

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre | 2015 | año 19 | núm. 55



El estudio: estructuras visuales



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

septiembre • diciembre | 2015 | año 19 | núm. 55

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

Diego Prieto | 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

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

PÁGINA SIGUIENTE. **Autor no identificado.** Emilio Tuero y Amanda Ledesma en *Ave de paso* (1948) de Celestino Gorostiza, con el fondo pintado de la Ciudad de México. Filmoteca de la UNAM.

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



Gustavo Amézaga Heiras | Editor invitado

- 4 Espacios de representación**
Editorial
- 6 Las apariencias sí engañan**
Los fondos en los estudios
fotográficos en el siglo XIX
Gustavo Amézaga Heiras
- 24 El retrato en los manuales
fotográficos del siglo XIX**
Brenda Ledesma
- 30 Fortunas y tragedias**
Arturo Guevara Escobar
- 40 Desacato en
el estudio fotográfico**
Patricia Massé Zendejas
- 48 Romualdo García: el estudio
y la composición fotográfica**
Marcela Barreto
- 52 El estudio Casasola,
productor de retratos**
Daniel Escorza Rodríguez
- 58 El estudio al exterior.
Retratos en San Andrés Tuxtla**
Claudia Negrete Álvarez
- 70 El arte de engañar:
cuando el fondo es forma**
Elisa Lozano
- 81 Sistema Nacional de Fototecas
SINAFO** | Mayra Mendoza Avilés
- 83 Soportes e imágenes**
Patricia Massé Zendejas
- 86 Reseñas**
Arturo Ávila Cano
Rebeca Monroy Nasr

Espacios de representación

José Antonio Rodríguez

PÁGINA 1

Lucio Díaz

Filomena y Manuela Aguilar, 1892

Col. Gustavo Amézaga Heiras

PÁGINA SIGUIENTE

Romualdo García

Familia no identificada

ca. 1900

Col. Gustavo Amézaga Heiras

La puesta en escena de cualquier tipo de estudio o taller fotográfico —al aire libre o en espacios cerrados— poseyó un deseo de memoria, de permanencia (de presencia y, paradójicamente de manera intrínseca, de ausencia). Desde los inicios mismos de la fotografía, las galerías retratísticas fueron un espacio de ilusión —de meticulosa elaboración de sentidos múltiples— en donde el acto social, la fascinación por el mostrarse, lo estético, el acuerdo mutuo entre el fotógrafo y el sujeto, la adecuación de la atmósfera idealizada, construida *ex profeso*, confluían para que el resultado se convirtiera en una imagen que diera testimonio de sí —la persona— y de su tiempo. Ya después la historia de la fotografía las convertiría en imágenes-documentos. Por ello, testimonios complejos por todo lo que ahí se gestaba: el tiempo, el espacio, los deseos contenidos, todo un sistema estructural que se vuelve simbólico y que hoy a los historiadores les toca desenhebrar. El Sistema Nacional de Fototecas, *Alquimia* y con apoyo de nuestro editor invitado, Gustavo Amézaga Heiras, buscaron adentrarse en ese territorio de amplias lecturas. Y con ello se buscó abrir nuevas líneas de investigación. Además de dar a conocer lo que otros especialistas ya están haciendo. Deseamos agradecer a todos los investigadores que aquí colaboran: al propio Gustavo Amézaga Heiras, a Brenda Ledesma, Arturo Guevara, Daniel Escorza Rodríguez, Marcela Barreto, Patricia Massé; Claudia Negrete Álvarez, Elisa Lozano y a Mayra Mendoza, con ellos logramos un número más en estas páginas en donde —como decimos— se piensa la fotografía. Asimismo agradecemos a las instituciones y coleccionistas que prestaron sus materiales: a Agrasánchez Film Archive; la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP; la Filmoteca de la UNAM; la Fototeca del Tecnológico de Monterrey y a la Fototeca Romualdo García-INAH; Rogelio Charteris Reyes; a Eduardo García Ramírez; Roberto Fiesco; Manuel González; Héctor Orozco; Jesús Verdín Saldaña, Familia Vázquez y a France Scully y Mark Osterman. Como se ve, en este caso como en otros, es gracias a decenas de investigadores, coleccionistas e instituciones por lo que *Alquimia* adquiere su fortaleza. Y no por nada, con este número nuestra revista cumple diecinueve años, lo que ya no es poco.





Las apariencias *sí* engañan

Los fondos en los estudios fotográficos en el siglo XIX

Gustavo Amézaga Heiras

Se abre el telón. El 29 de septiembre de 1875 se estrenó en el Teatro Principal de la capital mexicana, el sainete cómico en verso llamado *Doce retratos, seis reales*¹ que exponía las peripecias de un fotógrafo en su estudio con diferentes clientes, entre ellos un soldado, quien pedía la siguiente decoración para su retrato:

—Oiga usted! Quiero detrás
una tienda de campaña
y un castillo más allá.
El cabo Bigotes tiene
Un retrato é militar,
en medio de un campamento
con la vista al Tetuán,
y un cañón y seis banderas.

El fotógrafo respondía:

—Vamos, ya comprendo ya.
[*Descorriendo la decoración*].
Es esto lo que usted quiere, no es así?²

Este breve diálogo sobre los requerimientos del militar, es un ejemplo esquematizado de lo que ocurría en el estudio y de cómo el fotógrafo tenía que resolver lo que los clientes le solicitaban. Si en muchas ocasiones los modelos llegaban a pedir un retrato con determinadas características, en otras, el mismo fotógrafo sugería los decorados para solucionar la escena. Para tales montajes, el estudio debía de contar con un despliegue de recursos materiales, es decir, una gran

PÁGINA ANTERIOR
Cruces y Torres
Niño no identificado
México, s/f
Col. Jesús Verdín Saldaña

variedad de fondos³ y objetos escenográficos que enfatizaran la intención de la imagen. Los telones tenían que armonizar con la edad, el atuendo, el carácter y con la apariencia en general de la persona a retratar.

Las fotografías con decorados requerían de soluciones particulares, ya que un buen retrato era la suma de varios elementos, entre ellos: el telón pintado, el mobiliario, los objetos, la composición adecuada y una correcta iluminación. El fotógrafo era el director de la representación en el estudio, creaba a cada cliente un entorno para el estatus que éste deseaba proyectar, o precisaba para su afirmación personal. De un cliente a otro, el salón se podía transformar en una playa, en el interior de una capilla religiosa, un jardín, en un bosque, un castillo, una amplia biblioteca o en amplios espacios residenciales. Los retratos con decorados eran un montaje, en una ficción que se representaba como real y fidedigna. Como lo definiría Joan Fontcuberta: una fotografía verdadera consiste en “mentir bien”, el buen fotógrafo es el que “miente bien la verdad”.⁴ Aunque la fotografía surgió en un inicio como portadora de la verdad, los fotógrafos no tardaron mucho en descubrir que se podían hacer ficciones ante la cámara. Las tres versiones de *El ahogado* (Le Noyé), autorretrato de Hippolyte Bayard, en el que a manera de protesta representó su suicidio el 18 de octubre de 1840, es uno de los primeros ejemplos de esas representaciones registradas ante una cámara.

Desde la época del daguerrotipo, los fondos fueron un elemento clave para la construcción del retrato fotográfico; se sugería usar lienzos para aislar a los modelos de las paredes, de los objetos y de las cosas que aparecieran detrás de ellos. A partir de entonces, se conoció el término de “fondo” a todo lo que se utilizaba de forma subordinada o detrás de las figuras principales en una fotografía.⁵ Fue entonces que se emplearon telas sin texturas en colores claros y lisos, dispuestas de manera extendida para que contrastaran con el modelo a reproducir. En algunos daguerrotipos se advierte que aquellos lienzos no siempre abarcaban la totalidad del área fotografiada y se pueden ver tensados por las puntas o arrugados, ya que algunos daguerrotipistas todavía no contaban con la estructura o el andamiaje adecuado para extenderlos.

Un fondo ornamentado hacía más difícil la comprensión de la imagen de las personas, por lo que se procuró no emplearlos. Los primeros elementos decorativos empezaron a utilizarse hacia la década de 1850, con el advenimiento del ambrotipo que ya empezaba a ganar terreno en la preferencia de la clientela mexicana. Las mesas cubiertas por manteles con texturas o figuras y los cortinajes, fueron los primeros accesorios que rodearon a los modelos. Con la llegada de la fotografía en papel, se podían observar mayores detalles de la imagen, sobre todo, a partir del arribo del formato *carte-de-visite* hacia 1860. Los fondos decorados proliferaron a partir de esa época, así podemos observarlo en los retratos de Andrew J. Halsey, Rodolfo Jacobi y Francisco Montes de Oca.

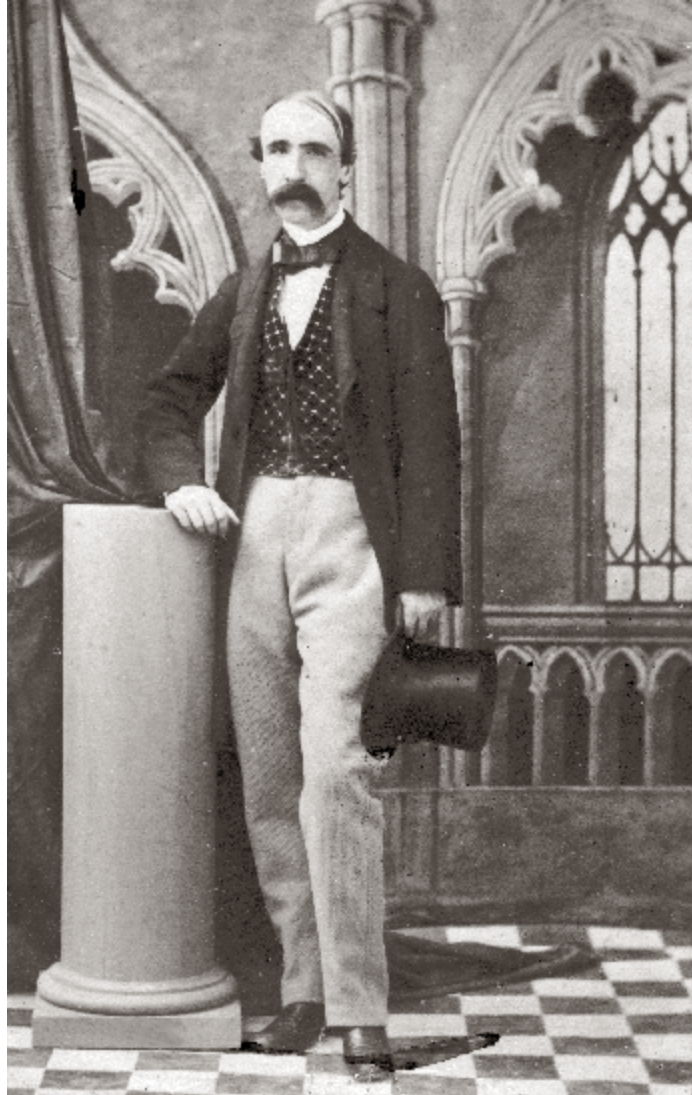
Los telones ambientados dentro de un estudio poseían varias ventajas sobre diversas situaciones, que en exteriores serían difíciles de controlar:



1. Mayor control de la iluminación
2. La elaboración de una composición armoniosa con los elementos reunidos en torno al modelo
3. La disposición del cliente en un espacio ideal o determinado
4. Vencía la dificultad para el fotógrafo de transportar constantemente el equipo necesario a las diferentes locaciones

Los inicios. Desde el siglo XV, cuando irrumpió en la pintura del retrato europeo un realismo sin precedentes, surgieron dos variedades de representaciones: las pinturas donde aparece el modelo sobre un fondo neutro, o en aquellas en que se les incorpora un fondo de imágenes.⁶ En el primer caso, los retratados aparecen sobre un fondo liso, a veces neutro; en el segundo, se les representó en espacios interiores o con un paisaje al fondo. En el siglo XIX la fotografía retomaría estas dos formas de representar la figura humana que son diametralmente opuestas.

Fotógrafo no Identificado
Emeterio Merino y familia
ca. 1865
Col. Eduardo García Ramírez



IZQUIERDA
Autor no identificado
Caballero, ca. 1870
Col. Eduardo García Ramírez

DERECHA
Francisco Montes de Oca
Hombre no identificado, 1865
Col. Rogelio Charteris Reyes

Los retratos sobre fondo liso, suponían un énfasis en el modelo. La figura humana o el rostro eran el centro de atención y nada distraía; sin embargo, este tipo de pinturas no carecían de cierta austeridad. Por el contrario, la escuela flamenca personificó al modelo, de manera que el contexto de la figura comunicaba un referente del retratado; éste se muestra rodeado de objetos cotidianos, escenificado en su entorno, o en algún ámbito de su vida. La intención de ubicar al retratado en un espacio, de ambientarlo con objetos o con una vista al fondo, ayudaba a definirlo y podía transmitir al observador información acerca de su género, su origen, su rango, su ocupación o hasta de sus valores: la esfera material en que aparecía el retratado lo precisa y lo explica. Este tipo de fondos que recreaban paisajes o interiores, eran accesorios compuestos por elementos que en ocasiones se unían para formar una unidad ambiental.⁷ Realizar este tipo de retratos implicaba acuerdos entre el pintor, que debía plantear su proyecto estético, y el modelo, quién probablemente expresaba sus deseos e intenciones de cómo ser representado.

El crítico y curador de fotografía Gabriel Bauret, en su libro *De la fotografía, las influencias de la pintura en la fotografía del siglo XIX*, afirma que el acto de retratar es más precioso, tanto en lo cualitativo, como en lo cuantitativo en esta centuria.⁸ Si la fotografía estuvo influida por los códigos, las operaciones y el lenguaje de

la pintura, el estudio fotográfico fue el sucesor de aquellos gabinetes de pintura. Los telones con paisajes para retratar no fueron una invención de la fotografía, se usaban desde siglos atrás por los pintores. Se sabe que desde el Renacimiento algunos artistas recurrieron a paisajes previamente elaborados para pintar a sus clientes, el fondo otorgaba una proporción, una escala o un referente al modelo. También se llegaron a utilizar tapices o gobelinos como fondos.

Ante la creciente demanda de retratos para la realeza y la alta burguesía en Europa, los grandes maestros crearon sus propios talleres de pintura en los que distribuían diversas tareas entre otros pintores para solucionar diferentes aspectos de los cuadros. En el siglo XVII el pintor flamenco Prosper Henricus Lankrink, además de paisajista, se encargaba de realizar los fondos, ornamentos, accesorios y telas en el taller de Peter Lely en Londres.⁹ “Antes que la fotografía naciera, el arte ya existía” afirmaba el fotógrafo Edward L. Wilson en su famoso manual. Siglos después la fotografía utilizaría esos recursos cuya eficacia ya había probado la pintura.

Los telones pintados al óleo se empezaron a utilizar en los estudios fotográficos a partir de 1843 en Londres,¹⁰ la idea se atribuye a Antoine Claudet, daguerrotipista francés radicado en Londres,¹¹ cuya solución del fondo pintado, aunado a la columna, el cortinaje recogido y la balaustrada, resultaron todo un modelo a seguir.

Hechuras y producción. En los manuales *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie pour portraits, vues, paysages, monuments, stéréoscopes* (1855),¹² o en *Photograph and Ambrotype Manual* (1859), se propone a los fotógrafos utilizar fondos elaborados de un fuerte tejido de algodón tensado, sobre un marco de madera, que poseyera el tamaño suficiente grande para ser registrado en la cámara sin mostrar ninguna de sus orillas al tomar a un grupo de personas.¹³ Efectivamente, primero se utilizaron los fondos de tipo bastidor, es decir, un lienzo montado sobre un marco de madera de forma cuadrada o rectangular, lo que complicaba su manipulación. Estos fondos rígidos tenían el inconveniente de que con la tela tensada, podían sufrir rayaduras o un daño por un golpe fuerte.

También se utilizaron los telones decorados que se enrollaban, para lo cual se requería de una estructura o andamiaje para desplegarse. Tenían la ventaja de poderse almacenar en el estudio, ocupando menos espacio, ya que algunos llegaron a medir 3 por 4.50 metros.¹⁴ Este tipo de sistema tenía el inconveniente de que al enrollar y extender, la pintura se maltrataba.

Los fondos lisos, pintados en un sólo tono, fueron utilizados para hacer retratos de tres cuartos, de medio cuerpo, o de busto. A través de los años los manuales recomendaban pintarlos de ciertas tonalidades. Adolphe Legros sugería en el manual de su autoría, utilizar el azul oscuro, el verde, o un gris pizarra, dando a esos tonos de color más oscuro o más claro, dependiendo de la necesidad.¹⁵ Alberto Reyner aconsejaba utilizar el blanco de España o el llamado “yeso mate”, el negro humo, tierra de Siena, rojo de Venecia o el índigo.¹⁶ Estos telones lisos eran una solución no exenta de cierta monotonía, que podía interpretarse como austeridad para la mentalidad burguesa de la época.



