; me absorbe de tal manera aunque, cuando me dedico a mi actividad, no noto nada de lo que bulle a mi alrededor, no sé de otras preocupaciones... No creo en los profetas de ningún tipo, pero es fácil predecir que la civilización tendrá siempre su núcleo principal entre las mujeres trabajadoras...¹⁶.

PÁGINA SIGUIENTE

María Santibañez
Graciela de Lara
Fotografía ganadora
del concurso de belleza de
El Universal, El Universal Ilustrado,
México, núm. 156,
jueves 29 abril de 1920.
Col. Hemeroteca Nacional-UNAM.

Así, es factible observar a una sensible y sensata mujer, en donde sus mejores notas gráficas, trabajos visuales y fotografías variadas, estremecen al enmarcarlas con un gesto, una actitud, una presencia ante la vida con ternuras variadas, con embelesos e intimidades fraguadas en la intensidad de una emoción, sin igual.

* Rebeca Monroy Nars DEH-INAH

1 Carlos Córdoba la coloca en la generación de los pictorialistas contemporáneos y coetáneos, con su propia especificidad pues si bien lograron dejar una impronta en la época, hay por parte de María Santibañez un planteamiento y una visualidad con ritmos propios. Era ese México que buscaba nuevos linderos modernizadores en la posrevolución. Vid. *Triptico de sombras*, México, CONACULTA; INAH, CNA, CENART de San Luis Potosí, Centro de la Imagen, 2012.

2 Claudia Negrete, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006; y Rosa Castro. "Hoy presenta El nacimiento del Arte Fotográfico", en revista *Hoy*, sin fecha, p. 62, recorte de la revista integrado en el expediente del Archivo de Antonio Rodríguez, rollo 11, CENIDIAP-INBA.

3 Un primer avance de este tema sobre las "Fotógrafas en México 1880-1955" se presentó en el núm. 8 de la revista *Alquimia*, enero-abril 2000, 48 pp.

4 Rosa Castro, "Hoy...", *op. cit.*

5 Información extraída del artículo S.A., "La artista María Santibañez", en *La Mujer*, México, no. 5, 1º de junio de 1927, pp. 11-12. Citado en Rebeca Monroy Nasr, *Imaginario y fotografía en México*, Barcelona, Madrid, México, Lunwerg Editores, CONACULTA, INAH, SINAFO, 2005, pp. 120 y 121. Reproducido en su totalidad en José Antonio Rodríguez, *Mujeres fotógrafas en México 1872-1960*, Madrid, Turner, 2012, p. 180.

6 Para mayor información vid. Rebeca Monroy Nasr, "Dibujo y fotografía (des)encuentro de dos mundos", en *Enseñanza del dibujo en México*, México, Universidad de Aguascalientes, 2014, pp. 121-148.

7 Publicada en *El Universal Ilustrado*, año III, núm. 156, jueves 29 de abril de 1920

8 No hay que olvidar que después dirigió en los años treinta la revista *Todo*, su diario *El Globo*, entre otras en las que mostró un claro interés por la imagen como medio expresivo e informativo.

9 Vid., Ricardo Pérez Montfort, "Aproximaciones a la Revolución de 1910 y su cultura", en *Proceso Bi-Centenario*, México, núm. 10, enero 2010, p. 15.

10 *El Universal Ilustrado*, México, año III, núm. 131, 9 noviembre de 1919, p. 8.

11 Este material se reproduce en la revista *Alquimia*, México, núm. 8, enero-abril 2000, p. 39 y en José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 179.

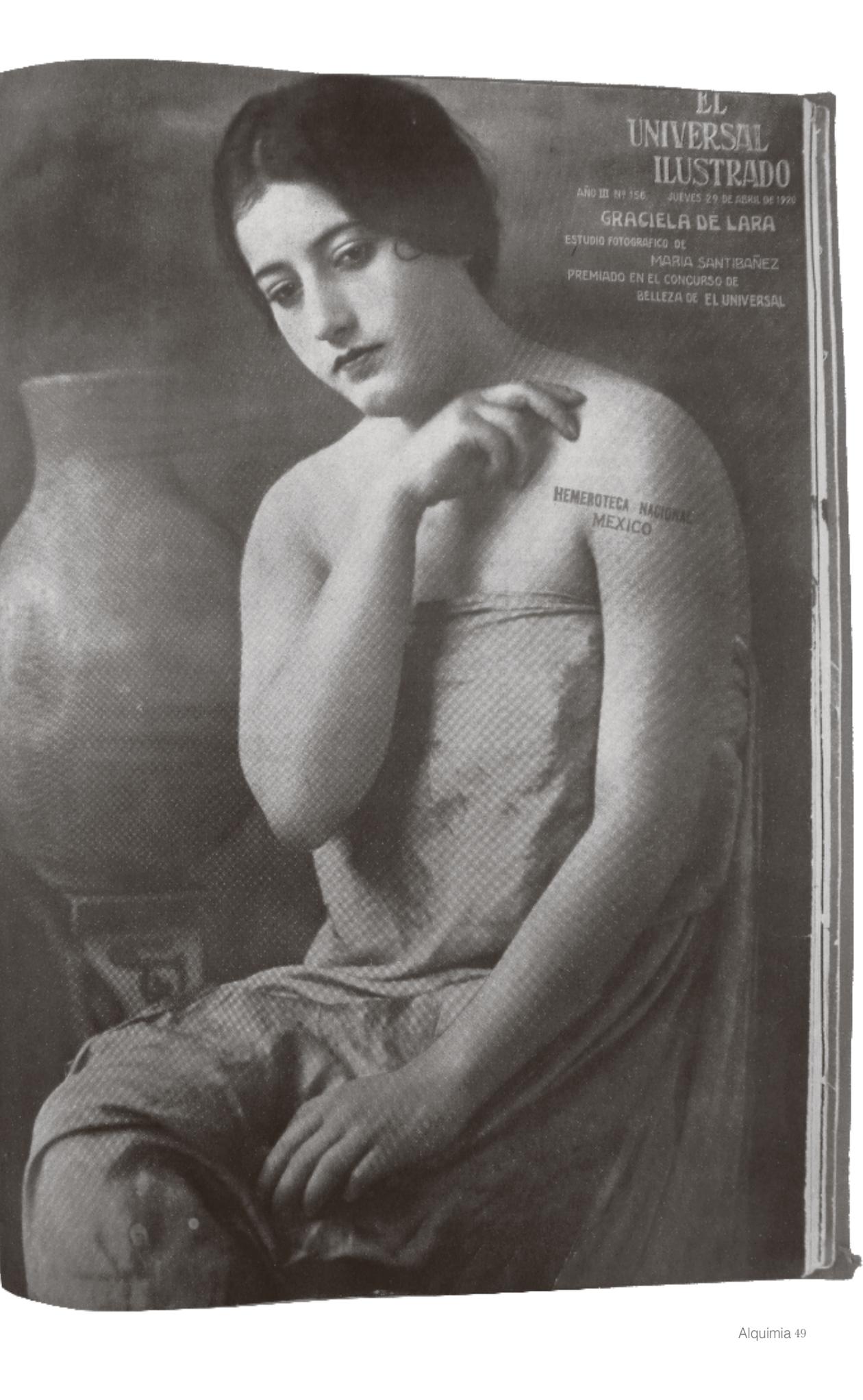
12 *Idem.*

13 Diversos trabajos sobre Agustín Jiménez arrojan grandes haces de luz de esa época como los de Carlos Córdoba, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005 y de José Antonio Rodríguez, *Agustín Jiménez, Memorias de la Vanguardia*, México, Museo de Arte Moderno-RM, 2008.

14 Carlos A. Córdoba, *Triptico de sombras*, *op. cit.*, 253 pp.

15 S.A., "La artista María Santibañez...", *op. cit.*

16 Jorge Zapa, "La mujer en la lucha por la vida. Una artista de la lente", en *Fotográfico. Semanario de Actualidad*, México, 13 junio 1928, p. 7. Reproducido en José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas en México... op. cit.*, p. 181.



EL
UNIVERSAL
ILUSTRADO

AÑO III N° 156. JUEVES 29 DE ABRIL DE 1926

GRACIELA DE LARA

ESTUDIO FOTOGRAFICO DE
MARIA SANTIBAÑEZ
PREMIADO EN EL CONCURSO DE
BELLEZA DE EL UNIVERSAL

HEMEROTECA NACIONAL
MEXICO



María Santibañez: los retratos de los niños Arriola Baz

Cecilia Gutiérrez Arriola

Por el momento no son muchas las fotografías conocidas de María Santibañez. No encuentro demasiadas y haciendo una revisión veo que 16 son retrato femenino y tan sólo uno que otro masculino —de un turco— y una pareja, publicadas en notas de los últimos años y dos retratos de familia —inéditos—. Con éstas tenemos que conformarnos y a pesar de tan de ser tan pocas, basta para saber que su autora fue una singular profesional de la lente, que por fortuna ha tenido actualmente la atención y el análisis de los investigadores Rebeca Monroy¹, David Torrez² y José Antonio Rodríguez³, quienes han venido dibujando la figura de María para colocarla en el mapa de la fotografía mexicana. En espera de descubrirse más obra suya y de un estudio que la recopile y aquilate en su conjunto.