La ejecución de fondos requería de cierta pericia en la pintura, por lo que los fotógrafos tuvieron que encargar tales obras a artistas o talleres especializados en la ejecución de representaciones al óleo.¹⁷ En la Ciudad de México, Luis Veraza informaba en el periódico *El Pájaro Verde*, que un artista de “conocido mérito” había realizado los veinte fondos con los que contaba su estudio.¹⁸ Muchos de estos fondos decorados fueron realizados por artistas locales que algunas ocasiones representaron vistas del paisaje o de la ciudad donde estuvieran. Jesús Herrera y Gutiérrez fue un destacado “pintor decorador” especializado en elaborar telones teatrales, escenografías, decorados en yeso, estuco, escayolas, dorados, además de realizar accesorios y fondos para estudios fotográficos, tal como lo afirmaba en la papelería de su negocio.¹⁹ En el último tercio del siglo XIX su empresa “Jesús Herrera y Gutiérrez e hijos” desarrolla una intensa actividad en los teatros de la capital y en el Circo Orrín. Su hijo, Leonardo Herrera y Paz envía fondos pintados para estudios fotográficos a la Feria Universal de París (1900) y a la Exposición Panamericana en Buffalo, Nueva York (1901), obteniendo una medalla de bronce por su trabajo.²⁰ Otro autor identificado fue el pintor Carlos Fontana, quién realizó el telón de guillotina del Teatro Degollado en Guadalajara; el cronista tapatío Leopoldo Orendáin, refiere en su libro *Cosas de viejos papeles*, que era Fontana quién le realizaba a Octaviano de la Mora las decoraciones pintadas.²¹ Quizás, fue el mismo Fontana quién pintó el fondo de tema local utilizado por el mismo fotógrafo, que representaba una estancia con un ventanal a la izquierda, y en el que tras el cortinaje se aprecia la Catedral de Guadalajara.

Un anuncio del fotógrafo norteamericano Henry F. Schlattman permite conocer otras dinámicas de adquisición de estos telones: la hechura *ex profeso*. A su regreso de Estados Unidos se publicita informando que “un nuevo juego de accesorios y fondos se manufacturaron y pintaron bajo su supervisión para el beneficio de sus numerosos clientes”.²²

No es descabellado suponer que de la asociación entre pintores y fotógrafos en un mismo estudio, los primeros se encargaron de realizar los telones que se utilizarían en los talleres fotográficos. De entre estas sociedades se pueden mencionar las de los fotógrafos Sciandra con el artista Justo Montiel; al igual que la del fotógrafo Agustín Barroso con Jesús Corral, o la de los hermanos Valleto con el pintor Ramón Sagredo al inicio de su carrera fotográfica en 1865. Al comparar el paisaje del fondo que poseía el estudio Sagredo-Valleto, que representa una casona de Tacuba con vista hacia el Castillo de Chapultepec, con el que aparece en el lienzo “El camino de Emaús” de Sagredo, se pueden advertir ciertas similitudes en la composición y tipo de horizonte.

Los manuales de fotografía recomendaban a los señores fotógrafos tener un repertorio de fondos para diferentes ocasiones. La demanda de estos telones pintados supuso la generación de una industria avocada a la producción de estas piezas a partir de 1870, lo que generó una competencia en este sector entre las industrias alemana, francesa, inglesa y norteamericana. Para principios del siglo XX la American Photo Supply Co. ofrecía fondos de la siguiente manera:

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
Fondo fotográfico
finales siglo XIX
Col. France Scully
y Mark Osterman

Tenemos un gran surtido de ellos, pintados por artistas de gran nota. Los estilos de composición son verdaderamente hermosos y muy originales, capaces de satisfacer los gustos más artísticamente delicados. Los tenemos de todos tamaños y perfectamente adaptables á toda clase de retratos de bustos, figuras enteras, grupos, retratos de desposados, de niños, de hombres de ciencia, marinas, etc., etc.²³

En muchos de los telones del último tercio del siglo XIX se pueden apreciar pinturas de calidades muy diversas, inclusive, algunas con soluciones arquitectónicas o de perspectiva un tanto ingenuas. Al comparar retratos entre fotógrafos contemporáneos, se puede advertir que algunos de ellos fueron muy probablemente realizados por el mismo fabricante; por ejemplo un telón donde se apreciaba un invernadero lo tuvieron tanto los hermanos Terán de Querétaro, como otro similar que poseían los hermanos Lagrange en Monterrey. Otros telones de gran semejanza, son el que representaba una chimenea con un candelabro que utilizó el estudio de Valletto y Cía., y otro con que fotografiaba Octaviano de la Mora en la capital tapatía; o el de un gran salón con una escena pintada en el muro de los mismos hermanos Valletto, con otro que empleaba Pedro Guerra en Mérida, Yucatán. Existe la posibilidad de que estos telones fueran elaborados por un mismo taller y que los agentes comerciales los distribuyeran a diferentes estudios fotográficos.

Tramas y representaciones espaciales. Según las crónicas de época, los fotógrafos mexicanos, habían realizado estancias en el extranjero perfeccionando el “arte de la fotografía” con reconocidos expertos profesionales europeos y norteamericanos. En 1866, el fotógrafo Antióco Cruces publicó una nota donde planteaba la separación momentánea con su socio Luis Campa, y su próxima ausencia de la ciudad:

La sociedad mexicana de Cruces y Campa tiene la honra de participar al público que teniendo hace mucho tiempo la idea de plantear en México un establecimiento de fotografía con el lujo y la comodidad que tienen los talleres en Europa, y estando ya el primero de los socios de vuelta de París, [Campa] á donde se dirigió con el exclusivo objeto de adquirir mayores conocimientos en su profesión, visitando á la vez los establecimientos fotográficos de aquella capital, con el fin de reunir los mayores elementos para realizar la idea proyectada.²⁴

Efectivamente, Antioco Cruces perfeccionó sus conocimientos fotográficos durante un año bajo la tutela de Bacard en París.²⁵

Por su parte, los hermanos Valletto habían refinado su técnica con los mejores maestros de Europa y América, tales como Nadar, Sarony, Frederichs, etcétera.²⁶ La prensa capitalina informa en 1875 que Ricardo Valletto partía a Nueva York para afinar sus conocimientos fotográficos;²⁷ y en 1906, Juan de Dios Peza evocaba que Julio Valletto había estudiado con el maestro veneciano, ingeniero y fotógrafo Montalti; en Viena con Herder; en Budapest con Khloller y con Kleffer en Berlín. Por su parte Guillermo Valletto había trabajado con Biber en Berlín y Ricardo Valletto con el mismo Montalti.²⁸

Los fotógrafos italianos Pablo y Luis Sciandra, al arribar en 1872 a la capital mexicana informaron al público que habían permanecido durante varios años al lado de

J. Laurent “el fotógrafo mas notable residente en Madrid”.²⁹ Ese mismo año regresó a México, José María Maya, quién residió doce años en París luego de realizar una estancia con el químico y fotógrafo francés Alphonse Louis Poitevin, con quién aprendió la técnica de los esmaltes fotográficos.³⁰

Después de trabajar algunos años en Guadalajara, y habiendo reunido un capital, Octaviano de la Mora emprendió un viaje en 1874 a los Estados Unidos y Europa, para ampliar su experiencia profesional, consiguiendo o comprando fórmulas y aprendiendo directamente de algunos de los fotógrafos más importantes como Sarony, Folks, Moreno y Mora, en Nueva York; en París se contactó con Salomón, Nadar y Legeune; en Viena con Lukard; lo mismo hizo en otras ciudades como Londres, Roma y Berlín.³¹

Los hermanos Luis y Felipe Torres habrían también recorrido Francia, Italia, Suiza, España, así como las principales ciudades de Estados Unidos, donde tuvieron ocasión de complementar sus estudios.³² Todos estos fotógrafos mexicanos, al igual que otros que llegaron del extranjero, no sólo habían ampliado sus conocimientos fuera de México, sino que además implementaron las técnicas y las ideas visuales que predominaban en la fotografía del retrato de estudio en los estudios más importantes y de vanguardia en el mundo.

No eran pues, ajenos a las tendencias que dominaban la fotografía de las naciones a la vanguardia en recursos para el estudio fotográfico, ya que además, establecieron nexos comerciales con los fabricantes, exportadores de equipo y materiales fotográficos; importaron insumos, mobiliario, fórmulas, e implementaron los recursos aprendidos, entre los cuales, por supuesto, el uso de los fondos, que como un elemento ambientador y decorativo, era un artículo de primer orden.

Los fondos pintados tenían que estar realizados en tonalidades monocromáticas, sin llegar al negro completamente para no confundir con alguna parte oscura de la vestimenta o parte del modelo, generalmente el tono más oscuro era el negro humo. Las representaciones en los fondos eran ligeramente difuminadas, a manera de desenfocado, de tal forma que el modelo fuera la figura más importante a destacar y que poseyera la mayor nitidez en el retrato. Es por ello que la mayoría de los telones debían de tener el efecto de *sfumato*, de líneas suaves y figuras, o formas de contornos imprecisos, para dar el efecto de lejanía y profundidad, de tal manera que se estableciera siempre el fondo como un plano secundario a la figura del cliente.

Uno de los retos más importantes para la puesta en escena era la ubicación del telón, tanto en el encuadre para cada modelo, como su despliegue hasta el nivel del piso, en el caso de que fueran enrollados. La parte inferior tenía que coincidir o disimularse con la alfombra o el piso del estudio, para lo cual los fotógrafos tenían varios recursos. El asunto no era un aspecto formal, sino también de credibilidad: al extender un fondo, tenían que respetarse las leyes de la perspectiva, en particular, tenía que cuidarse el horizonte en relación al sujeto que se iba a fotografiar. El paisaje en lontananza de una marina, debía de estar ubicado a la altura de los pies, o idealmente al nivel de las caderas, o con un poco de licencia artística, a la

PÁGINA 16
Valleto y Cía.
Dama no identificada, ca. 1890
Col. Gustavo Amézaga Heiras

PÁGINA 17
Valleto y Cía.
Ana María Escobedo, ca. 1890
Col. Gustavo Amézaga Heiras







© 423261
Desiderio Lagrange
*Descendientes de familias
tlaxcaltecas establecidos
en Villa Bustamante
Nuevo León, México, ca. 1892*
Col. Étnico
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

altura de los hombros del retratado; mientras que en el caso de los niños, debía mostrarse por encima de las cabezas.³³

En cuanto a los muebles con que ambientaba la escena, el fotógrafo tenía que respetar las “leyes de la perspectiva” y —en concordancia con ellas— debía disponer el mobiliario, de manera que no contradijera las líneas de fuga representadas en el telón. Los accesorios debían ser utilizados teniendo en cuenta las exigencias de la escena y el punto de vista que representaba el fondo. Un mueble gabinete dispuesto en sentido contrario a la estancia pintada en el lienzo, era un error de composición y una incongruencia bastante frecuente. No había guías para seleccionar que objetos y mobiliario habrían de complementar a los fondos en las composiciones. “El buen gusto debe de ejercitarse en cuestión de fondos y accesorios por el aspirante que desee ser un excelente fotógrafo”, sugería Edward L. Wilson, en su manual que redactó a manera de lecciones.³⁴



Un recurso de los fotógrafos del siglo XIX era lograr concordancia entre los objetos con que se rodeaba al modelo (sillas, muebles, cortinas, manteles, lámparas, etcétera) con el fondo del estudio; si el mobiliario tenía formas o texturas parecidas a las representadas en el telón se lograba un resultado muy armonioso. Cuando había una semejanza formal entre esos planos, se producía un resultado mucho más efectista. Por ejemplo, si el mantel que caía sobre una mesa se asemejaba al decorado del fondo, la línea entre lo real y lo virtual era más difícil de distinguir.

El entramado visual estaba compuesto de varios niveles que generalmente eran tres planos. Algunas ocasiones era el mismo modelo quien ocupaba el primer nivel en la composición; el segundo lo conformaba una mesa, una silla, un escritorio o una columna, aderezados de floreros, tinteros, álbums, esculturas, alfombras, cojines y cortinajes; en el tercer nivel aparecía el fondo que enmercaba

Terán Hermanos
Pareja no identificada
ca. 1890
Col. Gustavo Amézaga Heiras



IZQUIERDA
Guerra y Cía.
Familia no identificada
ca. 1885
Col. Manuel González

DERECHA
Dama no identificada
ca. 1885
Col. Gustavo Amézagaga Heiras



toda la escena fabricada. Cabe mencionar que de forma indistinta, los dos primeros planos se podían alternar o mezclar, de tal forma que el retratado quedaba ubicado entre los objetos y el fondo.

En estos niveles y representaciones visuales que se articulaban en el estudio, algunos fotógrafos incorporaron algunas piezas de mobiliario pintados en un plano bidimensional. Imágenes de supuestos muebles que figuraban gabinetes, pianos y columnas representadas en una pedazo de madera recortada con la silueta del supuesto mueble. El utilizar este tipo de piezas en el estudio permitía un traslado rápido y ligero, y además no ocupaba mucho espacio para su almacenamiento. Octaviano de la Mora disponía de una gran columna ornamentada que remataba con un gran macetón. En Querétaro, Ignacio Muñoz Flores retrataba con un piano pintado; ambos ejemplos del tipo de mobiliario descrito anteriormente.

Por su parte, en la capital mexicana los hermanos Valletto también tenían una balsa, un mueble gabinete con un reloj, un piano y una columna rematada con un águila para el uso de representaciones de exteriores, pintadas en un plano bidimensional. Estos cuatro elementos rígidos tenían su base desde el suelo, es decir, se detenían desde abajo con un sistema de patas de madera. El piano era posicionado por el fotógrafo indistintamente sobre varios telones integrándolo de tal forma, que parecía ser parte de diferentes fondos; finalmente le sobreponía una partitura con dos pequeños clavos de los extremos superiores, que figuraba estar colga-

da en el mismo plano pintado. La columna rematada con un águila, fue utilizada de manera variada en retratos que representaban parques o exteriores arbolados. Los modelos posaban como paseando, o recargados sobre ella, como si poseyera un volumen real.

A esos elementos visuales los Vallete incorporaron otros telones que se posicionaban en los extremos laterales de los grandes decorados, que representaban una chimenea, o a una columna, aderezados con un cortinajes. Estos telones ayudaban a “rellenar” el fondo y completaban un espacio más amplio, para fotografiar a grupos o familias de numerosos miembros. Toda esta sobreposición de fondos, combinado con objetos y cortinajes, podían llegar a sumar más de una docena de elementos, formaban una compleja trama espacial que tenía la intención, tanto de enriquecer el conjunto del retrato, como de hacer creer al espectador una realidad que en la mayoría de las ocasiones, no existía.

En el estudio, el eje principal era la figura del retratado, la postura para su representación era un tema muy significativo. La fotografía retomó de la pintura algunas de las reglas para la pose: las actitudes, los objetos que portaban, el fondo seleccionado, o la forma de ubicarlo; todo esto debería de revelar el carácter del modelo. La orientación por parte del fotógrafo era indispensable, tenía que saber dirigir la expresión corporal; a veces, debía manipular el cuerpo de sus clientes, hasta lograr una composición bella y armoniosa. La manera de tomar un libro, de hojear un álbum o de portar un remo; toda pose cuidada era un acierto que daba más realce al conjunto de la puesta en escena. En aquel universo de artificios, las apariencias *sí* engañaban.

•

Para finales del siglo XIX y principios del siglo XX, era evidente que el gusto por este tipo de telones decorativos, aquellos fondos rodeados de sillas ornamentadas, piezas de estuco y pesados cortinajes, cada vez se usaban menos, aunque se siguieron utilizando hasta las primeras décadas del siglo XX, fondos que representaban muros ornamentados. Los nuevos manuales de fotografía aconsejaban utilizar con medida y razón aquellos telones para ambientar un retrato. Al iniciar el siglo XX, había quedado claro entre los fotógrafos que los objetos decorativos eran un obstáculo que competía para lucir al modelo. Aquellas representaciones recargadas se consideraron pasadas de moda, y poco a poco, un estilo más sobrio dio paso a la modernidad en el retrato y a las nuevas vanguardias que habrían de imponerse.



OCTAVIANO DE LA MORA
Hombre no identificado
Col. Eduardo García Ramírez

PÁGINA SIGUIENTE
ARRIBA
Vallete y Cia.
Dr Eduardo Liceaga,
Dolores Jauregui de Liceaga,
Dolores Liceaga de del Moral,
Elena Liceaga de Reyes Retana
y Fernando Liceaga
ca. 1900

EN MEDIO
Vallete y Cia.
Pareja no identificada
ca. 1905

ABAJO
Vallete y Cia.
Pareja no identificada
ca. 1905

Col. Gustavo Amézaga Heiras



- 1 "Teatro Principal", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 29 de septiembre de 1875. La obra fue representada por la Compañía Dramática dirigida por el primer actor don Enrique Guasp de Peris.
- 2 Miguel Ramos Carrión, *Doce retratos, seis reales*, México, Tipografía de Aguilar e hijos, 1885, p. 16.
- 3 En México, en el siglo XIX a los fondos se les conocían popularmente como "transparente" o "fondos de calicót" por el tejido de algodón normalmente estampado originario de la India.
- 4 Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 15.
- 5 Edward John Wall, *The Dictionary of Photography*, Londres, Hazell, Watson & Viney, 1912, p. 73.
- 6 Me baso en la clasificación que realizan Galienne y Pierre Francastel, en *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, pps. 95-103.
- 7 Norbert Schneider, *El arte del retrato*, Colonia, Taschen, 1999, p. 22.
- 8 Gabriel Bauret, *De la fotografía*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2010, p. 64.
- 9 Juan J. Luna, "Pintura Británica (1500-1820)", en *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXIII, Espasa Calpe, Madrid, 2003, p. 140.
- 10 Ellen Maas, *Foto-álbum, sus años dorados, 1858-1920*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 89.
- 11 Josef Maria Eder, *History of Photography*, Nueva York, Dover Publications, 1972, p. 356.
- 12 Adolphe Legros, *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie pour portraits, vues, paysages, monuments, stéréoscopes et toutes espèces de reproduction sur papier, collodion, verre négatif et positif*, París, edición del autor, 1854.
- 13 Nathan B. Burgess, *Photograph and Ambrotype Manual. A Practical Treatise*, Nueva York, 1859, p. 176.
- 14 Un comerciante de fondos para estudios fotográficos anunciaba en la revista *El fotógrafo mexicano*, en enero de 1909, telones de hasta 10 x 15 pies, equivalentes a 3 x 4.50 metros aproximadamente.
- 15 Adolphe Legros, *op. cit.*, p. 98.
- 16 Alberto Reyner, *El retrato en las habitaciones*, Madrid, Enciclopedia del fotógrafo aficionado, no. 7, Librería Editorial de Bailly-Bailliere e hijos, 1900, pág. 107.
- 17 Ver la oferta de los pintores decoradores Santiago Arellano en "Santiago Arellano" en *El Pájaro Verde*, México, 24 de febrero de 1864, y de A. Ramírez, en "Las Dos Medallas" en *El Pájaro Verde*, México, 15 de julio de 1864.
- 18 "¡¡¡Atención!!! Salones de fotografía", en *El Pájaro Verde*, México, 15 de noviembre de 1864.
- 19 Factura de Jesús Herrera e Hijos, 29 de enero de 1896, póliza 250 del 31 de enero de 1896, Serie Pólizas y Comprobantes de Ingresos y Egresos, vol. 5064, Sección Administración de Rentas Municipales, Fondo Gobierno del Distrito Federal, Archivo Histórico del Distrito Federal "Carlos Singüenza y Góngora".
- 20 Ver "Lista de las recompensas obtenidas por expositores mexicanos", en la *Exposición Universal de París de 1900*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1901 y Lista de recompensas obtenidas por expositores mexicanos en la *Exposición Panamericana de Buffalo, N.Y., E.U.A.*, 1901, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, México, 1902. Agradezco a los investigadores Helia Bonilla y Carlos A. Córdova por la información proporcionada de Jesús Herrera y Gutiérrez y Leonardo Herrera y Paz, respectivamente.
- 21 Leopoldo Orendáin, *Cosas de viejos papeles*, volumen 2, Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, 1969, p. 111. Agradezco la referencia a la investigadora Brenda Ledesma.
- 22 "Mr. H. F. Schlattman", en *The Mexican Herald*, México, 29 de diciembre de 1895.
- 23 *Catálogo de la American Photo Supply*, México, s/f, p. 217.
- 24 "La Sociedad Fotógrafo Artística de Cruces y Campa", en *El Pájaro Verde*, México, 23 de julio de 1866.
- 25 "Nuestros grabados. Sr. Antonio Cruces" en *El Fotógrafo Mexicano*, núm. 12, México, junio de 1901, p. 231.
- 26 "Nuestros grabados" en *El Fotógrafo Mexicano*, núm. 1, México, julio de 1899, p. 15.
- 27 "Los hermanos Valletto", en *El Eco de Ambos Mundos*, México, 2 de noviembre de 1875.
- 28 Juan de Dios Peza, "Los hermanos Valletto", en *El Tiempo Ilustrado*, México, 14 de enero de 1906.
- 29 "Fotografía", en *Revista Universal*, México, 1 de julio de 1872.
- 30 "Fotografías sobre esmaltes", en *La Voz de México*, México, 7 de septiembre de 1872.
- 31 "Nuestros grabados" en *El Fotógrafo Mexicano*, núm. 2, México, agosto de 1899, p. 43.
- 32 *Ibidem*, núm. 3, México, septiembre de 1899, p. 74.
- 33 Anónimo, "Backgrounds", en *The British Journal of Photography*, Londres, 31 de octubre de 1884, p. 691.
- 34 Edward L. Wilson, *Wilson's Photographic: A Series of Lessons*, Filadelfia, 1881, Edward L. Wilson, p. 169.

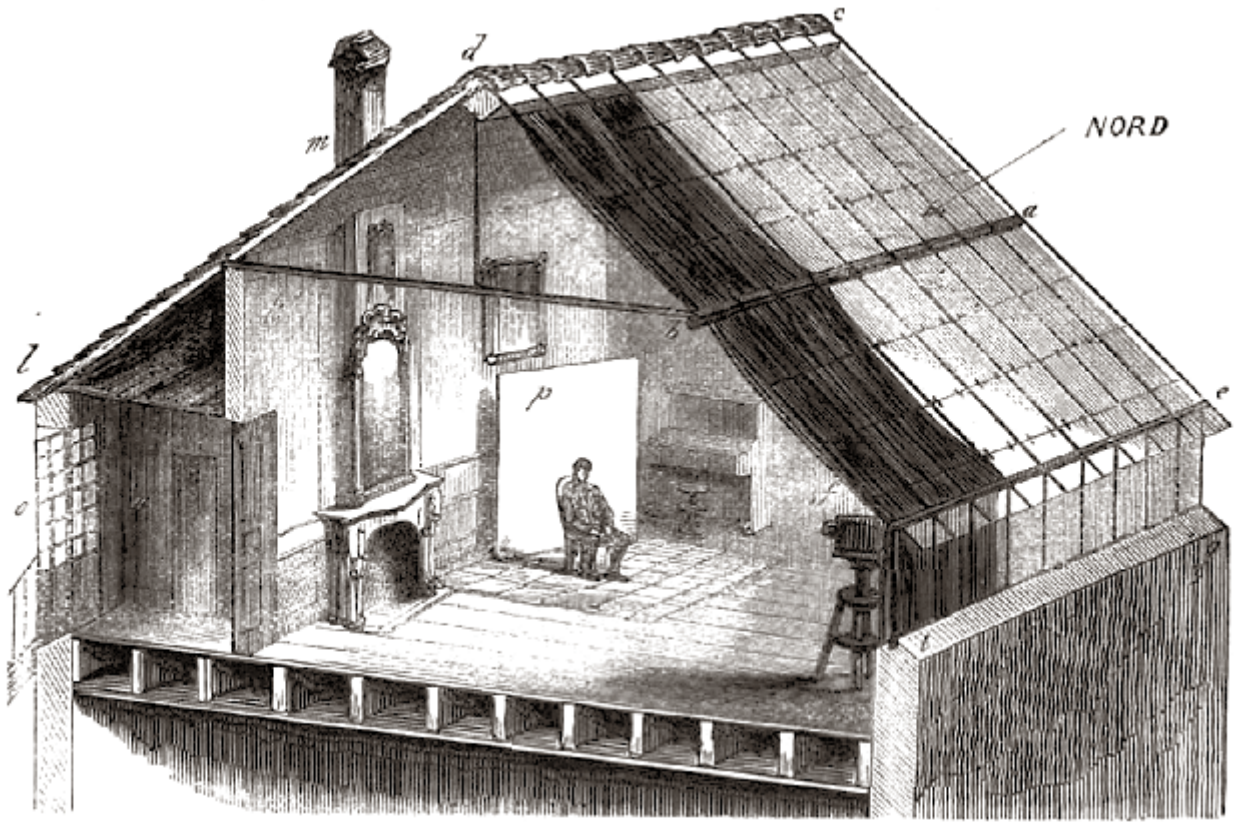
El retrato en los manuales fotográficos del siglo XIX

Brenda Ledesma

Hasta fines del siglo XIX, el retrato fotográfico fue realizado principalmente en los estudios. Un recurso complementario a la historia de estos establecimientos, así como al análisis y la apreciación del retrato fotográfico, es la revisión de los manuales de fotografía de la época. Estos libros de autores franceses, belgas, austriacos, británicos, españoles e italianos, principalmente, circularon en México desde la década de 1840; sólo unos pocos fueron editados, traducidos o escritos en este país.¹ Los manuales eran ricos en información técnica, generalmente estaban dedicados a orientar la ejecución de los procesos fotográficos de mayor uso en los años de su edición. Sin embargo, en esas publicaciones los capítulos técnicos se intercalaron con breves historias de la fotografía, con la divulgación de los nuevos avances tecnológicos en la materia, y con recomendaciones acerca de las formas más adecuadas de practicar los diversos géneros fotográficos.

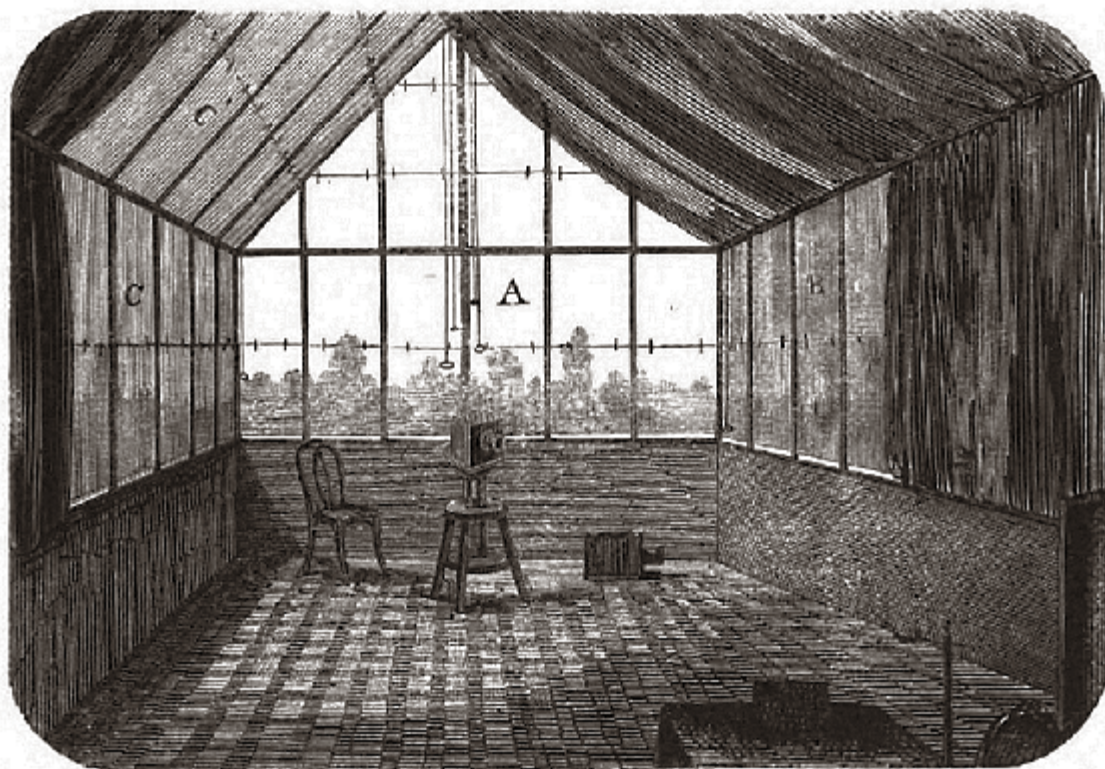
Sabemos que una incesante avalancha de mejoras técnicas arrastró el campo de la fotografía a lo largo del siglo XIX, los manuales reflejaron los cambios que se dieron en la práctica del retrato a medida que estas técnicas se sustituyeron unas por otras. Unas cuantas de esas transformaciones serán esbozadas en este breve texto, que es una invitación al estudio de los libros.

El tiempo de exposición que requería la imagen realizada con cada proceso técnico fue determinante en la manera de trabajar el retrato. En la época de los primeros daguerrotipistas (1839-1840), las exposiciones llegaron a durar entre quince y treinta minutos bajo la luz directa del sol. Éstas se realizaban en terrazas o balcones, y posteriormente en salones equipados con cristales de color azul —cuya construcción era guiada por los manuales— que pretendían



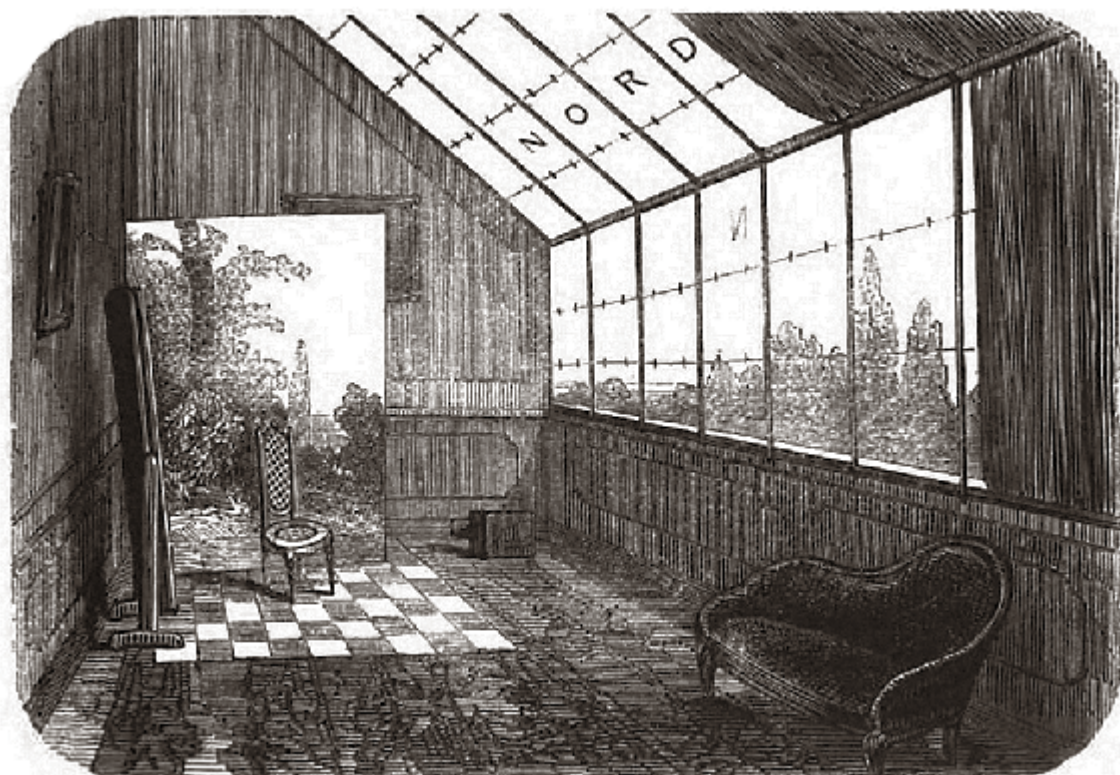
proteger a los retratados de los deslumbrantes rayos sin afectar la exposición, ya que el daguerrotipo era sensible a ese color. Uno de los grandes problemas fue precisamente la molestia y el gesto que causaba la luz directa y la larga pose en el rostro de los retratados. Sin embargo, alrededor de 1841, las mejoras en el procedimiento redujeron la pose a un lapso de quince a veinticinco segundos.² Aun así, el fotógrafo debía asegurarse de que el modelo se mantuviera inmóvil, lo cual fue solucionado años después con la implementación del apoya-cabezas, que en ocasiones también daba soporte al cuello y a los brazos de quien posaba. El francés Marc Antoine Gaudin, expuso estas situaciones en el tratado de su autoría en 1844.³ Gaudin explicaba que el retrato no consistía únicamente en obtener las líneas y los volúmenes que reflejaban los rostros, como señalaban los pintores que descalificaban el daguerrotipo, sino que “el parecido” se encontraba en la expresión, es decir, en el semblante.⁴ El retrato debía reflejar “vida” y mostrar una “mirada acariciante”, a pesar de que el modelo tuviera que congelar sus movimientos alrededor de medio minuto. Gaudin señalaba también que la luz debía brillar en los ojos del retratado para que estos no parecieran los de un ciego; y al mismo tiempo, la persona debía relajar su vista y no fijarla en un solo punto.⁵ El autor también solicitaba recordar que el daguerrotipo invertía los lados de la imagen, por lo que una pluma o un pincel jamás debían ser colocados en la mano derecha de quien se retrataba. Posteriormente, en el cambio entre las décadas de 1840 y 1850, cuatro proce-

Grabado de un estudio con modelo. Albert Londe, La photographie moderne: pratique et applications, Paris, G. Mason, 1888



Los fotosensibles existieron al mismo tiempo: el daguerrotipo (1839), el calotipo (1834), la niepsotipia (1847)⁶ y el colodión (1851).⁷ Las técnicas idóneas para el retrato eran el daguerrotipo y el colodión según Auguste Belloc, a causa de su nitidez, su calidad en los detalles y en la impresión de relieve, así como su rapidez de impresión; en ellas encontraba “vida”, “respiración” y “movimiento” debido a su sensibilidad.⁸ En cambio, el calotipo y el niepsotipo, que requerían exposiciones largas pero que era más sencillo manipular en exteriores, eran útiles para realizar paisaje y monumentos. El tiempo de exposición se relacionaba con la naturalidad y la viveza en los retratos; no obstante que la emulsión de colodión apenas había reducido su duración a un lapso entre cinco y quince segundos.