Por ahora quiero agregar a ese pequeño grupo de fotografías, que es el universo conocido de María Santibañez, una de tema infantil: los niños Sara, Angelina y Eduardo Arriola Baz, quienes fueron fotografiados hacia 1920. Hijos del médico nayarita Benigno Arriola Valadés y su esposa, Angelina Baz Prada, radicados en la ciudad de Tepic, quienes hicieron un largo viaje a la Ciudad de México en el que aprovecharon para que los niños fueran retratados en un destacado estudio de la capital. Aunque en Tepic trabajaban dos prestigiados fotógrafos: Francisco C. Herrera, premiado en la Exposición Universal en 1904 y José C. Rivera, los señores Arriola escogieron a una fotógrafa capitalina para fijar la imagen de sus hijos.

TODAS LAS FOTOGRAFÍAS
María Santibañez
Niños Arreola Baz
Col. Cecilia Gutiérrez Arriola

Transitaba de la segunda a la tercera década del siglo pasado, cuando María Santibañez batallaba con su oficio para lograr una estabilidad económica y un reconocimiento a una profesión desarrollada por una mujer; paralelamente se daba la búsqueda de un país que ansiaba la paz después de un convulso y prolongado periodo armado. En el caso de la fotografía era necesario aire fresco para que renovara el tema revolucionario, el reportaje de campaña, de multitudes y abigarramiento en la imagen, de retrato de generales y cuadrillas, de soldaderas y militares.

Con María, como con otro puñado de contados fotógrafos, ocurre que llega —o vuelve— la serenidad y la delicadeza de la foto de estudio, que resurge con inspiración y exquisitez. Otra vez, la comunión del retratado con el autor de la foto, en el espacio íntimo y sereno del gabinete, con luces armoniosas, utilería sutil y difuminados telones de fondo.

Hacia poco tiempo que Santibañez tenía un gabinete de retrato, un estudio profesional propio, situado en la céntrica calle de Bolívar, desde donde luchaba por sobrevivir del oficio comercial. Resultado de esa sesión con los niños Arriola fueron diversas tomas fotográficas, de las que se conservan tres ejemplares: una pequeña, de formato vertical, tamaño postal, entonada en sepia, con la firma manuscrita característica de su autora, resaltada en la parte inferior derecha en tinta tono ocre. Esta fotografía quizá haya sido hecha a manera de prueba de autor y como testimonio fehaciente de la autoría intelectual y artística. Otra, es del mismo tamaño, pero en formato horizontal, donde los niños parecen en diferente pose y se ven más relajados y naturales, sonriendo espontáneamente; se trata de un acercamiento con el fondo oscuro y entonado al sepia. Tiene la firma mutilada, de la que sobrevive la letra M, manuscrita, no sobre la imagen sino en el margen. Y la tercera, una foto en gran formato, contiene la misma imagen que la primera, pero ampliada, con agregado de color, que fue montada sobre un soporte de cartulina gruesa, ovalada y convexa de 16 X 20".⁴

Estas tres fotografías merecen especial atención debido a varios motivos destacables: primero por tratarse de un retrato infantil, tema no aparecido, o publicado hasta ahora dentro de la obra de María Santibañez, lo cual indica que también lo practicó; después, por conservarse un triple ejemplo del mismo tema y también, por estar delicadamente coloreada. Una del conjunto fue ampliada en formato mayor y bellamente enmarcada con marco *art nouveau* de bronce cobrizado.

Por otro lado, esta última fue trabajada especialmente en forma y contenido, por lo que fue consignada la labor en la parte posterior de la cartulina, con el sello del taller donde se hizo:

Central Portrait Co. Chicago II./
N°- 1804 O./N /R 617

La Casa fotográfica de Chicago se dedicaba al terminado de fotografías en diferentes materiales, las cuales le eran enviadas por particulares para tal fin. La empresa Central Portrait Co. de Chicago había sido fundada en 1893 por los señores Thomas J. Ogara, Thomas J. Durkin y C.M. Stumcke, y estaba ubicada en el número 509 sur de *Wabash Avenue*, en la confluencia con Congreso. Este taller



Maria Santibañer
Mexico.

fotográfico recibía la película con fotografías de personas y de maneras diversas y atractivas para el momento hacía el montaje en materiales tales como metal, cerámica, vidrio o cartón convexo, con marcos *góticos o art nouveau*.⁵ Este interesante dato detecta una relación laboral, antes desconocida, entre fotógrafo mexicano alguno y una empresa extranjera.

¿Quién era María Santibañez, que enviaba sus retratos a imprimir y montar a Chicago? Una figura solitaria y sufrida que se refugiaba con pasión en su trabajo y se desprendía del tutelaje de Martín Ortiz, mientras transitaba con comodidad en un resquicio pictorialista envuelta algunas veces en un aura de mitologías y otras llenas de detalles románticos, adoptando el simbolismo como medio de expresión de su quehacer artístico.

Volviendo a la imagen de los niños Sara, Angelina y Eduardo, se observa en ella una equilibrada composición, de buscada armonía en la colocación y la pose de los menores, en la delicada utilería empleada —un banco y un pilar, un ramo de flores y un libro infantil—, con un discreto telón de fondo de un bosque. Resalta la blancura de las telas con una suave iluminación. No hay claroscuros, ella entiende que con la niñez va la luminosidad y el candor. Como es típico en su fotografía, resalta los aciertos de los retratados: sencillez, ingenuidad e inocencia.

Hay una gran diferencia entre la fotografía pequeña y la trabajada en Chicago: la primera conserva la gama de detalles y tonalidades de blancos a grises, la delicadeza de facciones, y la claridad de líneas y formas; características que, desafortunadamente, se pierden en la imagen coloreada. En ésta, lo que gana en atractivo por la ampliación, colorido, tamaño y enmarcado, lo pierde en detalle fotográfico. Pero, finalmente, la importancia de estas tres fotografías sobre un mismo tema, radica en que presentan otra faceta del trabajo de su autora.

Hoy no queda duda de que María Santibañez fue una fotógrafa sensible, dedicada especialmente al género del retrato y que fue allí, a través de sus inteligentes, equilibradas, serenas y refinadas composiciones con sus retratados y la atmósfera creada, donde encontró el método de expresión estética por excelencia. Ahondó y refinó el oficio, lo cual en su tiempo finalmente le otorgó prestigio y, en la actualidad, reconocimiento y admiración.



María Santibañez
México.



1 Editorial del núm. 8 de *Alquimia*, enero-abril 2000, dedicado a *Fotógrafas en México. 1880-1955*.

2 Véase David Torrez, "María Santibañez: fama, olvido, rescate y fascinación", *Alquimia* núm. 41, enero-abril 2011, pp. 6-14, donde además comenta que "existen noticias de alrededor de medio centenar de fotografías *vintage* de María Santibañez", y anota a los acervos que conservan sus imágenes.

3 José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas en México 1872-1960*, Madrid, Turner, 2012, pp. 37-59.

4 Esta pieza fotográfica fue restaurada y estabilizada por la conservadora Mariana Planck González-Rubio en 2011, quien proporcionó la ficha técnica de manufactura: Técnica fotográfica: plata gelatina coloreada. Formato: ovalado 16 x 20". Soporte primario: papel, soporte secundario: cartulina convexa. Medio aglutinante: emulsión de gelatina. Partícula formadora de la imagen: plata filamentaria. Proceso de obtención de la imagen: revelado químico. Enmarcado: marco metálico, vidrio convexo, respaldo de cartón.

5 www.answers.com/chicago_portrat.co



© 364688 **María Ignacia Vidal**, *Sala de historia en el Museo Nacional, personajes del virreinato*, Fondo Culhuacán, México, D.F., ca. 1921, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

María Ignacia Vidal



© 364006 **María Ignacia Vidal**, *Exhibición de cráneos y esqueleto en una sala del Museo Nacional, Fondo Culhuacán, México, D.F., ca. 1921*, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Fotografía del Museo Nacional de Antropología. A partir de septiembre de 1921 fue ayudante del jefe de fotografía del museo, José María Lupercio. Inicialmente trabajó ahí hasta octubre de 1923. Regresó posteriormente en 1926 para hacerse cargo del taller de fotografía del museo en 1928. Reproducía documentos, cuadros o piezas arqueológicas. Vivía en la calle de Matamoros 2 en la Ciudad de México. (N. de ed.)





M^{ra} VIDAL
Est.