Los franceses Belloc y Adolphe Legros,⁹ cuyos libros fueron publicados a mediados de siglo, y el español José Antonio Sey,¹⁰ de la década de 1860, describieron cómo debía estar construido un estudio en la época del colodión. El salón de exposición debía recibir la luz del norte, estar dotado de grandes ventanales, pantallas y cortinas blancas, y pintar sus paredes de color pizarra —el verde oscuro absorbería los rayos actínicos—. Al igual que Gaudin, estos autores recomendaban los colores y tipos de telas que debían vestir los retratados. Sus manuales también abordan la factura y la pertinencia de diversos tipos de fondos escenográficos —lisos, degradados, de paisaje o de salón—. La utilería y el mobiliario que completarían el cuadro y la representación de la identidad de los modelos, son mencionados brevemente; así también los juegos con la fisonomía del modelo —la forma de la nariz y la boca, la extensión de la frente, la complejión,



la forma de la cara, etcétera — y con la luz. Legros es uno de los autores que describe “cómodas” y “naturales” posturas para hombres y mujeres.¹¹ Por el contrario, escritores como el belga Désiré van Monckhoven, consideraban que la disposición y el arreglo del modelo dependían del buen gusto del operador, y dado que el buen gusto no podía enseñarse, sólo se limitaban a dar información técnica.¹²

AMBAS PÁGINAS
*Grabados de estudios
sin personajes.*
Désiré van Monckhoven.
*Traité général de
photographie*, Paris,
Victor Masson et fils, 1865

Una nueva reducción de los tiempos de exposición ocurrió en 1878, cuando la placa seca de gelatina —inventada en 1871— atravesó por varias mejoras que incrementaron su sensibilidad. Los fotógrafos fueron capaces de exponer en brevísimos lapsos entre 1/10 o 1/50 s en interiores, y hasta 1/150 s al aire libre. Esta situación modificó nuevamente la idea acerca de la “naturalidad” en el retrato. La sensibilidad de la placa seca había motivado la creación de cámaras portátiles, es decir, que podían ser utilizadas sin necesidad del tripí. Estas cámaras eran ligeras y relativamente fáciles de manejar, se utilizaban en espacios exteriores ya que requerían de una fuerte iluminación. Por otro lado, el uso de la cámara portátil estaba estrechamente ligado a la práctica de aficionados, cuyo número se había multiplicado a causa de la relativa simplificación de los procesos fotográficos que también encausó la nueva técnica.¹³ Los manuales publicados entre la década de 1880 y el fin de siglo XIX, estaban dirigidos principalmente al público *amateur*. Los instructivos fotográficos eran más delgados que los de tiempos anteriores: contenían cada vez menos fórmulas y menos descripciones de instrumentos fotográficos, y al mismo tiempo, incluían nuevas invitaciones a la experimentación con la rapidez de las placas. El austriaco Josef Maria Eder y el francés Albert

Londe, quienes publicaron en el año de 1888, hablaban de retratar a las personas sin prevenirlas, para así ganar en “naturalidad” y “sinceridad”.¹⁴ Londe consideraba que el retrato al aire libre ganaba en originalidad, respecto a “un retrato lamido sobre un fondo degradado (...) en su cuadro habitual, aquel que todo mundo conoce”.¹⁵ Por su parte, Eder se ocupaba de la fotografía de personas sonrientes en el estudio, y de la minuciosa distribución de los planos del retrato en exteriores.¹⁶ Eduardo de Bray, traducido en 1898, despreciaba el uso del apoya-cabezas en el retrato convencional, ya que causaba rigidez y “una actitud a todas luces violenta y envarada” en los modelos.¹⁷ Finalmente, los franceses Jorge Brunel y Pablo Chaux (1900), oponían el retrato al aire libre, que entendían como “retrato artístico”, al retrato de estudio. Al retrato en interiores también le llamaban retrato “de parecido”, y lo comparaban con “miniaturas bien acabadas”.¹⁸ En cambio, consideraban que “para conseguir un retrato característico” no había necesidad de “hacer el personaje en sí”, sino fotografiarlo “en su vida activa, dentro de su casa, en la granja, en el campo, en el círculo de su existencia propia”.¹⁹ Tras la invención de la placa seca, el retrato se vio renovado con la paulatina introducción de la sonrisa, la soltura despojada de los aparatos de apoyo, la práctica al aire libre y la captura de los modelos en medio de un gesto o de la realización de una acción; un nuevo código que contemplaba la espontaneidad y la captura de instantes, transformó la recreación escenográfica y simbólica de la identidad que había sido practicada en décadas anteriores.

PÁGINA SIGUIENTE
Grabado de retrato con sonrisa. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée. Son application aux arts et aux sciences*, París, Gautier Villars et fils, 1888

1 Los conocidos hasta ahora son: José María Cortecero, *Manual de fotografía y elementos de química aplicados a la fotografía* (Enciclopedia Popular Mejicana), París, Librería de Rosa y Bouret, 1862, y sus reediciones de 1873 y 1885 (ésta última editada en México); R. Clément, *Método práctico para determinar con exactitud el tiempo de exposición en fotografía* (Biblioteca Cosmos), Tacubaya, F. F. Pérez, 1891; C. Klary, *El fotógrafo retratista*, León, Imprenta de la escuela de instrucción secundaria, 1892; Luis G. León, *La fotografía sin laboratorio: apuntes para el principiante en el arte fotográfico*, México, Librería de Ch. Bouret, 1900, y su segunda edición de 1904; José María Rivera, *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos*, Santa Cruz, Imprenta guadalupana, 1902; Eduardo de Bray, *Nuevo manual de fotografía*, México, Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1898, y sus ediciones de 1910 y 1920.

2 Hubo también afortunadas ocasiones en que fue posible realizar exposiciones de un segundo, véase Timm Starl, “A new world of pictures. The use and spread of the daguerreotype process” en *The New History of Photography* [1ra ed. 1994], Michel Frizot (ed.), Milán, Könemann, 1998, p. 41.

3 Gaudin fue uno de los primeros daguerrotipistas. Presenció personalmente la presentación del daguerrotipo que realizó Arago en 1839. *Ibid.*, p. 26. M. A. Gaudin, *Traité pratique de photographie. Exposé complet des procédés relatifs au daguerréotype*, París, J.-J. Dubochet et Ce, 1844.

4 Gaudin, *op. cit.*, p. 123.

5 *Ibid.*, p. 25.

6 Emulsión de albúmina sobre placa de cristal, nombrada en honor de su inventor, Claude Abel Niépce de Saint-Victor, quien fue sobrino de Nicéphore Niépce, véase Josef Maria Eder, *History of Photography* [3ra ed. 1905], Nueva York, Dover Publications, 1978, p. 338.

7 También llamada archerotipia en honor de quien fue reconocido como su inventor, Frederick Scott Archer.

8 A. Belloc, *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion: suivi d'éléments de chimie et d'optique appliqués à cet art*, París, edición del autor, 1854, p.p. 26-29.

9 Adolphe Legros, *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie pour portraits, vues, paysages, monuments, stéréoscopes et toutes espèces de reproduction sur papier, collodion, verre négatif et positif*, París, edición del autor, 1854.

10 José Antonio Sey, *La fotografía puesta al alcance de todos. Tratado completo de archerotipia, panotipia y otros varios procedimientos y observaciones sobre las dificultades que se presentan, seguido de los elementos de óptica aplicados á este arte*, Barcelona, Librería de D. Juan Oliveres, 1861.



11 Legros, *op. cit.*, p. 101.

12 Désiré van Monckhoven, *Traité général de photographie: comprenant tous les procédés connus jusqu'à ce jour: suivi de la théorie de la photographie et de son application aux sciences d'observation*, París, Victor Masson et fils, 1863, p. 212.

13 A diferencia de lo que sucedía con los soportes previos, las placas secas (y posteriormente los rollos de papel o de celuloide, a los que también se aplicó la emulsión de gelatina) podían conseguirse previamente emulsionadas en los comercios fotográficos; estos establecimientos también ofrecían los servicios de revelado, fijado e impresión de copias en papel en las últimas dos décadas del siglo XIX, de modo que el fotógrafo podía preocuparse únicamente de aquello que sucediera en el momento de la toma.

14 Albert Londe, *La photographie moderne: pratique et applications*, París: G. Masson, 1888, p. 303. Véase Josef Maria Eder, *La photographie instantanée. Son application aux arts et aux sciences*, París, Gauthier-Villars et fils, 1888, p. 76.

15 Londe, *op. cit.*, p. 85. La traducción es mía.

16 Eder, *La photographie instantanée, op. cit.*, pp. 56-58, 60.

17 De Bray, *op. cit.*, p. 64, en la edición de 1910.

18 Jorge Brunel y Pablo Chau, *La fotografía al aire libre, excursionista e instantánea* (Enciclopedia del fotógrafo aficionado, no. 6), Madrid, Bailly-Baillière e hijos, 1900, p. 49.

19 Brunel y Chau, *op. cit.*, p. 51.

EL INCENDIO DE LA MADRUGADA DE AYER FUE UN ESPECTACULO IMPONENTE

LOS HABITANTES DE LA CASA INCENDIADA DORMIAN PROFUNDAMENTE

EL FUEGO COMENZO EN UNA COCINA DEL SEGUNDO PISO.--SE PERDIERON COLECCIONES VALIOSAS.

MR. SCHLATTMAN PERDIO TODO MENOS LA EXISTENCIA.--EL VALOR DE NUESTRO

CUERPO DE BOMBEROS.--UN BOMBERO HERIDO.--EL EDIFICIO VALE

MEDIO MILLON DE PESOS Y ESTABA ASEGURADO



GALERIA DE LA FOTOGRAFIA

Después de los dos y quince minutos de la madrugada del día de ayer, cuando las cajas de alarma del cuartel del 6 de Mayo y San José el Real habían sonado sus campanillas para comunicar a las oficinas de la cuarta demarcación de policía una novedad.

Los empleados de guardia en la comisaría despertaron y oyeron el parte telefónico que el gendarme 755, apostado en el cruce de nuestra principal avenida y la calle del Espíritu Santo, les comunicaba a aquellas avanzadas horas.

Una densa columna de humo se elevaba por los balcones de la casa en que se encontraba la fotografía de Schlattman, la mansión con el número 2 en la calle del Espíritu Santo, contigua al hermoso edificio del Instituto Español. El aviso del cuartel fue transmitido inmediatamente a la Oficina Central del Cuerpo de Bomberos y a la Inspección General de Policía y pocos de estos minutos se presentaban en el lugar indicado



dos secciones de bomberos: la de la Estación Central y los hermanos del segundo puesto, cuyos cuarteles se encuentran en la calle de Vintola. El fuego había tomado ya poderosos e incesantes incrementos, y cuando



*COCINA DEL 2º PISO
DONDE PRINCIPIO EL INCENDIO*

SR. SCHLATTMAN



El piano de Miss Kida Schlattman.

los bomberos se presentaban en el sitio, las columnas ascendían ya por tercera vez con los balcones del segundo y del tercer piso, inundando con colores oscuros los edificios y las calles cercanas.

EL LEGAR DEL SINIESTRO
El incendio de que hablamos se iniciaba en el coracón mismo de la ciudad, en una de las principales arterias de la ciudad.
Fina.—Quinta 24.

Fortuna y tragedias

Arturo Guevara Escobar

El presente texto se adentra un poco en las vicisitudes de la fortuna. A veces halagadora y en otras nefasta para algunos fotógrafos de la Ciudad de México: los estudios fotográficos como locales comerciales parecerían establecimientos propensos a los incendios. En la realidad, son pocos los casos documentados que dan testimonio de percances de este tipo. El incendio es un pretexto para relacionar la fama, el fuego, los fotógrafos, sus lugares de trabajo y por extensión sus archivos fotográficos.

El estudio fotográfico, en especial aquellos de la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX, eran en gran medida establecimientos sofisticados, con un ideal de glamur y prestigio. En ellos, además de los implementos obvios de su labor se acumulaban papeles, telas, tapetes, muebles y una amplia variedad de productos que podemos denominar inflamables. En 1905 aparece impreso el mapa editado por *Sanborn Map Company*, “*Insurance maps of City of Mexico, Federal District*”,¹ documento interesante para percibir la vulnerabilidad contra el fuego según los estándares de la época. Por desgracia no cubre toda la superficie anunciada, sino solo las áreas de interés para las compañías aseguradoras, a pesar de lo cual no deja de ser una herramienta muy útil. Se da en una población para la Ciudad de México de 400 mil habitantes, con tres estaciones de bomberos. En sus claves de lectura se enlistan diferentes tipos de construcción de acuerdo a sus características de seguridad. La más segura “a prueba de incendios”; en esta categoría encontramos el edificio de la Casa Boker y Cía., el de la Mutual Life Insurance Company of New York —hoy sede del Banco de México— y el nuevo edificio de Correos —actualmente Palacio Postal.² La última categoría: “estructura especial” era la considerada con el más alto riesgo de conflagración. Revisando el mapa en esta categoría aparecen carpinterías, expendios de pinturas, imprentas, tapicerías, sastres, fabricantes de cajas de cartón y estudios fotográficos.

En el mapa encontramos veintinueve establecimientos dedicados al quehacer fotográfico; estudios, tiendas de artículos y casas amplificadoras de retratos.³ Sí por acumulación de materiales inflamables no referimos, una tienda de telas, una ferretería, droguería, tienda departamental, teatros y templos son lugares mucho más proclives a un incendio que un estudio fotográfico, y la historia nos da la razón.⁴

PÁGINA ANTERIOR

El incendio de la madrugada de ayer fue un espectáculo imponente, en El Imparcial, 7 de enero de 1909, México, Col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

Entre los diferentes implementos necesarios dentro de un estudio fotográfico, podemos encontrar varios productos catalogados como venenosos; pero los estudios fotográficos, prescindieron de ellos por un largo periodo, inclusive algunos no los usaron nunca.⁵ La película de nitrocelulosa ampliamente usada como soporte para los negativos es inventa por Hannibal Goodwin en 1887; adelanto tecnológico que llegaría a la gloria en manos de la empresa fotográfica Kodak. El producto básico para su elaboración es la nitrocelulosa, mismo químico usado en la llamada pólvora para armas y otros tipos de explosivos.⁶

Con estos antecedentes pasemos a los hechos. La gran tienda de ropa La Valenciana se quemó el 6 de abril de 1906, previamente se había incendiado el 27 de septiembre de 1900. Al costado, en la casa número 5 del Portal de las Flores —en la actualidad ambos predios dan a la Plaza de la Constitución— se encontraba la cristalería de los señores Dupont, las oficinas de la Sociedad Científica del Río de la Loza, y en su último piso la fotografía de los señores Salvador y Santiago Maya. El taller fotográfico sufrió de graves perjuicios en el siniestro de 1906 al propagarse el fuego desde La Valenciana: apenas llevaba seis meses en esa ubicación, toda una calamidad. Previamente se estableció en la segunda calle de Santo Domingo. El percance tuvo como origen el departamento de carpintería de la tienda de ropa cuando uno de los empleados le prendió fuego a un bote con aguarrás de forma accidental.⁷ *El Tiempo*, lamenta las pérdidas materiales de los fotógrafos: equipos y muebles, sobretodo del cambio de local que siempre afecta a un negocio reconocido y asumiendo que tendrían que mudarse nuevamente. El *Popular*, en referencia a la fotografía de Salvador Maya, menciona que no sufrió ningún daño, centrándose en los desperfectos de La Valenciana y La Cristalería Nacional.⁸ En lo que todos concuerdan es en el notable rasgo del artista Salvador Maya, que aun en perjuicio de su persona tomó la cámara para documentar el incendio; saltando a unos de los balcones del local de la Sociedad Científica del Río de la Loza. Una de sus imágenes con vista de La Plaza de la Constitución se publicó en las páginas de *El Tiempo Ilustrado*. Y fueron las fotografías de fotógrafo Maya de gran utilidad en el proceso judicial que siguió al siniestro para asentar las responsabilidades y cobro del seguro.⁹ Si bien *El Tiempo* supuso que el señor Maya cambiaría de local, para mayo de 1911 un anuncio en *El Diario del Hogar* lo sitúa en el Portal de la Flores 5, donde promovía el último retrato del Francisco I. Madero con su firma: cien foto botones por 7 pesos, cien tarjetas postales por 8, cien tarjetas de visita finas por 10, o cien tarjetas finas Imperial por 12.¹⁰ Era el apogeo de la revolución Maderista.