© 364417 **María Ignacia Vidal**, *Jesús Tovar y Portillo restaurador del Museo Nacional, Fondo Culhuacán, México, D.F., ca. 1926, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN*



© 364315 **María Ignacia Vidal**, *Eva López y otros empleados laboran en el taller de encuadernación del Museo Nacional*, Fondo Culhuacán, México, D.F., ca. 1925, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



© 364338 **María Ignacia Vidal**, *Rubén M. Campos*, Fondo Culhuacán, México, D.F., ca. 1926, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



Aurora Eugenia Latapi, una fotógrafa vanguardista

José Antonio Rodríguez

Por la noche del 4 de septiembre del 2000 murió en su casa de la Ciudad de México la fotógrafa Aurora Eugenia Latapi; pero, ¿quién era exactamente ella? La suya es una historia breve, pero sin duda intensa. En septiembre de 1926, cuando apenas contaba con quince años de edad, Aurora Eugenia Latapi regresaría de su primer viaje a Europa cargando una pequeña cámara de regalo.

“Debió ser una cámara chica —nos dijo en su única entrevista publicada en vida—¹. La cámara había sido un regalo de su madre, Aurora Estévez de Latapi, y pronto, junto con ella misma, la joven Aurora Eugenia emprendería sus estudios formales en fotografía.

Para entonces, escasos eran los espacios que había para aprender fotografía. Estaba la escuela industrial Malina Xóchilt y las clases que el también joven profesor Agustín Jiménez daba en la escuela de San Carlos. En ambos sitios Aurora Eugenia realizó sus primeros estudios, pero fue con el maestro Jiménez con quien aprendió de manera notable las nuevas posibilidades que el lenguaje de la fotografía podía tener. Años estos en donde se estaba gestando un nuevo modo de ver, lo que muy pronto tendría una repercusión inusitada. La primera exposición colectiva de la fotógrafa, *11 fotografías mexicanos*, organizada nada menos que por Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero en el Teatro Nacional (el ahora Palacio de Bellas Artes), se da durante la segunda quincena de diciembre de 1929. Allí, Latapi comparte créditos con fotógrafos de la vieja guardia pictorialista como Juan Ocón, Hugo Brehme, Ricardo mantel, Luis Márquez y Roberto Turnbull, pero también con integrantes de una nueva generación que comenzaba a surgir, y de la que ella misma formaba parte, como el mismo Agustín Jiménez y Manuel Álvarez Bravo. Ésta sería la entrada pública de Latapi a los ámbitos de la fotografía mexicana, por ese entonces dominado por la corriente pictorialista que ya para esos años comenzaría yéndose por otras rutas.

A la larga no será casual que a la obra de Latapi se le identifique dentro de la vanguardia, no sólo porque formó parte de esa generación de unos cuantos, sino porque rápidamente asimiló un novedoso lenguaje en donde predominaba el uso de la

PÁGINA ANTERIOR
Aurora Eugenia Latapi
Sin título, 1930-1931
Col. Particular

geometría (que venía del cubismo y de las nuevas corrientes fotográficas que estaban surgiendo), el de los primeros planos, el de la exaltación de los objetos (algunos ya inusitados), o la sobreimpresión; recursos que nada tenían que ver con los tradicionales paisajes o los retratos que tanto predominaban dentro del pictorialismo.

El segundo paso fundamental para Latapi fue la realización, junto con su maestro Jiménez, de una muestra conjunta que precisamente fue conocida como *Exposición Jiménez-Latapi* en las instalaciones de la Galería Excélsior (“Una revelación del arte fotográfico en México”, se decía en ese mismo diario) en noviembre de 1931. Y esta exposición va a ser el primer detonante que anunciaba el cambio hacia una fotografía moderna que, salvo con Weston y Modotti durante su estancia en México, no se había puesto en práctica antes. Cien fotografías (50 y 50 de cada quien) en donde se mostraban insólitas naturalezas muertas (un género que no había sido tomado en cuenta dentro del pictorialismo), objetos, maquinaria y construcciones industriales que en mucho anunciaban la era industrial en donde la tecnología iba a prevalecer, o sea, nada que la tradicional corriente que predominaba trabajara dentro de sus imágenes. La audacia de Jiménez y Aurora Eugenia Latapi al elaborar nuevas imágenes va a tener sus repercusiones. Al siguiente mes, en el número de diciembre de 1931, la revista *Helios* de la Asociación de Fotógrafos de México (en donde militaban los más influyentes fotógrafos pictorialistas quienes eran, además, los únicos que decían lo que se tenía que ver y premiar en la foto, esto es, algo así como una cofradía), fue implacable con ellos en mucho porque no entendían nada de lo que se estaba viendo. En un anónimo editorial ahí se decía:

Estas exposiciones nos están demostrando o la decadencia del sentido estético latino, o la debilidad de las cualidades latinas, bajo la poderosa influencia sajona donde a lo excéntrico se le llama arte ultramoderno... como exposición para comerciantes e industriales lo aceptamos pues éstos encontrarán gran interés en estas fotografías capaces de ilustrar un buen catálogo, pero naturalmente siempre y cuando se ilustren piezas completas... a la señorita Latapi la conocemos mucho, muy digna de la crítica favorable, muy especialmente en su exposición en el Teatro Nacional, pero al lado de su maestros (el) Sr. Jiménez, ha retrocedido lo increíble...²

Así, lo “excéntrico”, lo “ultramoderno” no era más que una forma de denominar a un nuevo lenguaje que las tradicionales miradas eran incapaces de asimilar.

El acabose se dio en ese mismo mes de diciembre de 1931 cuando en los resultados del concurso al que había convocado la cementera La Tolteca y el diario *Excélsior* —sin duda una de los concursos más significativos del arte moderno—, y al que habían acudido la nada despreciable cantidad de 282 fotógrafos, los principales premios se los llevaron cuatro fotógrafos que no rebasan los 30 años de edad y cada uno con no más de cinco años en la práctica del oficio: Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo y nada menos que Aurora Eugenia Latapi. Resultados que, como era de esperarse, no les gustaron a la dictadura agrupada en *Helios* y cuya respuesta se dio de manera inmediata. En una memorable y feroz crítica, aparecida en el número de enero de 1932, entre otras cosas se dijo:







Desgraciadamente el fallo del jurado defraudó todas las esperanzas... éste no se ajustó a calificar lo que las bases del concurso pedían, sino que resbaló por la imitación de exotismos extranjeros y más que todo guiados por las conveniencias personales de Diego Rivera (uno de los cuatro jurados)... si las bases del concurso pedían que se representara la grandiosidad de la fábrica de una forma objetiva y clara, es verdaderamente ridículo e injusto otorgar los premios a minúsculos detalles que lo mismo se pueden tomar en esa fábrica que en cualquier otro edificio... Si el concurso se hubiera hecho para la fotografía más extravagante indudablemente que en ese caso el fallo sería justificado.³

Esos “minúsculos detalles” no eran más que la puesta en práctica de una nueva visión, en donde los objetos adquirirían unas dimensiones inusitadas; aunque también, de manera tangencial, se criticaba la obra de Weston y Modotti (por aquello de “la imitación de los exotismos extranjeros”) de los cuales todos los vanguardistas habían aprendido. A partir de esta sorprendente incursión en el concurso y exposición de La Tolteca, la obra de Aurora Eugenia Latapi se vería esporádicamente en diversas revistas, hasta que su presencia se diluyó completamente hacia 1935. Después ya nada se supo de ella sino hasta 15 años después cuando se vuelve fundadora de la sección femenil del Club Fotográfico de México. Sería hasta principios de la década de los noventa en que la comenzaríamos a rescatar. Lamentablemente fue que esa noche del 4 de septiembre una vanguardista se hubiera ido. Con ella se fue una época que se sigue estudiando.

PÁGINA ANTERIOR
Aurora Eugenia Latapi
Obrero, 1931
Col. Gregory Leroy

Aurora Eugenia Latapi
Mazorcas, 1930-1931
Col. Archivo Fotográfico
Agustín Jiménez

1 *Alquimia*, México, núm. 8, enero-abril de 2000.

2 “La exposición Jiménez-Latapi”, *Helios*, México, núm. 17, diciembre de 1931, p.6.

3 “Algo sobre la exposición de La Tolteca”, *Helios*, México, núm. 18, enero de 1932, pp. 2-4.



Otylia

Fotógrafa activa desde mediados de los años cuarenta y cincuenta. El estudio fotográfico Otylia se encontraba en la sórdida y populosa calle de Nezahualcóyotl, muy próximo a la actual estación del Metro Pino Suárez. Gracias a que a su negocio asistieron artistas del espectáculo de medio pelo, su obra apareció en algunas publicaciones como el dueto cómico formado por Don Chicho y La Flaca y la exótica chinita Su Muy Key, antes de ser asesinada en 1951. Como firma incluía su nombre en una nube con estrellitas. (Miguel Ángel Morales).

"Andamio teatral", *Cinema Reporter*, México, 12 de marzo de 1949.