Mayo 26 de 1906: alrededor de la una de la tarde se incendia el pequeño estudio fotográfico instalado en la azotea del restaurante California, en la primera calle de Independencia, el fuego se originó a causa de unas chispas que saltaron de la chimenea del restaurante, extendiéndose el fuego por la estructura de madera: las pérdidas del fotógrafo se estiman en 200 pesos.¹¹ Era frecuente que los estudios fotográficos se instalaran en las azoteas para aprovechar la iluminación cenital, también era frecuente que estas instalaciones fueran de madera.

Cerca de tres años más tarde, la madrugada del 6 de enero de 1909, el edificio ubicado en las calles de Espíritu Santo esquina San Francisco fue pasto de las

EL FOTOGRAFO MEXICANO

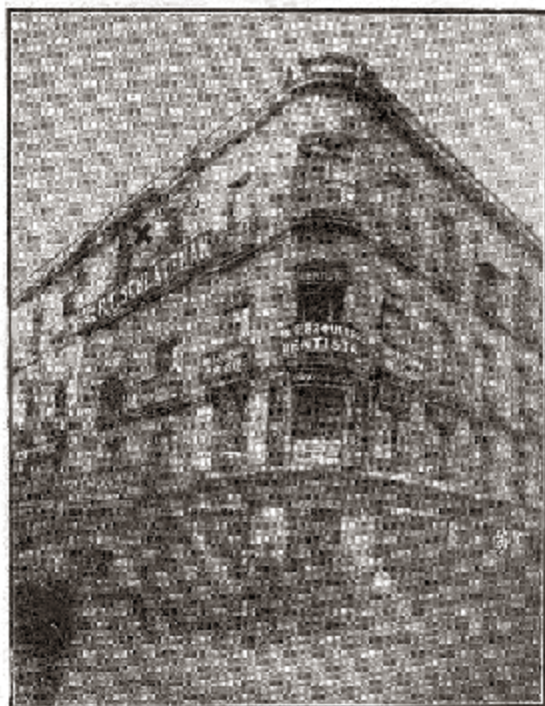
PUBLICACION DEDICADA AL ARTE DE LA FOTOGRAFIA.

OFICINA: AVENIDA SAN FRANCISCO, 42.

TOMO X.

MEXICO, ENERO DE 1909.

NUM. 6.



Edificio en que se halla la Fotografía del Sr. Schlattman.

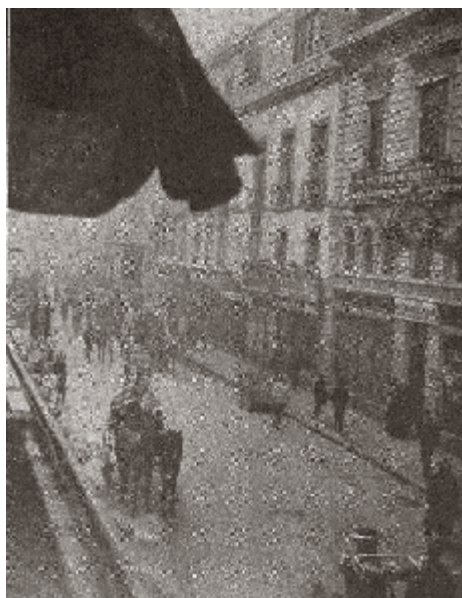
INCENDIO DE LA FOTOGRAFIA DEL SR. H. F. SCHLATTMAN.

Fué un espectáculo imponente.

En la madrugada del día 6 de los corrientes, y estando ya en prensa el presente número del FOTOGRAFO MEXICANO, se incendió el taller fotográfico que desde hace 18 años tenía establecido en la calle del Puente del Espiritu

llamas —actualmente Isabel la Católica y Francisco I. Madero— en su primera planta había una joyería, una bonetería, una zapatería. En el segundo piso vivía la familia González que rentaba algunos cuartos como despachos y habitaciones para hombres solos. En el tercero se encontraba el estudio del fotógrafo H. F. Schlattman, sus habitaciones familiares y la vivienda de la señorita Flora Solís que subarrendaba. El siniestro tuvo su inicio en la cocina de una vivienda habitada por tres españoles en el segundo piso, y de ahí se propagó al tercer piso. Tras tres horas los bomberos controlaron el fuego, no habiendo vidas humanas por lamentar; pero sí cuantiosos daños materiales. De forma indubitable se asienta que el señor Schlattman perdió todo: el taller, el gabinete, la sala, bodega, y las habitaciones,

Incendio de la Fotografía del Sr. Schlattman, en El Fotógrafo Mexicano, enero de 1909, México, Col. particular



DE IZQUIERDA A DERECHA
*Ruinas del departamento
o bodega de tarjetas de la
fotografía del Sr. Schlattman*

*El Cuerpo de Bomberos se
retira a las siete de la mañana,
después de su heroica labor*

*Lugar del segundo piso por
donde comenzó el fuego que
destruyó completamente
la fotografía y habitaciones
del Sr. Schlattman*

Éstas imágenes pertenecen a
El Fotógrafo Mexicano
enero de 1909, México
Col. particular

salvándose una insignificancia. La sala se encontraba decorada con bastante lujo, sus cortinas, alfombras, tibores y demás objetos de arte se perdieron. La pérdida más grande sin duda fue el archivo fotográfico, miles de negativas y retratos, colecciones de gran interés social y político, así se les calificó en su momento. Retratos por valor cercano a los mil pesos, que se tenían que entregar al día siguiente, las pérdidas materiales del desafortunado fotógrafo se calcularon cercanas a los veinte mil pesos. Por fortuna se disponía de un seguro contra incendios aunque sólo le cubría por cinco mil pesos.¹²

A diferencia de los fotógrafos Maya, la prensa dio una amplia cobertura a la tragedia de Schlattman. En ello hay sus razones, no sólo lo espectacular del siniestro y las pérdidas materiales, sino a la popularidad que llegó a tener el fotógrafo norteamericano dentro de la sociedad capitalina. A Schlattman lo podemos calificar como un fenómeno mediático, durante años mantuvo su presencia por lo menos una vez por mes en las páginas de diarios y revistas. A finales del siglo XIX se acercó en la Ciudad de México con la razón social de “*Schlattman Hermanos*”. Al mismo tiempo mantendría otras denominaciones: “*Gran Fotografía Americana*”, o “*H. F. Schlattman Photographer; The Philadelphia, finishing store*”. Lo curioso de los cientos de referencias hemerográficas sobre la familia Schlattman, es no encontrar alguna explícita de su hermano. Los hermanos Schlattman, Edward J. y Henry F. (a veces lo encontramos como H. T. Schlattman), eran originarios de Saint Paul, Minnesota. Henry nació en 1862 y desde los 16 años se dedicó a la fotografía. Al parecer desde 1878 existe la razón social “*Schlattman Brothers*”, en el 271 East Seventh, de Saint Paul. Entonces podríamos suponer que fue discípulo de su hermano; para 1883 en la misma dirección se encontraba el estudio *Schlattman Brothers & Ladd*, organización que por lo menos subsistió hasta 1888; Henry F. Schlattman continuó anunciándose como fotógrafo en Saint Paul hasta 1891. En un anuncio en el libro *México y sus Capitales* se dice que Henry empezó a

trabajar por su cuenta en los Estados Unidos después de cinco años de constante estudio, deducimos que eso ocurrió en 1883. En la prensa mexicana encontramos por primera vez un anuncio de Schlattman Bros. el 17 de junio de 1891,¹³ con la dirección que recurrentemente ocuparía, Espíritu Santo número 1.¹⁴ Un año más tarde encontramos en *El Universal* del 6 de marzo, la única referencia indirecta al hermano en la frase: “los trabajos de los profesores Schlattman”. A partir de 1900 aunque se mantiene la denominación “hermanos” Henry aparece como el único propietario y se le nombra “el principal de cuantos fotógrafos americanos hay en el país”. Desconocemos el paradero de Edward.¹⁵

Muchas de las referencias sobre Schlattman son anuncios comerciales, manteniendo una intensa campaña publicitaria durante años, por ejemplo: durante el mes de enero de 1902 pagaría inserciones durante veinte días; el año de 1907 vería un paulatino decrecimiento de la política para su total supresión en 1908; solo a raíz del incendio y de la reapertura del estudio. El 5 de junio de 1909 se emprendería de nuevo una campaña publicitaria. Henry F. Schlattman y familia serían fuente frecuente de noticias sociales. De sus dos hijas: Ruby y Aida, encontramos toda una biografía: logros escolares, festivales, etcétera. Del fotógrafo nos enteramos que era miembro de la logia Odd Fellow Ridgely Lodge N°1 I.O.O.F. —por lo tanto era masón— donde llegó a ocupar el cargo de Grand Sire. Era miembro del Mexico Gun Club; con hazañas nada gratificantes para la actualidad: el 28 de enero de 1908 se hacía del record de cazar cien chichicuilotos en el Peñón del Lago de Texcoco, y en otra ocasión sería treinta gansos y setenta patos en el lago de Chapala. También participaba en obras de beneficencia: en la rifa pro Hospital Americano durante diciembre de 1904, proporcionó el cuarto premio consistente en fotografías por un valor de 12 pesos.

Parte de sus ganancias las invirtió en bienes raíces. *El Mexican Herald* del 4 de febrero de 1897, nos relata la compra de la vieja Metlaltoyucan Colonization Company por parte de Theodore G. Sullivan, Frank Borton y H. F. Schlattman. Con lo que se convertía en dueño de la más grande plantación de papas en México, La Cima, y una plantación de café, Buena Vista, en el estado de Puebla. En su administración quedó como gerente general y secretario. La Buena Vista Coffee Company contaba con 400 acres plantados con cafetales en 1897, además de otros cultivos como maíz, hule, caña de azúcar, yuca, limones, lima, vainilla, había explotación de madera de cedro; todos estos productos eran destinados a la exportación. La empresa gozó del beneplácito de la sociedad capitalina, y ventajosos patronazgos. En 1897 edita un álbum fotográfico titulado *View on the line of the Mexico, Cuernavaca & Pacific Railway*, en él se incluía su trabajo realizada para la Compañía del Ferrocarril de México, Cuernavaca y Pacifico, propietaria de una inconclusa línea entre la Ciudad de México y Acapulco que en 1902 formó parte del Ferrocarril Central Mexicano. En 1898, retrata las instalaciones ferroviarias y realiza vistas durante un viaje al estado de Jalisco; ambos trabajos serán publicados por el Ferrocarril Central Mexicano en un álbum editado por Ingersoll & Co. de Saint Paul, Minnesota. Fue contratado por el gobernador de Morelos, Manuel Alarcón, para retratar la boda de su hija, entre otros tantos casos. Por su parte Schlattman trabaja intensivamente en la conformación de una colección de vistas estereoscópicas para la venta entre turistas y residentes. Schlattman se

había convertido en el paradigma del fotógrafo de estudio; socialmente reconocido, económicamente exitoso, galardonado por su calidad artística. Su ayudante, émulo y competencia fue el sueco Emilio Lange.

En 1892, Emilio Lange ya era empleado de Schlattman Bros. ¡Prácticamente en el primer año de existencia del estudio fotográfico! Había realizado en noviembre una excursión a la cumbre del Popocatepetl junto a otras cuatro personas para hacer algunas tomas del cráter, sólo él y otra persona lograron culminar el ascenso, fotografías que registraría el derecho de propiedad artística en 1909.¹⁶ Es interesante ver cómo se desarrolla la relación; Lange llega a México en 1890, oriundo de Estocolmo, Suecia, había nacido en 1868 y previamente pasó un tiempo en los Estados Unidos. Una vez terminados sus estudios en ingeniería civil en la Escuela Real de Estocolmo dejó su país natal y se dedicó a la fotografía, al parecer fue en Alemania donde adquirió sus conocimientos ¿entonces por qué Schlattman necesitaría de un fotógrafo como Lange en una fecha tan temprana si trabajaba en sociedad con su hermano? Pasando algunos años bajo la sombra de Schlattman el sueco escinde la relación y el primero de febrero de 1899 inaugura su propio estudio fotográfico, para lo cual adquiere el local perteneciera a los Hermanos Torres —calle de la Profesa no. 1 en los altos de la American Photo Supply. Manuel Torres ocuparía un espacio en la Profesa no. 2.¹⁷ Tanto Schlattman como Lange usarían en su publicidad el hecho que sus respectivos estudios se ubicaban en el no. 1 de sus relativas calles, correlacionando la posición física de sus domicilios con la primacía de su trabajo; además, coincidentemente uno, casi enfrente del otro. Lange también haría un uso intensivo de la publicidad en los diarios capitalinos. Así entendemos de otra forma la publicidad. Lange en 1903 ostenta tener “la más grande colección de tarjetas” postales; Schlattman había pretendido hacer lo mismo con las vistas estereoscópicas; entre 1905 y 1907 Schlattman promovería la oferta de una docena de retratos imperiales o formato gabinete, según la ocasión por un precio de seis pesos; por su parte, Lange, usaría el eslogan “No ofrece precios baratos, pero sí trabajo perfecto y puntual”. En 1903 Lange asentaba: “La más selecta y moderna colección de “folders fotográficos” de los Estados Unidos, se acaban de recibir...”; por su parte Schlattman en septiembre de 1909 anuncia que le acaban de llegar veinte mil monturas y folders, de las más modernas, del mejor fabricante de los Estados Unidos, anuncio hecho poco después del incendio de su estudio, haciendo eco de otro anuncio de 1906: “Todos nuestros materiales son comprados en grandes cantidades, directamente de los fabricantes, con la mejor calidad de descuentos...”. Tanto Schlattman como Lange serían galardonados en las exposiciones de Chicago 1893, París 1900, y Buffalo 1901, con el detalle de que en 1893 Lange era “empleado” de Schlattman. En 1903, Lange se muda al nuevo y elegante estudio de la segunda calle de Plateros no. 4. Dos años más tarde la revista *El Mundo Ilustrado* publicaba un amplio reportaje sobre él, tasan-do el lujo de sus instalaciones en 30 mil pesos, en el mismo texto, se relatan los antecedentes de Lange: “Al venir a México, el señor Lange se destinó en uno de los principales talleres de la capital” omitiendo la relación con el todavía eminente fotógrafo norteamericano. El primero de octubre de 1908 tenemos otro cambio, se inaugura el imponente estudio de la calle de San Francisco no. 1 esquina San Juan de Letrán, estudio en lujo y equipamiento superior al de Schlattman, local en el que permanecería Lange hasta 1928.

PÁGINA SIGUIENTE

Emilio Lange

Areli Gómez de Amézaga

y Rafael Amézaga

6 de marzo de 1916

Col. Gustavo Amézaga Heiras





Retrato de H. F. Schlattman en
Residentes prominentes de la Ciudad de México
ca. 1900.
Col. Gustavo Amézaga Heiras

Lange no disfrutaba de la caza, pero sí de la pesca y la prensa haría eco de sus actividades sociales de igual manera que con Schlattman. En 1899 se sacó la lotería con un premio de 500 pesos; fue presidente de la Sociedad Escandinava; miembro del jurado en el caso de Arnulfo Villegas, drama pasional en el cual éste asesinó a su prometida en 1905; en 1906 el cónsul de Noruega en México, Alberto Fossum y su esposa mueren de tifoidea y la pareja de los Lange —Emilio y Odilia— obtuvieron la tutoría interina de sus dos hijos —Ramón y Esperanza— hasta su repatriación; la hija mexicana del matrimonio, Lange María Esperanza Lily Solveing, al final de la década de 1910 deleitara al público extranjero con sus interpretaciones al piano. Esta extraña competencia entre los dos fotógrafos, sea profesional o dentro de la sociedad parecería llevar su parte de tragedia. En 1907, la esposa de Lange, sufre de un accidente cuando un empleado la rocía con algunas gotas de sosa caustica en la cara, al limpiar los vidrios de unas ventanas en casa de los Lange, ubicada en Rinconada de San Diego número 10, también causó desperfectos en alfombras y muebles por lo que se le pidió una indemnización de 272.50 pesos. El estudio fotográfico de Emilio Lange también se incendió. Para Schlattman el incendio de su estudio fotográfico ocurre en el pináculo de su fama, al mismo tiempo que están ascendiendo una pléyade de nuevos, y dotados fotógrafos, Clark, Adams, Rivoire, Pach, Mack, Napoleón, H. J. Gutiérrez, etcétera. Poco tiempo después de reconstruir su estudio, el 11 de septiembre de 1910, en la primera plana del *Mexican Herald*, debajo de un desplegado del estudio Napoleón, con sólo 13 palabras en tres pequeños renglones, Schlattman anuncia su nuevo local: Isabel la Católica 25, “Most modern in Mexico”, es un diminuto reflejo del Schlattman que dominará durante más de diez años, esta es la última mención que localizamos sobre el estudio fotográfico de H. F. Schlattman. Henry Frank Schlattman reside en la Habana, Cuba, casi todo el año de 1914 para posteriormente regresar sin volver a ocupar un lugar dentro del quehacer fotográfico, muere en la Ciudad de México en diciembre de 1929.