F. O. Boli

Arturo Guevara Escobar establece, por un anuncio, que su empresa fotográfica estuvo en 1900 en la calle (en realidad callejón) de la Pelota (hoy 5a. de Independencia) y que su sucursal estaba en el número 8 de San José del Real (Isabel la Católica casi esquina con Madero). Casada con P. E. Boli, fue dueña del desinfectante de la marca El Rápido y poseía una patente nacional para el sistema de impresión eléctrico para las ampliaciones. Fue secretaria y tesorera de la Consolidated Picture and Frame Company of Mexico. En 1910, en el ocaso del porfiriato, la señora Boli al parecer debutó como retratista infantil como se comprueba en una gacetilla, donde publica una imagen de su archivo fotográfico establecido en la 2a. calle de Revillagigedo número 24, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, a unos cuantos pasos del callejón de la Pelota. Por estos años debió retratar a la tiple cómica Emilia Trujillo, la popular Trujis, supuesta amante de Victoriano Huerta. (Miguel Ángel Morales).

"Gacetilla", *El Diario*, México, domingo 27 de febrero de 1910.



Alice Reiner

Ingresó en 1958 al grupo fotográfico La Ventana, con el cual participó en una exposición colectiva en la sede de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, en la avenida Veracruz, número 24. También por estos días tuvo una exhibición personal en la prestigiosa Galería de Arte Mexicano, de Inés Amor, establecida en la calle de Milán número 18. A mediados de 1958, el semanario *La Propiedad* le tributó una nota, supuestamente aparecida el 1 de junio pero en tal fecha no salió el periódico sabatino. En el sello, que estampaba al reverso de sus fotografías tamaño postal, ponía su nombre, su número telefónico 25-58-12 y la leyenda "fotografía la dulzura y la gracia de sus hijos en su casa". (Miguel Ángel Morales).

Keith Delmarí Romero, *Galería de Arte Mexicano: historia y testimonios*, México, Ediciones GAM, 1985.
José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas de México 1872-1960*, Madrid: Turner/Canopia/Fomento Cultural Banamex, 2012.



Evangelina González

Estuvo a cargo del Estudio Evangelina González y del Studio González a mediados de los años treinta. Su negocio estaba en el número 14 de la céntrica calle de 5 de Febrero, costado oriente casi esquina con República de Uruguay.
(Miguel Ángel Morales)



Fotografiar para conocer el arte colonial. Elisa Vargaslugo y la fotografía

Cecilia Gutiérrez Arriola

Acababa de descubrir la Leica. Se transformó en la extensión de mis ojos y nunca me he separado de ella desde que la hallé
Henry Cartier-Bresson

Historiadora del arte con una fina sensibilidad, ojo instruido y ánimo vigoroso para escudriñar las vetas del arte mexicano, Elisa Vargaslugo se dio a la tarea de emprender el registro fotográfico del patrimonio cultural para estudiarlo, difundirlo y protegerlo. Ése ha sido su fundamental quehacer de vida y su manera de hacer la historia del arte. Académica por excelencia se volvió una incansable viajera, sobre todo desde 1953, en que fue contratada en la UNAM para incrementar y resguardar las colecciones de fotografía de un ilustre centro de investigación en arte mexicano fundado en 1935 por Manuel Toussaint¹. Es en “ese momento cuando la fotografía hace de lleno presencia en su vida académica y va a ser, entonces, la parte medular de su labor institucional. El análisis y la observación de las obras de arte desde esos primeros momentos son vistas por ella a través de la lente y la fotografía, y ésta va a formar una parte indisoluble con sus documentos de trabajo”². Así, con una cámara fotográfica Leica en mano y fina película diapositiva Kodachrome, recorrió el territorio mexicano observando con ojos descubridores, pueblo tras pueblo, en toda la compleja y accidentada geografía del país, para conocer y fotografiar fundamentalmente los tesoros que el arte del virreinato dejó sembrados en todos los rincones de México.

La cámara fotográfica y la fotografía se convirtieron para ella en herramientas de trabajo insustituibles. Registró las piezas arqueológicas del viejo Museo Nacional, las portadas de la arquitectura religiosa virreinal, la pintura, el retablo de los reyes, piezas de arte popular y múltiples detalles de todo lo que consideraba indispen-

PÁGINA ANTERIOR
Elisa Vargaslugo
*Edmundo O’Gorman, Justino
Fernández y Antonio Ortega y
Medina, s/f.*
Col. Archivo Fotográfico
Manuel Toussaint-Instituto de
Investigaciones Estéticas-UNAM

sable para registrar el patrimonio cultural; hizo memorables salidas de trabajo de campo, como “la ruta del padre de la patria”, guiada por su maestro Francisco de la Maza, en 1960, desde la mítica hacienda de Corralejo, hasta la ciudad de Chihuahua, donde fue fusilado Hidalgo, fotografiando los monumentos emblemáticos de 62 sitios históricos, para una investigación y posterior publicación³ donde se resalta la arquitectura y los objetos artísticos relevantes. Con su mirada de historiadora va a escudriñar y a posarse en un punto de vista muy particular, resultado no sólo de su “ojo fotográfico”, sino de su conocimiento del arte. La imagen precisa pretenderá complementar siempre un discurso, lo va a afianzar y colaborará a imprimirle mayor verosimilitud; otorgará la prueba testimonial y se convertirá en fuente de información.

Para Elisa Vargaslugo, el acto de fotografiar forma una parte intrínseca de la investigación para la historia del arte y la fotografía pasa a ser testimonio y fuente para la elaboración de los escritos. Tal y como cuando Charnay, hacia 1860, comprendió la fuerza y la importancia que la fotografía encerraba, escribió “...y como quería que nadie pudiese refutar la exactitud de mi trabajo elegí la fotografía como testigo...”.

Refiriéndose ella al tema, escribió para la memoria que editó el CONACyT sobre sus eméritos:

En el terreno práctico siempre me ha parecido un estupendo instrumento. Creo que la fotografía debe ser practicada por los historiadores del arte, ya que mediante la toma de fotografías, que en general —antes de oprimir el disparador— obliga a hacer una observación detenida de la obra de arte y sus detalles, enriquece la memoria visual y permite, posteriormente, revisar las imágenes cuantas veces sea necesario.⁴

Vargaslugo supo hacer también, con gran certeza, fotografía de retrato de colegas y amigos, logrando en ella el equilibrio de la naturalidad, el encuadre y el claroscuro. Son conocidos los retratos que le hizo a Edmundo O’Gorman, los de Francisco de la Maza, o Justino Fernández, Raúl Flores Guerrero, Sergio Fernández, y tantos más.

Desde sus primeras publicaciones, en 1954, las fotografías hechas por ella aparecieron complementando sus escritos. Fotografiaba para hacer acopio de imágenes para formar un archivo fotográfico, para registrar todas las manifestaciones artísticas, para preservarlas y para los temas de investigación de sus colegas; incrementó sus fondos, además de promover la adquisición de cámaras y de apoyar a la formación de fotógrafos. De esto es testigo el actual Archivo Fotográfico del IIE, que resguarda varios miles de imágenes captadas por ella. Fotografía para una institución académica con la que pretende muchas cosas: documentar, investigar, rescatar, preservar, denunciar y difundir el arte mexicano.



1 El Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (IIE). Fue contratada por Manuel Toussaint para tales fines, según estipula el oficio 94/0022 del 6 de abril de 1953.

2 Cecilia Gutiérrez Arriola, "Elisa Vargaslugo y la fotografía. Fotografía e historia del arte", en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, México, UNAM, 2004, p. 499-529.

3 Francisco de la Maza, *La ruta del padre de la patria*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1960.

4 *Aportaciones científicas y humanísticas mexicanas en el siglo XX*, México, FCE, CONACYT, Academia Mexicana de Ciencias, México, 2008, p. 958.