En los años que van de 1909 a 1911, vemos una dura lucha publicitaria donde los protagonistas serían principalmente, Lange, Clark, Mack, y H. J. Gutiérrez. No tenemos una fecha clara del siniestro del estudio de Lange, probablemente acaecido entre 1917 y 1928. Nos llega un recordatorio del mismo en un nuevo incendio, el 6 de febrero de 1930, precisamente el otrora estudio de Lange, ahora en manos del fotógrafo alemán Hugo Brehme, se vuelve a incendiar. La

tragedia es relatada en el diario capitalino *Excélsior*, con el titular: "Nada se salvó de la conocida casa artística [...] un formidable siniestro se registró ayer, a las catorce horas y diez minutos, en el edificio situado en la esquina de las avenidas Madero y San Juan de Letrán, en el número 1 de la primera de estas calles, en el cuarto piso, ocupado por la fotografía de Hugo Brehme. Hace unos años cuando en ese mismo local se encontraba la fotografía Lange, También ocurrió otro formidable incendio que, como el de ayer, ocasionó daños materiales por muchos miles de pesos".¹⁸ Lange, al dejar su estudio en manos de Brehme lo hace junto a su equipo, empleados y muy probablemente el resto de su archivo. En 1931 se aleja de México para no regresar. En Schlattman, Lange y Brehme las pérdidas materiales y sobretodo de los archivos fotográficos fueron relevantes. Los dos primeros subsistieron por un tiempo con nuevos éxitos; sin embargo para Hugo Brehme cuyo principal interés creativo era la producción de vistas, la desaparición de gran parte de su acervo resultó una catástrofe de la cual nunca se recuperó.

1 El mapa consultado es parte de Collections of the Geography and Map Division, Library of Congress: http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=gmd&action=browse&fileName=/gmd4m/g4414m/g4414mm/g09802001/ct_browse.db&displayType=3&maxCols=3&recNum=0&title2=Mexico%20City,%20Federal%20District,%20Mexico%201905

2 La Casa Boker se incendió en el año de 1975.

3 Algunas Casas amplificadoras de retratos, solo compraban fotografías o negativos, sus dueños no necesariamente eran fotógrafos. En el mapa aludido previamente, aparecen como "tiendas de fotografías", a la Casa Daguerre se le llamó así en algún momento. Estaba la Casa Americana Amplificadora de Retratos, esquina de Pelota 435 y Revillagigedo, con una sucursal en el no. 8 de San José del Real, propiedad de los señores Boli T. Noris mantenía una casa amplificadora en la calle de Dolores no. 10. Luis Hurtado era dueño de otra casa en los rumbos de Pelota. En la calle de San Francisco existía otra. Heliodoro J. Gutiérrez en 1905 abre una Casa Amplificadora en la calle de Nuevo México no. 30. Manuel Pérez Thous en calle Ancha y Revillagigedo no. 70 mantenía La Hispano Mexicana Casa Amplificadora de Retratos. Otra casa era la de Gerardo Vizcaíno.

4 La gran tienda de ropa La Valenciana, se quemó el 6 de abril de 1906. La tienda departamental El Palacio de Hierro en abril de 1914. La ferretera Casa Sommer en la madrugada del 15 al 16 de mayo 1913.

5 En esta aseveración nos referimos a los estudios fotográficos decimonónicos y aquellos que los emularon a principios del siglo XX.

6 Aun en los años 1930-1940, los niños intrépidos fabricaban bombas de humos y cohetes de percusión, con sobrantes de película de nitrocelulosa. La nitrocelulosa puede inflamarse por llama, calor, fricción, impacto, descarga, chispa o electricidad estática.

7 "Más sobre el incendio de La Valencia, pérdidas irreparables", en *La Voz de México*, México, jueves 12 de abril de 1906.

8 "Una visita a la cristalería del Sr. Dupont", en *El Tiempo*, 7 de abril de 1906. "El incendio de La Valenciana", en *El Popular*, México 10 de abril de 1906.

9 "El segundo incendio de La Valenciana", en *El Tiempo Ilustrado*, México, 15 de abril de 1906.

10 "Avisos económicos", en *El Diario del Hogar*, México, 4 de mayo de 1911.

11 "Fire cause excitement", en *The Mexican Herald*, México, 27 de mayo de 1906.

12 "El incendio de la madrugada de ayer fue un espectáculo imponente", en *El Imparcial*, México, 7 de enero de 1909.

13 Aunque en "Letter list" del periódico *Daily Anglo American* del 18 de mayo aparece una notificación a Schlattman Bros., el primer anuncio lo encontramos hasta el día 17 de junio.

14 En ese momento la nomenclatura correcta era Puente del Espíritu Santo esquina La Profesa.

15 Adalberto de Cardona, *México y sus capitales: reseña histórica del país desde los tiempos más remotos hasta el presente; en la cual también se trata de sus riquezas naturales*, Trinidad Sanchez. Tip. de J. Aguilar Vera y comp., 1900.

16 "About Town", en *The Two Republics*, México, 4 de noviembre de 1892.

17 Felipe Torres disuelve la sociedad Torres Hermanos en 1901, estableciéndose inicialmente como fotógrafo independiente en la calle de Espíritu Santo no. 7. Información extraída de un anuncio de *El País*, México, 8 de febrero de 1901.

18 "Nada se salvó de la conocida casa artística", en *Excélsior*, México, 7 de febrero de 1930.

Desacato en el estudio fotográfico

Patricia Massé Zendejas

A Guillermo Tovar de Teresa *in memoriam*, a quien agradezco haberme regalado la edición del libro de Gisèle Freund que cito en este texto.

PÁGINA SIGUIENTE
Cruces y Campa
ca. 1875
Col. particular

A partir de su clásico estudio *L'Atelier du photographe*, Jean Sagne resumió así el asunto: “el cuarto donde se tomaba la fotografía era casi como el área de utilería de un teatro. No había lógica en el acomodo de balasutradas y columnas sobre alfombras orientales o en la duela de parquet, junto a una variedad de sillas y mesas de toda clase de estilos... Era inusual que un retrato fuera tomado en un escenario cotidiano”.¹

La puesta en escena que ocurría en los estudios del siglo XIX surgiría no sólo de lo que ofreciera el retratista fotógrafo; a veces también de la propia iniciativa del cliente. Una combinación de ambos podía resultar incluso óptima. La moderna industria fotográfica también crearía sus manuales que ordenarían las condiciones físicas para el manejo y modelado del cuerpo, así como todo el artificio escénico. Sin embargo, la sesión de retrato llegó a generar en algunos de ellos ciertas iniciativas desde inventivas originales, tendientes a probar más allá del dispositivo escénico sugerido por el manual normativo.

La iniciativa llegaría a rozarse con un ejercicio lúdico, para el cual el propio retratista participará directamente frente a la cámara. La inventiva podría tener mucho de improvisación o de premeditación. Adivino que al disponer de accesorios y atuendos, el fotógrafo de la Ciudad de México Andrés Martínez eligió vestirse de religioso para la toma de un retrato ¿o debería decir autorretrato porque lleva el sello de su propio taller fotográfico? Pudo haber sido tomado entre la década de 1860 y 1890. La certeza de su identidad la proporciona la información textual al reverso del soporte, donde se lee: “Don Andrés Martínez a los 64 años. 30 de julio de 1891”. Un artificio que se completa con los objetos dispuestos sobre la mesa:



un cráneo y un globo terrestre, además de algunos libros, quizás participando como elementos simbólicos de sabiduría, de conocimiento de la vida y el más allá.

En la medida en que existe otro retrato que identifica a la misma persona, se puede confiar en la información escrita que proporciona el ejemplar. Pretendiendo ser más realista en la intención de la representación, Martínez posó en este otro retrato junto a lo que podríamos pensar fue una de sus cámaras fotográficas. Sus mano derecha sujeta un objetivo fotográfico más pequeño que el del aparato que se aprecia y la izquierda sostiene la cubierta del objetivo de la cámara en la escena. De ese modo se insinúa una relación de posesionamiento del equipo y, por ende, su oficio. Pese a que no está identificado, no hay duda de que se trata del mismo Andrés Martínez, toda vez que contamos con otro pequeño retrato de él mismo, y en éste volvemos a leer en el reverso del soporte una información similar que en el primero (“El día 30 de julio de 1891 se retrató Andrés Martínez a los 64 años 8 meses”). Además se agrega una dedicatoria: “A. Agustín le dedica este su padre.”). No falta el sello que identifica el estudio “A. Martínez. Escalerillas 14. México”.

Tala vez este caso sea de los pocos en México que nos permiten reconocer al fotógrafo titular participando más de una vez como sujeto fotografiado en su propio estudio. Es difícil hablar de un autorretrato. Si la razón social de negocio fue “Andrés Martínez y C^a fotógrafos”, es muy probable que alguno de los miembros de la compañía (entre quienes estaba su propia familia) haya sido el operario de la cámara y ejecutor del retrato.

De Cruces y Campa sobrevive un enigmático retrato de una presunta pareja — hombre, mujer— acompañada de un niño, donde alguien está disfrazado de mujer aparentando un rol femenino. La puesta en escena podría ser producto de una insensata broma fotográfica basada en el travestismo; materializa una perversión. Haya o no sido la verdadera identidad del sujeto, lo que aparenta es una presumible condición de homosexualidad. En la escena domina, sin embargo, un ámbito parsimonioso, donde la impecable circunspección del personaje que posa su mano sobre el hombro del niño es acompañada de la aparente moderación del travestido. Y hay que subrayar la moderación aparente porque al colocar su mano sobre el hombro de su acompañante, el supuesto feminoide se delata dominante e inmoderado, insinuándose al mismo nivel que el otro ¿Acaso un homosexual se podía mostrar de esa manera en el siglo XIX? No se percibe fiesta, ni exceso, ni sordidez sino todo lo contrario, todo procura una especie de escena de familia, aunque extrañamente el pequeño esquiva mirar de frente. Al girar su cabeza (la apreciamos de perfil) el posible juego de miradas frontales se rompe de un modo extraño con la actitud del niño. Como composición la escena fue resuelta con suma destreza; en la posición de pie de los tres se procura que las manos elaboren una sutil integración del grupo. Sin embargo, como retrato la fotografía exhibe una aberración social, un invertido que lo más probable es que solamente haya fingido ese rol dentro del estudio fotográfico. Salvo en la literatura de José Tomás de Cuéllar —en su novela *Chuco el Niño* (1871)—, el travestismo fue invisibilizado, por ser socialmente repudiado. Y con todo, la fotografía exhibe a plena luz al que debía estar oculto, con una proverbial dignidad.

PÁGINA SIGUIENTE

ARRIBA

© 466416

José Martínez Castaño

Andrés Martínez, ca. 1885

Col. particular

ABAJO

©452065

Andrés Martínez y C^a

Sin título, ca. 1875

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

El retrato puede parecerse una humorada. Tal vez en este caso la improvisación fue el detonador de una actitud lúdica, que quizás tuvo que ver con la inmediatez de lo que puede ocurrir dentro de un lugar que propiciaba la simulación. Y, por cierto, no podemos dejar del lado la posibilidad de que este retrato se haya hecho como parte de una motivación carnavalesca o de mascarada, como cuando varios integrantes de la corte de Maximiliano en México acudieron al estudio fotográfico disfrazados con penachos y taparrabos; era su traje de fantasía, pretendiendo vestir a la usanza de los altos estamentos sociales de la antigüedad mexicana.

El componente creativo deviene en un reordenamiento y desordenamiento de la normatividad del manual aceptada como convención. La dosis de teatralidad implicada en la sesión de pose debió estimular la experimentación, dando cabida a la espontaneidad y a la originalidad. En todo esto no deja de estar implicada, en mayor o menor medida, una toma de conciencia de los recursos materiales adoptados como parte de cierto convenio social que el retrato fotográfico comercial experimentó a lo largo del siglo XIX. Un destacado ejemplo de ello, que se coloca en el extremo de lo que supongo es un ejercicio experimental, lo encontramos en el caso de Juan Antonio Azurmendi. Presumo que él y su familia participan en la representación fotográfica de lo que podríamos llamar un no-retrato, muy cerca del cierre del siglo XIX. El componente de realidad (que se pretendía en los escenarios fotográficos) está subvertido, en gran parte, adrede.

La alteración resulta inquietante. Podemos decir que la figura masculina es la de Juan Antonio Azurmendi, en la medida en que la colección de placas fotográficas que dejó en México nos permite reconocerlo, no solamente como fotógrafo en una escena (no obstante que él se aprecia de espalda), sino también posando con su familia. Entre esas placas negativas hay un retrato, que es de los pocos tomados dentro de un estudio, donde lo podemos apreciar a detalle: corpulento y bien parecido. Él no tuvo un estudio fotográfico, pero debió ser muy allegado al lugar donde fue retratado, puesto que se quedó con el cliché.

La identidad de las tres figuras sentadas en la escalera de tijera da cabida a la especulación acerca de quiénes están debajo de la máscara. No es difícil adivinar que en los extremos están las dos hijas de Juan Azurmendi posando erguidas, pero con naturalidad. La de en medio resulta una incógnita. Comparada con las otras, esta última se muestra



titubeante; apenas vemos una de sus manos que no termina por entrelazarse con la otra; además, su torso insinúa un extraño encorvamiento. Tal vez esta tercera figura sintió timidez o incomodidad. En ella se advierte cierta actitud esquivada e insegura ante la cámara. Es posible que se trate de la esposa de Juan Azurmendi: Dolores de Teresa. Ella también figuró (aunque muy poco) en algunas fotografías de la misma colección Azurmendi, e incluso llegó a parecer descontenta. Pero si quisiéramos dar cabida a una fantasía, podríamos vincular esa tercera figura con la posible personificación de una hija ausente, que falleció a una edad bastante prematura.

La investigación detallada de la colección, cuya naturaleza y autoría han dejado de ser desconocidos, a partir de un pormenorizado análisis de las fotografías, en un estudio de mi autoría, me permite apostar a que esta misteriosa representación es una suerte de acertijo en el que Juan Antonio Azurmendi participó como autor.² Aunque la escena no tuvo lugar dentro de un estudio fotográfico, tiene la peculiaridad de remover y jugar con todos los elementos que remiten a lo que aparece en escena dentro del estudio fotográfico. Es una representación que bien podría colocarse en la línea del esperpento, es decir, de un hecho grotesco, e incluso ridículo.

Como estilo dramático consagrado en la década de 1920, creado por Ramón del Valle Inclán, el esperpento se caracterizó por la deformación grotesca de la realidad, con una implícita intención crítica de la realidad. En un sentido pleno sus obras apelaron a la degradación de los valores, hasta llevarlo a una situación ridícula.³ No debemos olvidar que Goya (Francisco de Goya y Lucientes, el de las pinturas negras y los grabados), ha sido considerado un predecesor, así como también el propio escenario artístico europeo de fines del siglo XIX y principios del XX, como el expresionismo.

El principal punto de anclaje con el esperpento se halla en la estética deformada. Salta a la vista que la placa acude a lo grotesco como una forma de expresión. Aunque no sabemos de qué es expresión, apreciamos la alteración de la identidad de los personajes; todos son objeto de una cosificación; son reducidos a muñecos. El mundo real parece infiltrado de pesadilla. La representación es una deformación ridícula. Como escenificación concentra su radio de atracción en lo absurdo. Quiero entender que en este no-retrato de los Azurmendi se subvierte, se rompe con un imaginario fotográfico realista de retrato decimonónico y, en ese sentido, podríamos hablar de una contemporaneidad de esta fotografía, que dialoga con cierta cultura caricaturesca, esperpéntica, pero en general europea, que no era para nada ajena a la del propio Azurmendi.

Vale la pena aclarar que Juan Azurmendi nació de padre y madre vascos; creció en México entre una élite económica empresarial (fundamentalmente *esquerra*) cuyo poder económico se extendió a Francia y España; su lugar de residencia en la juventud no lo privó de estancias en España, Francia e Italia; cultivó un gusto por las Bellas Artes, además de que manifestó un vena artística. Fue habitual que su mundo fluyera de un lado y otro del Atlántico; su red familiar así lo predispuso. En suma, perteneció a un mundo cosmopolita.



Como fotógrafo Azurmendi se asumió enteramente libre y vinculado de un modo personal con la fotografía, detrás de sus imágenes hubo siempre intenciones personales. En la que vengo comentando él mismo participa, junto con el resto de su familia, en su transformación en muñecos que pueden ser manipulados. Esta conversión ocurrió en dos momentos distintos: primero, el de la toma de la fotografía, donde las pelucas fueron usadas como accesorio sobrepuesto en las niñas, y los objetos donde están sentados también conforman una utilería *sui generis*, introducida deliberadamente. Un segundo momento lo constituyó el retoque en el laboratorio. Recordemos que mediante el retoque el retratista fotógrafo hacía desaparecer todo lo que le pudiera disgustar a la clientela.⁴ Para esto último también involucró dos etapas. Primero el enmascaramiento de la cara y las manos de cada uno de los participantes, mediante el entintado azul aplicado con el dedo en esas pequeñas zonas del negativo. Segundo, se sobrepuso en las respectivas caras

© 366401
Juan Antonio Azurmendi
Escena donde participa
la familia Azurmendi de Teresa
ca. 1897
Col. Juan Antonio Azurmendi
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

el dibujo simplificado de las fisonomías, aplanándolas enteramente. Del mismo modo se completó el ocultamiento del cabello natural allí donde no hay peluca, sobredibujando una cabellera falsa. Todo confluye en el encubrimiento del rastro físico de una condición humana. No perdamos de vista que sus ropas parecen las de uso ordinario.