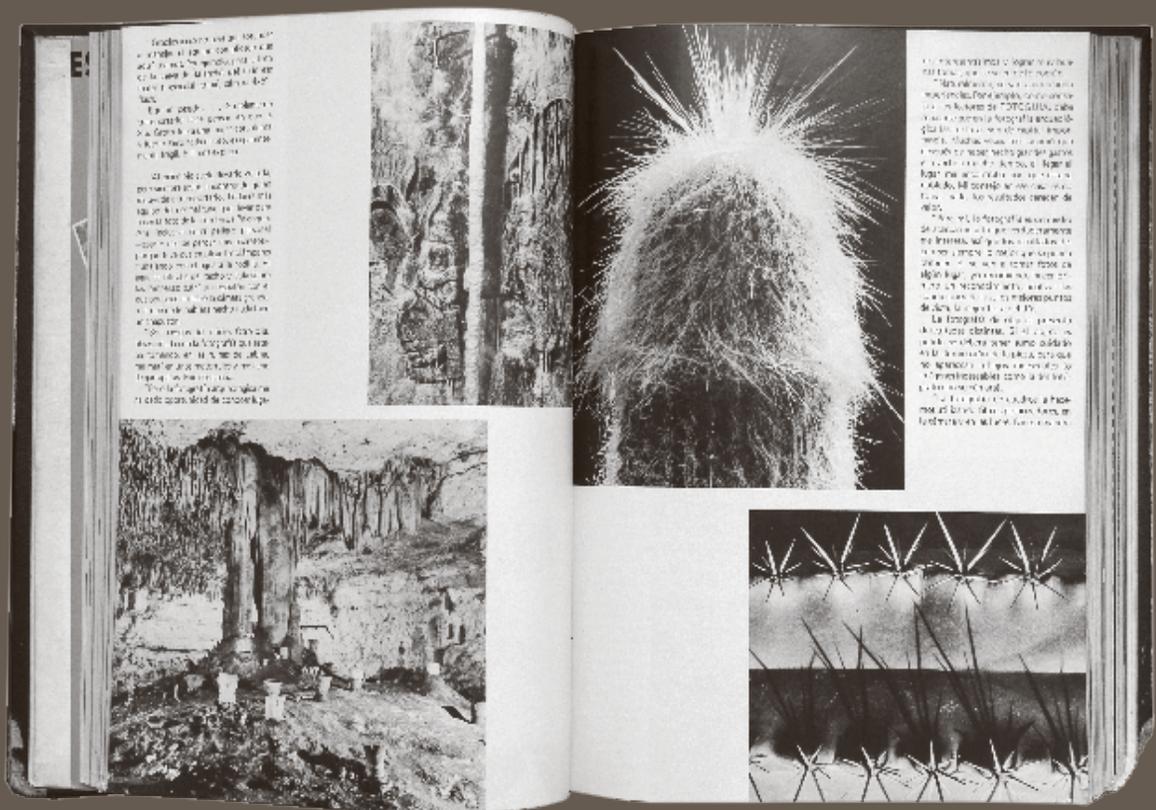


La fotografía y la restauración

Texto: Salvador Martínez / fotos: Irmgard Groth

Experimentada fotógrafa, con estudios realizados en Alemania, la Sra. Groth realiza una interesante labor en el departamento de restauración del Instituto Nacional de Antropología.

Si no se hubiera contado con fotografías de una extraordinaria precisión y en todos sus aspectos de la *Pietà* de Miguel, se hubiera perdido para siempre uno de los tesoros más valiosos de la humanidad, con el acto de furor del vándalo checoslovaco. Sin embargo, gracias a ellas se pudo realizar la restauración hasta el más mínimo detalle. Eso, unido a las técnicas y los materiales adecuados, permitió que esta obra se haya puesto otra vez en exhibición como si nada hubiera sucedido.



La Sra. Irmgard Groth realizaría un trabajo de registro semejante en el Instituto Nacional de Antropología; el cual exige, ante todo, una técnica perfecta para grabar la imagen fotográfica exacta del estado de las piezas. Las fotografías deben ser de tal calidad y fidelidad de detalle, que permitan apreciar sin lugar a dudas el estado y los defectos originales. A la vez, son la base que permite a los restauradores planear el método y el procedimiento que se habrá de seguir en su tarea.

En ocasiones, es necesario analizar profundamente el estado de la pieza, nos dice la Sra. Groth:

Para eso se debe recurrir a técnicas y métodos muy especializados. He tenido que aprender a utilizar luces de sodio y la irradiación infrarroja y ultravioleta. Por supuesto, esto nos obliga a realizar una fotografía estrictamente técnica, en la que no hay lugar para la interpretación creadora. Se debe ser fiel a la pieza, respetarla y sacarle el mayor provecho posible.

Hay fotógrafos que aún en esa clase de fotografía manifiestan su instinto creador, iluminan de manera teatral; pero se falsea la intención de reproducir con mayor exactitud posible las características fundamentales de la pieza y su auténtica realidad. En México

son relativamente pocas las personas que practican esta labor. Yo realicé estudios de perfeccionamiento en Alemania y vengo desempeñando este puesto desde hace dos años en la INAH, en su Departamento de Restauración, que funciona también como escuela para los países de la América Latina. Aquí se aprende a restaurar cuadros, esculturas, murales, objetos prehispánicos, etc.

Sin embargo, no siempre se dedicó la Sra. Groth a este trabajo:

Anteriormente —continúa— enfocaba de otra manera la fotografía, aunque siempre con mayor interés en el campo que me apasiona, que es el de la arqueología.

Gracias a eso no tuve que aprender a manejar el equipo complicado que aquí usamos. Por ejemplo, para la foto de la cueva de Balanché, usé todo ese material especial, tripié, cámara 4 x 5", *flash*.

Equipo pesado, simplemente transportarlo hace pensar en que la Sra. Groth fuera una mujer corpulenta y fuerte. Pero nada de eso es aparentemente frágil y ella misma nos explica:

Al principio suelo llevarlo yo sola, pero siempre acabo encontrando quien me ayude a transportarlo. Todavía más equipo del normal tuve que llevar para hacer la foto de la tumba de Palenque. Ahí inclusive corrí peligro personal —aparte del de perder mis aparatos— porque tuve que emplear fotolámparas trabajando con el agua a la rodilla. El agua se filtraba del techo y caía sobre las lámparas; sufrí un resbalón, con el que por poco arrastro la cámara grande, a la que no le hubiera hecho nada bien un chapuzón. Son riesgos del oficio. Otro día, obsesionada con la fotografía que estaba tomando en las ruinas de Labná, me metí en unos matorrales y me llené de garrapatas. Fue cosa seria. Pero la fotografía arqueológica me ha dado la oportunidad de conocer lugares interesantísimos y lograr muy buenas tomas, que se salen de lo común.

Naturalmente, se van acumulando experiencias. Por ejemplo, como consejo a los lectores de *FOTOGUÍA*, debe señalarse que en la fotografía arqueológica las texturas son de capital importancia. Muchas veces me sucedió que después de haber hecho grandes gastos e invertido mucho tiempo, al llegar al lugar me encontraba con que estaba nublado. Mi consejo en ese caso es no tomar nada; los resultados carecen de valor.

‘Para mí, la fotografía es un medio de acercarme a lo que verdaderamente me interesa, así que los resultados deben ser siempre lo mejor que se pueda obtener. Si se van a tomar fotos de algún lugar, yo recomiendo hacer primero un reconocimiento, analizar las condiciones de luz, los mejores puntos de vista, la mejor hora del día.

La fotografía de objetos presenta dificultades distintas. Si el objeto es pulido se deberán tener sumo cuidado en la iluminación de la pieza, para que no aparezcan reflejos indeseables (o imágenes indeseables, como la del fotógrafo con su cámara).

La fotografía de cuadros la hacemos utilizando filtros polarizadores, en la cámara y en las luces. De esa manera se evitan por completo los reflejos. Si no se cuenta con ellos o si se quiere destacar la textura se pueden usar dos lámparas a ambos



lados, con iluminación muy rasante. El *flash* no es recomendable en estos casos por el poco grado de control que permite.

Irmgard Groth
De la serie Flores,
1948-1950
Col. Particular

A la Sra. Groth, que es una apasionada de la arqueología y el folklore, le preguntamos su opinión sobre la fotografía de tipos autóctonos, tan favorecida por ciertos aficionados:

Me parece que es una intrusión en un momento o una situación individual, una violación del derecho a la intimidad de una persona. Me pregunto siempre cómo reaccionaría yo si un fotógrafo se me acercara de repente y me apuntara con la cámara. No estoy segura, pero en la mayor parte de los casos, no creo que me gustaría. Estoy de acuerdo en que el fotógrafo pueda encontrar situaciones o hechos cuya importancia o particularidad justifiquen grabarlos en una placa. Cuando yo he llevado fotografías de ese tipo a Alemania, se quedan fascinados con las imágenes de lo nuestro —soy mexicana por nacimiento. Por otro lado, deben preservarse ciertas imágenes que van desapareciendo. Pero creo que debe hacerse siempre considerando el imperativo del respeto a las personas.

Fotografía, México, año 2, vol. 4, núm. 22, 15 de mayo de 1973.



Piedad Casasola fotografiando a sus sobrinos, ca. 1945. Col. Archivo Familia Olivares-Casasola



Familia de la Fuente Deschamps 1966

SINAFO

Manuel Salinas Arellano

Fotografía en la ciudad de Veracruz, 1940-1960

Doce archivos fotográficos familiares marcan el trayecto de la investigación que realicé y que próximamente se publicará con el título *Puerto de Luz. Fotografía en la ciudad de Veracruz 1940-1960*. La exposición fotográfica que se deriva de todo este proceso de trabajo se llamará de igual manera y será parte del acervo de la Fototeca de Veracruz. La estructura de trabajo consistió en un relato de vida de cada uno de los poseedores de los archivos fotográficos familiares y de una descripción de cada imagen, que se convirtió en pie de las fotografías al establecer la ruta cronológica y genealógica familiar.

Inicio con el fotógrafo Andrés Rivera al tratar de profundizar en su archivo fotográfico profesional, como resultado de una petición que me hizo para apoyarlo en la narrativa de su libro en el que aborda los temas que siempre le apasionaron: los carnavales, los hechos históricos relevantes del puerto de Veracruz, su fotografía de los eventos sociales de las familias más conocidas de la ciudad,

especialmente las bodas hasta que llegó la fotografía digital y con ella, cambios profundos en el ejercicio de la profesión: empezaron a desaparecer los antiguos y amplios estudios fotográficos basados en la fotografía analógica y las grandes cámaras de placas.