El resultado de la intervención fue ganando forma paulatinamente ¿Y qué tal si todo provino del intento de rehabilitar una placa fotográfica insatisfactoria, introduciendo alteraciones posteriormente? El error pudo haber funcionado como punto de arranque de una iniciativa creativa, donde la placa fallida pudo haber sido asumida como una pieza susceptible de reparación.

Entre sus reflexiones acerca del error en la fotografía Clement Cheroux expresó que “todo error genera problemas. Pero tal vez es precisamente ahí donde reside su interés”.⁵ El hipotético error generado en la aplicación del entintado azul en los rostros y manos pudo haber suscitado la experimentación creativa. La reposición de una imagen aparentemente inútil pudo haber sido detonante de una actitud lúdica que ya se había insinuado desde la sesión de la toma del retrato.

La simplificación de los rostros también pudo haber sido motivada por la caricatura y su juego de las manipulaciones y transformaciones. Particularmente en el primer tercio del siglo XX la cultura de la ilustración había tenido un gran auge, sobre todo a través de los libros ilustrados. El impulso de libertad y de juego estaba presente en la actividad creadora. Entre aquella revolución cultural empezaría a manifestarse a fines del siglo XIX la estética de la distorsión. Subyacía el deseo de romper las normas de representación convencionales.

Podríamos pensar que mediante la deformación de la puesta en escena se pretendía un desordenamiento, que tendría como propósito burlarse de una supuesta “realidad” montada en el estudio, o de caricaturizarla. Podría tratarse de un ejercicio crítico con intenciones satíricas.

La presunta ironía del retrato en el estudio fotográfico, que podemos leer en la placa de Azurmendi en cuestión, se completa con la participación de objetos de uso cotidiano: una escalera de tijera que utilizaba el servicio doméstico y de jardinería en la casa de los Azurmendi, así como un triciclo infantil. El uso de objetos totalmente desprovistos de cualquier supuesto valor podría estar provocando un desordenamiento del artificio consagrado mediante la utilería en el estudio fotográfico. Así también la elección del fondo de la escena, aprovechando la trama del mosaico que cubría gran parte de la fachada de la casa habitación de la familia, termina por saturar la composición que podría parecer una escena teatral salida de una especie de pequeño tinglado de marionetas. Tal vez era esta imagería la que se pretendía delatar mediante esta ficción, donde lo natural, lo real está desquiciado. Es tan sólo la imagen de una escenificación que algo tiene de carnavalesco y de ridículo, totalmente alejada de lo que se pretendiera buscar en un retrato. Pero como conserva el referente de una puesta en escena, como la del estudio fotográfico, sería en todo caso una imagen que pone en juego el desgaste de un tipo de retrato, de un todo escenográfico hipertrofiado.

Desde una mirada dinámica, experimental y creativa la escena es susceptible de revelar una acción fotográfica autorreflexiva, como si se tratara de un ejercicio de distanciamiento con respecto al retrato artificioso que se estaba agotando en esos años. Es como llevar al absurdo la intencionalidad puesta en escena, donde la deformación podría constituir una revelación de algo que parece un disparate. Tengamos presente que fue un mundo de apariencias lo que buscó representar el retrato comercial del siglo XIX y quizás la ficción materializó una crítica. La búsqueda de un recurso figurativo no dejaba de interponer un distanciamiento. La máscara, en este caso, pudo ser usada como objeto desenmascarador. Si se tratara de poner en evidencia la falsedad del evento, mediante elementos que subrayasen lo artificial, estaríamos ante una intención desarticuladora del soporte ideológico del retrato de estudio. La exhibición deliberada del artificio, tal vez pretendía mostrar la transformación de la realidad representada.⁶

Quizás alterando la imagen se pretendía cuestionar los límites de la representación del retrato fotográfico como espejo de la realidad. Ante todo pareciera poner en tela de juicio los elementos definitorios en la representación, De modo que podríamos interpretar esta imagen dominada por la farsa como una elaborada y creativa propuesta visual, que podría estar comentando la representación de una realidad aparente, susceptibles de manipulación.

1 Jean Sagne, "All kind of portraits. The photographer's studio" en: *A New History of Photography*, Köln, Könemann, 1998, pp. 103 -129

2 Patricia Massé, *Juan Antonio Azurmendi: historiar una colección fotográfica y construir a un autor*. Tesis de doctorado, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Puebla, BUAP, 2013.

3 Entre otras fuentes se consultó a José Mario Horcas Villareal, "El esperpento, visión teatral, visión vital", en *Contribución a las Ciencias Sociales*, mayo 2009, <http://www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv5.htm>. Consultado el 29 de octubre de 2015.

4 Desde que Gisèle Freund redactó su ensayo de sociología y estética (tesis de doctorado) *Las fotografías y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, hizo notar que el retoque en fotografía fue el principio de su decadencia, "porque su empleo desmesurado y abusivo eliminaba todas las cualidades características de una fiel reproducción [...] El fotógrafo que juzgaba la estética de su arte comparándola con la de la pintura, creía ser pictórico cuando, a fuerza de retoques, hacía las figuras lisas y sin sombras". (La edición consultada se imprimió en español: Buenos Aires, editorial Losada, 1946, pp. 93-94. Gracias al enorme apoyo que recibió Freund de Victoria Ocampo para viajar a América, y vivir temporalmente en Buenos Aires, entre otros países del continente —como México—, el libro tuvo una edición en español, que data de los años en que la fotógrafa estuvo en Argentina.)

5 Clement Cheroux, *Breve historia del error fotográfico*, México, Televisa, Serie-ve, 2009, p. 13.

6 Henri Lefebvre se refiere a la comedia como un recurso de distanciamiento para dar cabida a un agudo estado de conciencia que se expresa mediante la puesta en escena, consúltese Henri Lefebvre, *Introducción a la modernidad*, Madrid, Tecnós, 1971.



Romualdo García: el estudio y la composición fotográfica

Marcela Barreto

El atrezzo. En la calle Cantarranas en la ciudad de Guanajuato desfilaron y posaron ante la cámara de Romualdo García personajes que sin saberlo conformarían, casi de manera anónima, uno de los archivos fotográficos más valiosos de México, en un contexto revolucionario, para configurar la historia e identidad de una nación.

Documentó además usos y costumbres, incluso rituales mortuorios dentro de su estudio fotográfico. García se permitió otorgarse identidad, ese sello distintivo sobre el resto de los fotógrafos de estudio a finales del siglo XIX y principios del XX, a partir del *atrezzo*. El juego mobiliario y de telones pintados, que aparecen en México hacia 1855, dispuestos a respaldar y ser cómplices de aquellos que maravillados por la fotografía y el retrato, dieron luz al esplendor a estudios fotográficos.

Después de observar la obra fotográfica del guanajuatense, podemos identificar que pertenece al autor por varios motivos. El primero se debe a la iconografía que conforma su *atrezzo*. De influencia porfiriana o afrancesada, con telones que visten el estudio: uno de los más solicitados, es un ostentoso arco, rodeado de grandes plantas que simulan el exterior de una casona. Para interiores cuenta con otro fondo, de cortinas pintadas que caen sobre unas escaleras, al otro extremo un par de pilares, en conjunto simulan una antesala o un recibidor elegante con una silla churrigueresca.

El telón con vista hacia un jardín, despejado en la parte superior, de la mitad hacia abajo un frondoso espacio de plantas y flores, en donde García solía colocar al retratado en una pequeña banca de madera, o pedestal. Otro fondo es el de los grandes escalones con barrotes, donde aparece una mujer con su perro, y juntos dan la bienvenida a un imponente recinto. La alfombra de patrones geométricos y el que parece un rollo de cuero extendido sobre el piso de madera, para colocar a los modelos recargados sobre una mesa o atril, con el mantel que hace juego al tapete, éste puede llevar floreros, libros, sombreros, tableros de ajedrez o cualquier otro complemento que atribuya a la personalidad que desee reflejar el retratado.

PÁGINA ANTERIOR

Romualdo García

© 630

*Mujer con moño en el pelo
se apoya en el pedestal*
Guanajuato, 1905-1914
CONACULTA-INAH-SINAFI-FN
Fototeca Romualdo García

Finalmente, para perfilar dejar el esplendor de aquella época, utilizaba un telón de paisaje marítimo: una lancha en olas quebradas hacia la orilla, cuerdas para halar la carga transportada en un barril de madera, con una atmósfera a brisa y olor a sal. Sin embargo el atuendo de la dama no conjuga con el suelo sin arena, el vestido negro no parece adecuado para el ambiente, a excepción de la sombrilla.

La composición. Debemos reconocer la importancia de brindar nuevas lecturas e interpretaciones a la obra de Romualdo García. Sus fotografías están dotadas de elementos compositivos, al contemplar esas imágenes dan la impresión de estar frente a un retrato al óleo y son numerosos los motivos que corroboran esta idea.

Claudia Canales da el primer acercamiento a la vida y trabajo del fotógrafo,¹ donde encontramos los indicadores para suponer que la obra de Romualdo García, es un traslado y yuxtaposición del retrato pictórico a sus fotografías. La historiadora menciona que el fotógrafo estudió pintura y aunque siempre demostró un gran entusiasmo y dedicación para los temas característicos del academismo decimonónico, la pintura no pudo convertirse en su medio de vida.² Su primer trabajo como fotógrafo, comenzó a tener remuneración con la venta de estampas religiosas, utilizando ciertas imágenes que ornaban el templo de la Compañía, a fin de formar un cuadro de composición bíblica que él retrataría.³

Romualdo García se encontraba a la vanguardia fotográfica por los manuales especializados que adquiría, ya fuese en la Ciudad de México, como en sus viajes a Europa, donde recibió reconocimientos en la *Exposición Universal de París*. Aunado a su formación plástica, gozaba de amplios conocimientos en composición de imagen, representadas claramente en sus fotografías.

Sus retratos, presumen armonía y proporción en cuanto a las figuras humanas, como lo proponían los manuales fotográficos, con tres tipos de composición: angular, utilizada en retratos individuales; piramidal, que disponía a los retratados en forma de triángulo; y circular, considerada como la más compleja, se utilizaba para un grupo numeroso de personas.⁴

En la obra fotográfica de García, es constante la manera de colocar a sus retratados. En el modo piramidal o triangular: ubica al de mayor tamaño, desde nuestra perspectiva, de lado izquierdo y sentado, al lado derecho uno de tamaño intermedio y en el regazo al de menor dimensión, que siempre es un infante. En el caso de los niños que retrata recostados, la cabeza siempre se encuentra hacia la derecha de la imagen. Desde este panorama, encontramos que en la obra del fotógrafo se están insertados los modos de composición sugeridos en los manuales fotográficos, y de acuerdo con Disdéri, cuando menciona que dentro del marco de la fotografía academicista, intentaba incorporar elementos y composiciones propias de la pintura.⁵

PÁGINA SIGUIENTE

© 1435

Romualdo García

Mujer con paraguas negro

Guanajuato, 1905-1914

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Fototeca Romualdo García

1 Canales, Claudia, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 1998.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 19.

4 José Antonio Rodríguez y Gustavo Amézaga Heiras, Catálogo de exposición *Nosotros fuimos. Grandes estudios de la Ciudad de México*, Museo Nacional de Bellas Artes- INBA, 2015, p. 140.

5 *Ibid.*, p. 135.





El estudio Casasola, productor de retratos

Daniel Escorza Rodríguez

© 3953
Autor no identificado
Casasola fots.
ca. 1920
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

El sitio que ocupa Agustín V. Casasola (1874-1938) entre los fotógrafos de su generación lo acerca más a la tradición de fotógrafo de prensa que a la de fotógrafo de estudio. No obstante, existe una veta poco explorada de su trabajo en este último espacio. La labor de Casasola como retratista en el estudio que llevaba su propio apellido constituía una alternativa al trabajo para la prensa, pero debido a su condición modesta, este estudio ha sido eclipsado por la labor desempeñada por los elegantes gabinetes de la Ciudad de México.¹

Alejado de los talleres lujosos y opulentos de la calle de Madero, el estudio de Casasola se ubicó alternativamente entre las calles de Nuevo México y Ayuntamiento entre los años 1912 y 1921, situadas en el costado poniente de la céntrica arteria de San Juan de Letrán. A partir de 1921, probablemente el domicilio de este estudio cambió a la calle de República de Chile. Así lo atestigua un retrato de dama con el sello correspondiente.

Durante el último tercio del siglo XIX el retrato de estudio “había constituido un campo profesional sólido” y su práctica se resumía en los nombres más célebres y destacados: Lorenzo Becerril en Puebla, Octaviano de la Mora en Guadalajara; Antíoco Cruces en la Ciudad de México, y finalmente los Hermanos Valletto en la misma capital de la república.² Pero la labor fotográfica a finales del siglo XIX no se realizaba exclusivamente en los estudios fotográficos. Muy pronto se desarrolló la fotografía de aficionados, la producción y venta de postales, y sobre todo la fotografía destinada a la prensa. La incorporación del medio tono en las publicaciones periódicas a partir de la última década del siglo XIX propició el surgimiento de un nuevo trabajador de la prensa, al cual se denominó el *fotógrafo-reporter*, o simplemente el fotógrafo de prensa. Así fue cómo en la década siguiente, de 1900, surgió este nuevo operador de la cámara que, como en el caso de Casasola, no había desarrollado previamente su labor en algún estudio fotográfico.³

La historiografía tradicional había asignado a la Agencia Casasola, fundada en 1912, la ingente tarea de eventual distribuidora de imágenes para la prensa de la Ciudad de México, sin embargo un acercamiento más cabal a su producción ha indicado que el retrato de estudio fue otra de las actividades a la que Agustín V. Casasola se dedicó, lo cual es posible que haya influido para suprimir el nombre de “Agencia”, en su negocio y que para 1920 quedara solamente el rótulo de “Casasola Fots”, tal y como se puede apreciar en una imagen tomada alrededor de ese año y que muestra la fachada de su negocio en la calle de Ayuntamiento número 4.

De esta forma, durante la década de 1910, el negocio de Casasola constituía un estudio y un local de producción fotográfica y de enmarcado de fotos. La observación de algunas placas conservadas en el acervo Casasola de la Fototeca Nacional, ha permitido corroborar e inferir que la producción de este pequeño estudio, incluyó un tipo de retrato que podríamos llamarle popular o vernáculo,⁴ más cercano al quehacer de los fotógrafos minutereros o de los fotógrafos viajeros. En este estudio popular, llamaba la atención la ausencia de los grandes decorados, del mobiliario exquisito y en general del *atrezzo* característico de un Cruces y Campa, de un Emilio Lange, de los Hermanos Valletto, o de un Octaviano de la Mora.

Una de las características de este retrato es la incorporación del fondo neutro utilizando lienzos o paños de color oscuro o claro, indistintamente que, por cierto, tampoco constituía una excepción en los estudios fotográficos, sobre todo en Europa y en Estados Unidos, toda vez que eran utilizados con frecuencia. En este caso, la atención se concentra en los rostros, a la manera de como lo hizo Nadar cincuenta años antes, toda proporción guardada.

De este modo, los retratos del estudio Casasola tenían la intención de constituirse en un referente del retratado a precios módicos, seguramente más económicos que los que se ofrecían en un estudio elegante de la calle de Madero, como los de Martín Ortíz, Gustavo Silva, Manuel Ocón, María Santibañez u otros similares.⁵ Lejos quedaban los personajes célebres, políticos, generales revolucionarios, o la aristocracia de resabios porfiristas, quienes probablemente preferían estos gabinetes. Por el contrario, en el estudio de Casasola desfilaron colegas periodistas conocidos del fotógrafo y personajes anónimos, quizá ávidos de tener su efigie a bajo costo.



© 27254
Casasola Fots.
Robles, ca. 1914
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

El fondo neutro en estos retratos (claro u obscuro) acusan un tipo de fotografía destinada a algún documento oficial, en razón de que en algunas placas originales se asoma un rostro o un brazo de alguien que sostiene el paño de fondo. Quizá por ello son personajes más cercanos al ideal de la mimesis, en una imagen más "limpia", sin la parafernalia del boato del estudio y sus adminículos. Este estilo de fotografías, quizá algunas fallidas y otras con mayor resolución, fueron muy socorridas en el estudio Casasola, entre los años 1912 y 1921.⁶ En otros casos, detrás de este precario fondo destacan cuadros y fotografías de lo que parecen artistas, cantantes de ópera o de zarzuela, lo cual nos sugiere el decorado del estudio-

oficina de Casasola. Otras imágenes más indican la disposición de las sillas que se utilizaban, las vitrinas del negocio, los escritorios con sobres que probablemente contenían impresiones, trabajos pendientes; pequeños cuadernos, libretas o carpetas con documentos y fotografías.