Andrés Rivera posee un acervo de aproximadamente 300 mil imágenes y los negativos de cada una de ellas. Como ya estaba iniciando su libro, le solicité que me permitiera conocer su archivo fotográfico familiar que va desde los inicios de su abuelo como productor de medicamentos naturistas hasta su padre quien fuera agente de ventas de laboratorios farmacéuticos y, finalmente, propietario de farmacias. Su familia migra de la población de Soledad de Doblado y se arraiga en el puerto de Veracruz. Su acervo se concentra principalmente en la década de los cincuenta a los sesenta, aunque conservan también de los años treinta e incluyen fotografías de la década de los ochenta, entre las que se encuentran las de su tío

Francisco Rivera Ávila, "Paco Píldora", fuerte pilar de la cultura popular porteña por sus décimas y ser cronista de la ciudad.

Otro archivo fotográfico familiar es el de Ángel Gerardo Reyes Kuri, cuya familia migra de la ciudad de Jáltipan al puerto de Veracruz, especialmente él, quién después de sus estudios secundarios llega a éste para estudiar la preparatoria y la licenciatura en Derecho, profesión que actualmente ejerce con gran pasión. Reyes Kuri se ha dedicado con extremo cuidado a recopilar fotografías que su padre tomó como aficionado, registrando todo momento relevante familiar y después, afinada la mirada, logró documentar a su querida población de Jáltipan, antes y después del terremoto de 1958 que asoló la región, momentos en los que él se volvió auxiliar voluntario en la reconstrucción. Un hombre muy querido y respetado en su comunidad en la cual todavía vive.

Soledad Ricarte Bravo, la primera fotoperiodista en el estado de Veracruz tuvo una intensa trayectoria cubriendo informaciones para el periódico *El Dictamen* y después colaboró con otros periódicos porteños. Mujer aguerrida, amante de la profesión periodística, nunca tuvo obstáculos para cubrir los eventos que le eran asignados. Inclínada a la información general de primera plana, se orientó especialmente a la información política y siempre se distinguió por su trabajo permanente captando los más importantes acontecimientos de la vida cotidiana porteña y algunos hechos de repercusión nacional.

La señora María del Pilar Gómez de Rodríguez, esposa de un piloto aviador egresado de la Escuela Naval de Antón Lizardo, y especializado en aeronavegación en Norteamérica, siempre fue una mujer dedicada a las labores del hogar y nos relata su vida cotidiana que como joven vivió intensamente. Describe la vida social de los años cincuenta y de la cual aporta un panorama de las diversas formas en que se divertían los jóvenes, principalmente en los bailes en Villa del Mar, mítico salón de fiestas, en ese tiempo de fama internacional, cuna de grandes músicos. El balneario de Villa del Mar y el zócalo de la ciudad de Veracruz eran los lugares típicos de convivencia de los quinceañeros de esa década, quienes tenían rituales muy definidos de acuerdo a su pertenencia a sectores sociales y económicos determinados y característicos de la vida porteña.

La señora María Isabel de la Fuente Jiménez de Gutiérrez de Velasco, nos comparte su satisfacción de pertenecer a una familia con mucha historia y así es: con vínculos directos con la familia Díaz Mirón y de los famosos Cuates Castilla, entre otras vertientes familiares, en este universo familiar hay aportaciones relevantes a la vida económica de la ciudad, el estado y el país. Empresarios, profesionales destacados y artistas internacionales como una de sus hijas, la pintora, poeta y fotógrafa Isa-

bel Gutiérrez de Velasco, quien radica en la ciudad de París, en donde lleva una vida artística y cultural muy intensa, pero que también comparte en el puerto. Actualmente tiene una fructífera producción editorial que se orienta a las ediciones trilingües en náhuatl, español y francés, con gran difusión en el continente europeo.

Ricardo Cañas Montalvo, coleccionista de fotografía histórica y estudioso de la fotografía de la ciudad de Veracruz, con una formación autodidacta, es un conocedor minucioso de la ciudad quien comparte su archivo fotográfico familiar en el que se narran las arraigadas costumbres de la gente, con alusiones a los carnavales, los bailes en el Balneario Villa del Mar, las orquestas de los años cincuenta y, especialmente, dos álbumes fotográficos: el de sus tíos Gregorio y Elsie, en los que hay un registro iconográfico de las diversas etapas de vida de estas dos personas y en los que se pueden observar sus progresivos cambios físicos en el tiempo.

Rafael Covarrubias Maldonado, conserva fotografías de su abuelo, rico hacendado del periodo posrevolucionario y en general de su familia, así como de las grandes haciendas que ésta poseía. Sigue un trayecto de empresario urbano, actividad que continúa su padre, hasta llegar a formarse como abogado y desarrollarse también como funcionario público en actividades gubernamentales de beneficio comunitario como es el INFONAVIT; actualmente es abogado postulante y empresario de bienes raíces, siempre involucrado en proyectos de beneficio comunitario.

El señor Sabino Rosas, miembro de la Sociedad Cooperativa de Tranviarios de Veracruz narra toda una etapa del desarrollo del transporte público, desde los tranvías de mulitas de principios de siglo hasta el inicio de las actividades de los tranvías eléctricos. Fue luchador profesional durante un corto tiempo, actividad deportiva que combinó con la de conductor de tranvías. Hoy día es quien se encarga de resguardar el llamado Tranvía del Recuerdo, que se encuentra a un costado del parque Zamora, en pleno centro histórico y protagonista de la historia de los tranvías del puerto.

El señor Mario Roberto Herrera Lara permitió amablemente el acceso al archivo fotográfico profesional y familiar de su padre, el famoso fotógrafo Ramón Herrera que cubrió durante varias décadas las actividades deportivas desde Veracruz para los periódicos *El Esto* y *El Universal*. Dedicado también a la pesca deportiva y a la lucha libre, Ramón Herrera fue funcionario de la Comisión de box y lucha de Veracruz, que en ese tiempo era dirigida a nivel nacional por el también periodista Luis Spota, quien visitaba constantemente al puerto; en una etapa en que la organización deportiva tuvo un gran auge, estando sus oficinas en el propio Palacio Municipal en la década de los cincuenta.



Fondo Fotográfico Lic. Francisco Ramírez Govea, Voto de la mujer 1955

Ramón Herrera fue también un relevante cronista de espectáculos, fotografió a las más relevantes estrellas cinematográficas, especialmente cuando filmaban alguna película en el puerto. Asimismo, aportó bases fundamentales para el desarrollo de las corresponsalías deportivas y de espectáculos desde la provincia mexicana; además, fue ganador de premios en concursos internacionales de fotografía.

Se abrió el acervo fotográfico de Francisco Ramírez Govea para construir una narrativa de vida en voz de su hijo, el también abogado, Francisco Ramírez Llaca. El primero fue funcionario público, político destacado, empresario y, en el periodo de 1955 a 1958, presidente municipal de Veracruz, etapa de grandes transformaciones que conformaron la modernización del país.

Hija del conductor de tranvías, Ramón Calzada, y después fundador de la Sociedad Cooperativa de Tranvías del Puerto de Veracruz, la señora Sara Calzada Hernández, admiró de su padre la gran dedicación que tuvo al servicio del transporte público y conserva fotografías del inicio de las nuevas rutas del sistema de tranvías eléctricos.

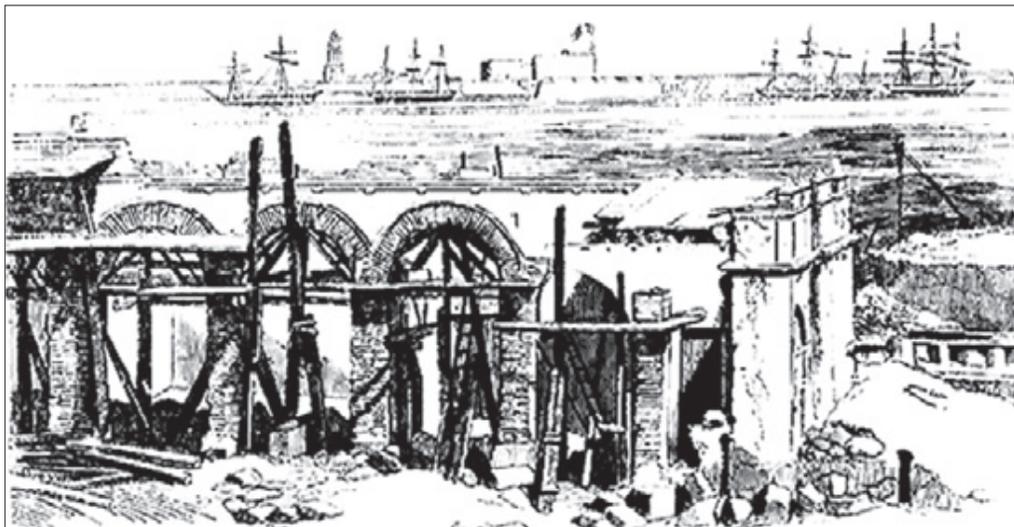
Rubén Rodríguez González es un abogado que siempre ha manifestado una gran veneración por su abuelo, don Antonio Rodríguez, quien llegó desde España a

los 13 años para emplearse en una cantina y después convertirse, mediante el trabajo arduo y honesto, en un importante empresario, dueño de una de las cantinas más elegantes y famosas del puerto de Veracruz en la década de los cincuenta. Durante varios años, el licenciado Rodríguez reunió documentos y fotografías de su abuelo y familiares, logrando hasta el momento la conformación muy avanzada del Fondo fotográfico familiar Rodríguez González. A través de sus constantes viajes a España y a los Estados Unidos, ha logrado reunir fotografías que se relacionan con los negocios de su abuelo y vistas de la ciudad que de una u otra manera registran o se relacionan con las propiedades del querido y respetado empresario español nacionalizado mexicano, como agradecimiento al país que lo recibió y le permitió construir un patrimonio.

Un trayecto que ofrecen las fotografías analógicas en blanco y negro hasta finalizar con fotografías digitales en color, las menos, que muestran ciclos de vida familiares y comunitarios con reverberancias iconográficas múltiples. Doce narrativas que se difundirán en el libro, acompañadas de la descripción y análisis de las imágenes y una exposición con reproducciones de las fotografías originales que permitirán hacer un viaje a través del tiempo de un Veracruz recuperado mediante los recuerdos de los poseedores de archivos familiares.

SOPORTES E IMÁGENES

Mariana Rubio de los Santos



El fuerte de San Juan de Ulúa en Veracruz, *d'après une vue prise au daguerréotype*

A Jaime A., por su amor a las imágenes

La modernidad como historia está íntimamente ligada a las imágenes de la modernidad¹

La imagen que ilustra este texto, publicada en París el 26 de agosto de 1843 en el semanario francés *L'Illustration*, forma parte del artículo "Révolution du Mexique. Le Général Santa-Anna"² el cual aborda los problemas políticos mexicanos y, según Thierry Gervais, es el primer grabado en madera tomado de una fotografía publicado por la prensa francesa. La leyenda *d'après une vue prise au daguerréotype* ("a partir de una vista tomada al daguerrotipo"³) es lo que permite distinguir e identificar el origen fotográfico de la imagen.⁴ Gervais explicó en su tesis doctoral cómo la fotografía devino así en el medio principal para ilustrar la prensa entre 1843 y 1914 en Francia.

La reproducción del daguerrotipo funciona como apoyo visual para la crónica de aquellos años conflictivos. El texto es la continuación y final de un extenso artículo sobre la historia política de México enfocada en la personalidad de Antonio López de Santa Anna, publicado con anterioridad en el núm. 22 del mismo periódico. La

narración prosigue con el intento fallido de los españoles de reconquistar el territorio en 1829. El fragmento temporal que ilustra la imagen corresponde al año de 1838 cuando el general Santa Anna defendió el puerto de Veracruz de lo que se conocería como la primera intervención francesa.

El diario se denominó, desde su primer número semestral, como una presentación imparcial de los hechos: "*L'Illustration* será, en una palabra, un espejo fiel en donde se reflejará la vida de la sociedad en el siglo XIX, en toda su actividad maravillosa y su variada agitación."⁵ De esta manera, el diario se posicionó como un periódico ejemplar gracias a su neutralidad, forjando un discurso de legitimación como prensa informativa más que periodismo de opinión.⁶ Aunque es evidente notar la intención de denuncia hacia la actitud déspota del general, reconoce sus talentos y audacia, sin embargo aclaran que "si aparece en el prisma del alejamiento como un gigante, es gracias a los pigmeos que lo rodean, y que él rebasa con su altura."⁷

El redactor describió con delicado detalle dos momentos críticos de la batalla que ayudan a entender la relevancia de la ilustración: "Dos años más tarde en el mes de noviembre 1838, Santa Anna es arrancado de sus meditaciones en Manga de Clavo por las detonaciones del cañón francés que arrasa con el fuerte de San Juan de Ulúa, nunca antes tomado hasta entonces y por el destrozo de sus bastiones que se derrumbaban." Más adelante, continúa la crónica con el cautiverio de Arista y el desenlace del enfrentamiento, desafortunado para Santa Anna:

El príncipe se retira en buen orden. Las embarcaciones ya están llenas de gente, cuando una de las puertas que da sobre el embarcadero se abre, y deja entrever a un general-oficial, una pierna hacia delante, espada en mano. Al mismo tiempo, en la extremidad del muelle, una mecha encendida quema al lado de un cañón cuya boca deja ver grapas de metralla. Con el fin de decirle un último adiós al enemigo, un marinero se acerca a la mecha, el cañonazo se dispara y Santa Anna cae al frente de los suyos, la pierna derecha arrastrada debajo de la rodilla, y la mano que sostenía la espada, mutilada por un vizaíno.⁸

La leyenda al pie de la imagen activa el valor de la reproducción como evidencia: "Le fort de Saint-Jean-d'Ulloa, à Vera-Cruz, d'après une vue prise au daguerréotype. C'est à la porte au fond de l'arcade à droite, que Santa-Anna a perdu la jambe droite" (El fuerte de San Juan de Ulúa, en Veracruz, a partir de una vista tomada al daguerrotipo. Es en la puerta al fondo de la arcada a la derecha, que Santa Anna ha perdido la pierna derecha).

El daguerrotipo y su estatuto de verdad articulan el discurso de fidelidad que manifestó el semanario.

En la imagen se define la arcada de la antigua aduana derruida por la detonación del cañón francés, a las orillas del muelle. A los lejos se delinea la fortaleza de San Juan de Ulúa con su ondeante bandera. Si omitimos la leyenda, el daguerrotipo se convierte en una imagen descriptiva sin contenido bélico. Las embarcaciones no remiten a un ataque al fuerte. Tan sólo se vislumbran andamios, escaleras, piedras en el suelo y montones de tierra y arena en el primer plano.

No obstante, el texto narra los hechos sucedidos entre el 27 de noviembre, día del bombardeo y toma del fuerte de San Juan de Ulúa y el 5 de diciembre de 1838, día del ataque al muelle de Veracruz, un mes antes de la presentación oficial del daguerrotipo ante la Academia de la Ciencias de París. Fue hasta marzo de 1839 que se firmó el tratado de paz entre México y Francia, mismo que permitió que se liberara el bloqueo de los puertos del Golfo. Gracias al cual, el 3 de diciembre, a un año del enfrentamiento, desembarcó en Veracruz el francés Jean Francois Prelier Duboille, quien trajo consigo el reciente invento del daguerrotipo.

Son bastante conocidas las noticias referentes a las demostraciones realizadas por M. Prelier, pero más vale recordar aquella nota que ahora se vuelve pertinente al enlistar los hitos de Veracruz capturados por el daguerrotipo: "El palacio de armas; los edificios principales de esta con sus portales; parte de la calle real; el convento de San Francisco la bahía y el castillo de Ulúa y los médanos al oeste de la ciudad." Gregory Leroy afirma que podría tratarse de una atribución a Jean Francois Prelier Duboille. Y sigue la línea de suposiciones que Fernando Osorio propone para la serie de daguerrotipos mexicanos de la colección del Museo Internacional de Fotografía y Cine en la George Eastman House.

La perspectiva de la imagen permite suponer que se tomó desde las instalaciones del Hotel de México hacia la Plazuela del Muelle. El daguerrotipo capturó la arcada de la Aduana todavía derruida, un año después del cañonazo. Quizás el valor de la imagen, aun siendo copia por la mano del grabador, es lo que logra articular el discurso. Si cuestionamos la preferencia por publicar la imagen del daguerrotipo en lugar de la reproducción de las pinturas de historia, podremos encontrar una respuesta en su materialidad. La recreación romántica de la batalla nos remite a una temporalidad homérica y se contrapone a las cualidades narrativas de la crónica. Mientras tanto, el daguerrotipo capturó un momento definido, el instante de una pérdida, el valor simbólico de la imagen está en la ruina en tanto testimonio de la destrucción. El grabado deviene la huella del cañonazo que penetró el muelle.

1 Saurabh Dube, "Modernity as history is intimately bound to images of modernity", *Enchantments of Modernity: Empire, Nation, Globalization*. Nueva Delhi, Routledge, 2009, p. 15

2 *L'illustration*, núm 26, 26 août 1843, p. 404. E-book digitalizado #38392 por Project Gutenberg disponible en línea: <http://www.gutenberg.org/files/38392/38392-h/38392-h.htm> [Consultado 27 de noviembre de 2014], traducción libre por la autora.

3 Thierry Gervais, "L'illustration Photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)", thèse de doctorat d'histoire et civilisations. Ecole des Hautes Etudes En Sciences Sociales, 6 novembre 2007, p. 7. Disponible en línea a través de Issuu: <http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique> [Consultado 5 de diciembre de 2014]

4 "L'illustration sera, en un mot, un miroir fidèle où viendra se réfléchir, dans toute son activité merveilleuse et son agitation variée, la vie de la société au dix-neuvième siècle." Prefacio, *L'illustration*, t.1, 1 septembre 1843, citado por Thierry Gervais p.10, traducción libre por Andrea Tirado.

5 Gervais, *op. cit.*, p.10.

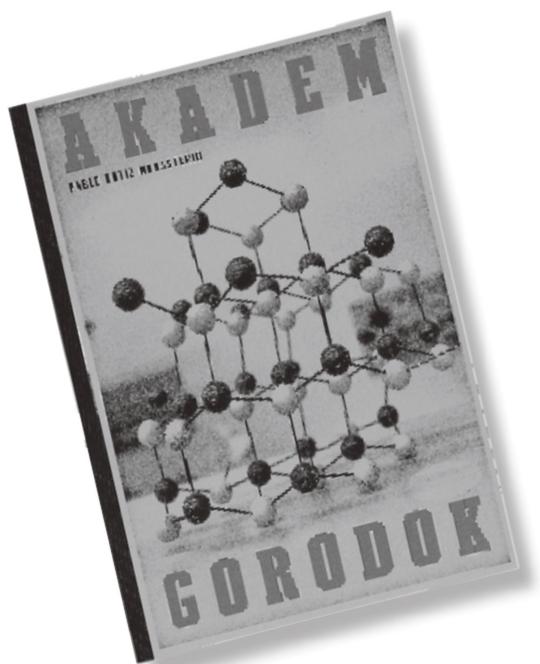
6 *L'illustration*, núm. 26, 26 août 1843, p. 404, traducción libre por Andrea Tirado.

7 *L'illustration*, núm. 26, 26 août 1843, p. 404, traducción libre por Andrea Tirado.

8 Gervais, *op. cit.*, p.11, traducción libre por Andrea Tirado.

RESFÑAS

Gerardo Montiel Klint



Pablo Ortiz Monasterio

AKADEMGORODOK

México, CONACULTA-RM, 2014

En medio de un bosque de pinos y abedules, Akademgorodek, que significa Ciudad Académica, es el principal centro científico de Siberia y fue fundado en 1958 por la Academia Soviética de las Ciencias, durante su apogeo fue un hogar privilegiado para 65 000 científicos con sus familias.

El libro *Akademgorodok*, de Pablo Ortiz Monasterio, es una edición bilingüe realizada por editorial RM y Conaculta que consta de pasta rústica, 88 páginas y 50 fotografías de 24 x 33 cm. Tiene, además, un detallado concepto de diseño en verdad destacado de José Luis Lugo, acompañado de "Luz atómica" texto/documento en 10 párrafos/capítulos de José Manuel Prieto. Con la dirección creativa del mismo Ortiz Monasterio y Ramón Reverte, es un libro tan singular como su dedicatoria: A la memoria del coronel Iván Isochnikov, astronauta.

Éste es un momento en que la marejada de la industria de los fotolibros (photobook) se monta en una efervescente cresta que es imposible no detectar y que pronto será un implacable tsunami mundial. Ferias, críticas,

clubs y blogs especializados, premios, nominaciones, coleccionistas, editoriales consagradas, de culto, de reciente aparición, unas arriesgadas, otras conservadoras además de las conceptuales, autopublicaciones inconseguibles que llegan a valer miles de euros. Hay fotolibros que se adquieren por duplicado, uno para mirar y otro, para guardarlo intacto a resguardo como inversión por el valor económico en un mercado futuro. Cada año diferentes "voces" y "autoridades" publican listas de los mejor realizados. Autores de renombre mundial, descubiertos a través de esta plataforma: el fotolibro autopublicado, ahora agotan por adelantado o a los pocos meses, sus propuestas con la protección y promoción de editoriales establecidas. Se genera, así, toda una expectativa y esperanza por ser el próximo diamante en bruto.

Artistas que concentran todo su esfuerzo en producir y colocar sus imágenes no en muros de un museo, espacio físico o en uno virtual, sino en la puesta en página. Toda una industria, todo un andamiaje, con sus escolleras, sus remolinos, sus tempestades, huracanes y tifones. Tendencias, reglas autoimpuestas, nichos, oportunidades, oferta y demanda en alza. Pero esto es un fenómeno relativamente reciente. Aún existen grandes conocedores y coleccionistas del libro de fotografía o monografía de fotógrafo que no se sienten cómodos o convencidos en llamar fotolibro a esa manera casi tan vieja y natural de mostrar fotografía: vehículo que permite al fotógrafo un potencial para contar una historia y la posibilidad de construir una narrativa propia desde la estructura, la paradoja, el juego o la coherencia. En un momento en que pareciera que para ser novedoso o entrar a las listas de los mejores fotolibros del año, es necesario el recurso visual, concepto, diseño, novedad, floritura, guiño, excentricidad, inaccesibilidad, improvisación; pero el contenido, es decir la imagen fotográfica y su narrativa visual a veces quedan completamente nulificadas, anuladas o son en verdad inexistentes, pero el producto existe: un fotolibro más.

Ortiz Monasterio es un viejo lobo de mar, un hombre que se ha forjado a sí mismo de imágenes y libros, al que huracanes, remolinos, arrecifes, tsunamis y escolleras de la industria actual no lo amedrentan gracias a su pericia, conocimiento, certezas y por imponer una mirada...la suya. Toda una autoridad a nivel mundial como editor de fotografía, quien dirigió los proyectos editoriales: México



Indígena con siete títulos, Río de Luz del Fondo de Cultura Económica con 20 títulos e iniciador, desde el Centro de la Imagen, de uno de los proyectos editoriales fotográficos más interesantes y complejos: *Luna Córnea*. Ha editado un sinfín de proyectos editoriales desde el corte histórico, recopilaciones, colaboraciones, monografías de varios fotógrafos con trayectoria, hasta primeros libros de autores en su momento emergentes y ahora ya fotógrafos establecidos en gran medida por ese su primer libro, editado por Ortiz Monasterio.

Pablo, el mismo fotógrafo que se sigue reinventando como autor con cada proyecto que realiza, como es de esperarse impone su particular narrativa visual al publicarlos como libros: *Corazón de Venado*, *Dolor y Belleza*, *Montaña Blanca*, *Sexo y Progreso*, o el clásico contemporáneo: *La última ciudad* libro que ganó en 1998 el premio al mejor libro de fotografía en el festival La primavera fotográfica de Barcelona. Y ahora su última entrega, *Akademgorodek*, a mi parecer es un libro imperdible, y creo que ninguna reseña hará justicia o se acercará a la gran experiencia estética y seductora que es tener en las manos un ejemplar.

Si el "montaje" fue la contribución de Sergei Eisenstein a la teoría cinematográfica, a partir de su convicción de la "saturación emocional" en imágenes como una estructura con efectos en las emociones del espectador a partir de la voz interior de este autor. Ortiz Monasterio, con una voz y tesitura que no le conocíamos, provoca desde la

aparente sencillez de 88 páginas y 50 imágenes una saturación emocional de gran contundencia y efectividad. Un montaje aparente, la utopía del comunismo congelado en el tiempo ante nuestra mirada. La hazaña soviética de ciencia y sus laboratorios que parecen sótanos de alta seguridad a los que ningún turista tendría acceso por ningún motivo, son el leitmotif; donde se conservan enormes consolas —como utilería de películas de El Santo— diales análogos, botones, bobinas, tuberías, matraces, colisionadores electrono-positrónicos, anillos de almacenaje de partículas, psicodelia absoluta en los colores de muros, barandales, puertas y estanterías, sumándose a estos escenarios científicos actuales que parecen teletransportados directamente desde algún túnel del tiempo desde la guerra fría, para mantener y sostener lo que ya no fue sostenible: la desaparición de la Unión Soviética en 1991 y lo que aún el visitante a Akademgorodek lee en una valla inmensa "El poderío de Rusia se multiplicará gracias a Siberia".

Sin duda, uno de los mejores proyectos y montajes editoriales de Pablo Ortiz Monasterio, por su extrañamiento, su simplicidad de recursos excelentemente utilizados, su regreso a la contundencia de lo fotográfico como superficie con capas y capas de lectura más allá de lo epidérmico, pero, sobre todo, a la memoria del coronel Iván Isochnikov, astronauta. *Akademgorodok* es hoy, un libro insignia de Pablo Ortiz Monasterio.

16

DECIMOSEXTO
ENCUENTRO
NACIONAL DE
FOTOTECAS

Ilustración y poster: eds. by. immaeian. CI UNIC. 31/07/15 SINAFO CI - Fototeca Nacional

27-29 / AGOSTO / 2015
PACHUCA, HIDALGO. MÉXICO

MEDALLA AL MÉRITO FOTOGRÁFICO
FOROS DE DISCUSIÓN
EXPOSICIONES

INFORMES

www.sinafo.inah.gob.mx

atencion.sinafo@inah.gob.mx

01 (771) 714 36 53 ext. 113