Quizá influido por su colega Antonio Garduño, o por un Gustavo F. Silva, quien como fotógrafo pictorialista “promovió su propia artísticidad a partir del retrato de artistas”,⁷ Agustín V. Casasola acudió al repertorio formal de estos grandes nombres con estudios de cantantes, bailarinas, tiples y periodistas. Algunas de estas imágenes tenían como destino las páginas de los periódicos y semanarios de espectáculos o de frivolidades, pero otras, probablemente eran destinadas para amigos de las personas retratadas, para los muros de las salas o para los escritorios y mesas de sus conocidos. Ya para el año de 1921 no era difícil observar las composiciones y los claroscuros de los retratos, publicados en las revistas ilustradas de la época.

La mayoría de estos retratos elaborados en el estudio de Casasola fueron concebidos con el propósito de circular en la esfera privada, pero por su propia condición de fotógrafo de prensa y posteriormente con la génesis de su acervo, las fotografías transitaron a la esfera pública. Estas imágenes que han llegado hasta nosotros se conservaron en el archivo principalmente por la amistad o cercanía del retratado con nuestro fotógrafo. Es el caso del periodista y fotógrafo Rafael Sosa,⁸ quien aparece en estas imágenes ataviado con una boina, su bufanda y una especie de abrigo o saco de lana. En la primera de ellas se observa la iluminación con una fuente de luz oblicua; Sosa es captado de frente con un cigarrillo en la boca; el humo la convierte en una imagen difusa, con una especie de *flo*, a la manera de los pictorialistas. En el otro retrato de esta misma serie, la luz natural de la ventana le otorga otra actitud, ya que se observa el contexto de lo que parece el propio estudio fotográfico.

Además de estos retratos con fondo neutro, Casasola utilizó también algunos telones de fondo de manufactura popular. No se ha podido determinar todavía a qué domicilio corresponde este estudio cuya característica notable son los tablonces de madera del piso. Por ejemplo, ese retrato que presenta a una pareja, formada por un hombre identificado solamente como “Robles”, junto con su mujer. La imagen muestra en primer plano los tablonces de madera en el piso. Frente al telón del cortinaje aparece una especie de biombo descuidado y roto en la parte central, con fondo oscuro y base de madera —que enmarca a las personas—. Los cortinajes de la parte superior sugieren una entrada de luz solar, que probablemente provenía de un domo. Al fondo, del lado izquierdo yace una silla de madera y muy próxima otra de tipo vienés. La composición de la fotografía es un documento en sí mismo del estudio de Agustín V. Casasola, ya que la toma abierta nos permite ver a ambos personajes, muy serios ante la cámara, pero además lo que hay alrededor de ellos. La mujer de pie sobre un trozo de madera, con el propósito de que la estatura entre ella y el hombre no sea tan contrastante.

Al parecer, el sentido de estas fotografías era recortarlas y realizar una composición apropiada para una conmemoración especial, como en este ejemplo de



© 28643 y 28644
Casasola Fots.
Retratos de Rafael Sosa
ca. 1920
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

1923, en ocasión de los cincuenta años de casados de una pareja. En esta ocasión Agustín Casasola firma su composición visual como "A.V. Casasola", e incluye tres fotografías de la pareja, así como los retratos en óvalo de quienes seguramente son los hijos de los personajes principales.

Las imágenes originadas en el estudio-taller-oficina de Agustín V. Casasola nos permiten examinar aquello que se encontraba alrededor de la cámara de su estudio popular, pero también puede extenderse a cualquier estudio fotográfico de la propia Ciudad de México y sus alrededores. La diferencia entre un estudio como el de Casasola, y los refinados gabinetes de origen decimonónico es que la intención de aquel es el periodismo. Es decir, Casasola proviene de las filas del periodismo, a diferencia de otros fotorreporteros de la época, como Heliodoro J. Gutiérrez, Antonio Garduño, Ezequiel Álvarez Tostado, cuyo origen como fotógrafos no era la prensa, sino el propio estudio fotográfico o, en el caso de Garduño, la Academia de San Carlos, cuyo fin principal era la estética y el preciosismo de la imagen.

Con ello insistimos en que Casasola, si bien mantenía su agencia-estudio, vivía del día a día del retrato individual y colectivo. Tal y como señalaba en uno de sus anuncios habilitado en la propia agencia, Casasola no sólo tomaban fotografías en su local; también acudía a donde le solicitaban alguna imagen. Eso explicaría las distintas imágenes que tenemos, situadas en los hogares de los fotógrafos de prensa, como en el domicilio de sus primos Gonzalo y Ernesto Herrerías, o en la casa de su amigo Abraham Lupercio. En el nuevo régimen fotográfico destinado a la prensa, la fotografía trabajó con preceptos heredados de la pintura, pero al

mismo tiempo introdujo elementos modernos, como el factor de los retratos vernáculos, o aquellos situados en la sala de las casas, en los patios, o en la calle, es decir, el elemento “natural” del fotoperiodista.

Lo que se pensaba que era la gran “Agencia Casasola”, proveedora de imágenes a todos los medios impresos de la Ciudad de México, en realidad funcionaba como un pequeño estudio en donde también se enmarcaban fotografías, se vendían postales, y se hacían retratos con el nombre de “Casasola Fots.”, o “Casasola e Hijos”.

Me parece que en ambos casos (gabinete y agencia) hay rasgos en común: los dos son “unidades de producción estética”,⁹ y ambos tienen una connotación de interés económico. Es decir, son negocios y por lo tanto existen razones de tipo pecuniario en su funcionamiento.

Si bien, los estudios o gabinetes fotográficos de origen decimonónico eran representantes de la opulencia y distinción burguesa, las agencias y estudios fotográficos como la de Casasola, comenzaron a ser espacios populares de circulación de la imagen, porque empezaron a divulgar y vender al público en general y probablemente a los editores de periódicos, las fotografías destinadas a la prensa. Así, junto a esta fotografía destinada a la prensa de principios del siglo XX, aparece este retrato de corte popular que muy pronto pobló los rincones más alejados de la Ciudad de México y de todo el territorio nacional.



1 Una investigación reciente que aborda someramente esta faceta de Casasola es: Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, INAH, 2014, p. 132-134.

2 Así lo considera Claudía Negrete, “El retrato decimonónico. Esbozo de un balance a fin de siglo”, en *Alquimia*, mayo-agosto de 2007, año 10, número 30, pp. 43-51.

3 Véase el artículo de Rebeca Monroy Nasr, “Agustín Víctor Casasola. Retratista”, en *Luna Córnea*, no. 3, p. 65. Al respecto, Rebeca Monroy señala que Casasola “siempre tiene presente su condición de fotógrafo de prensa, por lo que el contexto en el que se desarrollan sus personajes es parte sustantiva de la imagen”.

4 La categoría de “vernáculo” para la fotografía se ha aplicado a lo doméstico, utilitario, es decir, a lo que está fuera de la legitimación cultural. Para un acercamiento más acucioso véase: Clement Cheroux, *La fotografía vernácula*, trad. de Rémy Bastien, México, SerieVe, 2014.

5 Un notable estudio de esta fotografía de gabinete cuyo telón de fondo es el pictorialismo, entre los años 1920 y 1930, se encuentra

en Carlos A. Córdova, *Tríptico de sombras*, México, Centro de la Imagen, 2013, véase pp. 59-79, *passim*

6 En algunos casos este tipo de paños o lienzos como fondo nos recuerdan las mantas o escenografías simples de las modelos del fotógrafo estadounidense Ernest Joseph Bellocq, contemporáneo de Agustín V. Casasola, por cierto.

7 Carlos A. Córdova, *op. cit.*, p. 100.

8 Rafael Sosa fue fotógrafo de prensa desde 1914 y junto con su hermano Fernando acompañó al gobierno de Venustiano Carranza desde 1915. Acerca de los hermanos Sosa, véase el artículo de Rebeca Monroy, “Haz de luz: la mirada de Antonio Rodríguez y el fotoperiodismo contemporáneo”, en *Cuicuilco*, Vol. 14, No. 41, México, septiembre-diciembre de 2007, pp. 143-167

9 Carlos A. Córdova, Conferencia magistral en el seminario *La Mirada Documental*, Dirección de Estudios Históricos, Tlalpan, México D.F., 22 de noviembre de 2012.



El estudio al exterior. Retratos en San Andrés Tuxtla

Claudia Negrete Álvarez



A Celia Vázquez por conservar un intuido tesoro
y a José Luis Martínez Suárez por hacer posible su rescate

Junto al vaivén de las palmeras y el suave oleaje del puerto de Veracruz, la fotografía florecía hacia los años veinte del siglo pasado. En el *Directorio General del estado y la ciudad de Veracruz* publicado en 1921 aparecen enlistados dieciséis establecimientos dedicados a la producción y venta de artículos, entre ellos los de José Bureau, Félix Bueno y Raúl Argumedo.¹

Justo en esos años, a ciento cincuenta kilómetros, un hombre de la villa de San Andrés Tuxtla, aquella región pródiga que había pertenecido al Marquesado del Valle de Hernán Cortés, comenzó a hacer retratos de sus habitantes más humildes, de rostros y cuerpos marcados por los efectos de sus arduas labores fabriles y de campo. Mariano Téllez es el nombre que recuerdan los descendientes de quienes le dieron asilo en su vejez —hacia los años cincuenta en la ciudad de Xalapa—, a un hombre proveniente de San Andrés que había traído un baúl consigo.² Dicho nombre parece escapar al recuerdo de los vivos,³ y al registro de los muertos.⁴ Ese baúl, abierto varias décadas después de su muerte, contenía material fotográfico: cerca de 400 negativos en vidrio de 4 x 5", y algunos positivos y fotobotones. Paradójicamente, es justo la fragilidad la que rescata a este hombre del olvido. Las ya de por sí delicadas sales de plata que padecen de manera muy sensible los embates de temperatura y humedad —condiciones nada favorables para su conservación en Veracruz— son las que preservan una cierta memoria de quien se ocupó de construir esas imágenes, así como de los habitantes del pueblo que fotografió.⁵

San Andrés Tuxtla había sido una región de grandes riquezas naturales y gran actividad económica. Producía vainilla, fruta, goma de hule, gran cantidad de maderas preciosas, pero la industria principal que tuvo un gran desarrollo desde el siglo XIX, fue la del tabaco. Una inmigración diversa, además de la cubana, fue atraída por las bondades de esta actividad: "Ingleses, alemanes, belgas y holandeses trajeron consigo al aislado y tropical cantón influencias innovadoras, conocimientos nuevos, intercambios culturales".⁶ Así que la fotografía no debió ser una objeto extraño para los sanandrescanos, sino una necesidad para dar testimonio de su bonanza. De ello dan cuenta las imágenes reproducidas en el libro *Los Tuxtlas*,⁷ ilustrado por paisajes de la compañía *México Fotográfico*, así como de fotógrafos como Agustín Moreno Armengual (activo desde 1910, aunque más bien en la zona de Catemaco, de donde es originario), Mena, y Foto Torres, activos entre los años veinte y treinta del siglo XX, que hicieron paisaje así como también retratos.⁸ Las imágenes hechas en estudio, donde aparecen personajes principales de la comunidad, no tienen crédito. Juan A. Carvallo es el único que aparece registrado como profesional de la lente en San Andrés hacia 1921.⁹ Podría pensarse que los estudios, como establecimientos comerciales, eran escasos en el lugar, y que la gente acudía al Puerto de Veracruz o a la ciudad de Orizaba donde se podían encontrar varios de ellos.¹⁰ Algunos años atrás, en un listado de profesiones y oficios que hizo el historiador León Medel para el año de 1889, si bien están mencionados y numerados los médicos, los profesores y los panaderos, también lo están los ciudadanos dedicados a labores muy particulares: los quemadores de cal, los aguadores y los loceros de barro. Dentro de esta minuciosa contabilidad, no encontramos ningún fotógrafo.

Según los pocos recuerdos que quedaron en la memoria de la familia que le dio asilo en su vejez, Mariano Téllez se había ganado la vida en su natal San Andrés como panadero, y había laborado también en la prominente industria del tabaco liando puros. El baúl con material fotográfico, que esperó inútilmente cerca de cuatro décadas para que algún familiar lo reclamase, certifica también su actividad como fotógrafo. En un inicio, al encontrarse dicho acervo con él en la ciudad de

Todas las imágenes de esta investigación pertenecen a
Mariano Téllez
Sin título, 1920-1930
Col. Familia Vázquez,
Xalapa, Veracruz





Xalapa, pensamos que algunas de sus imágenes las habría hecho también en la capital del estado;¹¹ pero al analizar el material visual completo, la vestimenta, la vegetación y la manera de fotografiar hacen pensar en que lo realizó todo en su lugar de origen.

Mariano Téllez hizo de la fotografía una forma de ganarse la vida al comenzar la década de los años veinte. Unas pocas imágenes con fondo pintado al óleo, indican que en sus inicios estableció un estudio fotográfico. Quizá por la gran inversión económica que ello significaba, decidió ejercer el oficio a domicilio y convertir los patios domésticos y la vegetación del lugar en parte sustancial de la composición en ausencia de los telones, importante convención del retrato de estudio decimonónico.

Don Mariano debió aprender los principios y procedimientos óptico-químicos de la fotografía asistido por algún manual técnico, de aquellos que llegaban primero al Puerto de Veracruz para venderse por toda la República. Quizá también los consejos de quien le vendía las placas e insumos le fueron de utilidad. Dentro de una de las cajas de placas 4 x 5" de la marca M. A. Seed¹² que utilizaba, se encontraba un papel con números y la inscripción "M. Bada". Se trataba de Manuel Bada, quien tenía una tienda registrada como "Bazar El Fénix. Artículos fotográficos" en la calle de Independencia 90 en el Puerto de Veracruz.¹³ Fue ahí donde se proveía tanto de los materiales como de los conocimientos técnicos necesarios para comenzar hacer de la fotografía un modo de vida.

Si bien el fotógrafo sanandrescano no tuvo una educación formal en el arte de escribir con luz, su manera de componer revela una cultura visual decimonónica. Las convenciones del retrato estudio comprendían: la utilización de fondos o telones, el uso de objetos o *atrezzo* (como sillas, bancos, juguetes), la pose y el vestuario. La disposición de estos elementos a cuadro la hacía la persona detrás de la cámara, actuando cual director de escena. En sus inicios, como ya fue mencionado, Téllez utilizó un telón pintado al óleo, como en todo estudio establecido. Al poco tiempo lo sustituyó por los exteriores de las casas, así como por manteles, alguna cobija o rebozo para dar neutralidad al fondo, mismos que, muy probablemente, provenían de los hogares de los clientes. Sucedió lo mismo con el *atrezzo* ya que lo comprendían sillas (desde algunas austríacas *Thonet* de madera curvada y bejuco, a las de sencilla madera y asiento de paja, que eran la mayoría), bancos, mesas o macetas, y objetos de uso particular de sus propios clientes, como abanicos, o juguetes.

Las imágenes de Mariano Téllez poseen una cualidad extraordinaria: retrató, en su mayoría, a la clase trabajadora. Pocos ejemplos como el suyo han sobrevivido al paso del tiempo. En general, son las fotografías de las élites las que encontramos en la mayoría de los archivos fotográficos. Sabemos que los procedimientos que implican sales de plata son de suyo frágiles, pero ¿por qué sobreviven piezas que datan de los primeros tiempos de la fotografía y otras que son más recientes se pierden relativamente en pronto? La razón más importante es la calidad de los materiales utilizados para su factura. Los retratos de menor costo están hechos con químicos más económicos y de menor durabilidad, sobre todo los fijadores



de la imagen. Los pocos positivos encontrados en el archivo de la familia Vázquez así lo confirman. Para fortuna nuestra, los negativos en placa de vidrio son de muy buena calidad y resistieron por décadas, a pesar de las condiciones nada favorables de humedad de la región de Xalapa. Jornaleros, campesinos, tenderos, obreros son, pues, los protagonistas en esta historia.

Fotografía doméstica, el estudio en exteriores. Quizá por los altos costos que implicaba montar un estudio fotográfico, Mariano Téllez eligió hacer otro tipo de retratos. Decidió llevar su cámara casa por casa y convertir la limitación económica en una solución distinta, donde el espacio doméstico fue el escenario. Sabía manejar la luz natural, como se hacía en los estudios decimonónicos, así que el lugar adecuado para ello era en el exterior de la casa, el patio. El espacio doméstico es el escenario natural de la familia. Así que los grupos familiares, los padres con los hijos, las madres con sus pequeños, los animales de la casa, los amigos, los niños, algunas parejas, y desde luego, los individuos, son la temática recurrente. Sorprende quizá un poco, el hecho de que escasean las imágenes de matrimonio o primeras comuniones, que suelen ser comunes en la fotografía comercial.

Los primeros tiempos en el estudio. Desconocemos donde estuvo ubicado el efímero estudio de Mariano Téllez, ya que sólo unas cuantas imágenes constituyen testimonio de que alguna vez lo tuvo. Cuatro piezas de todo el acervo muestran un telón pintado al óleo. En éste se representan dos muros contiguos del espacio interior de una casa, con un gran ventanal del lado izquierdo y en la esquina superior derecha un cortinaje (una representación del espacio doméstico que contrastaba, en general, con las viviendas propias de los fotografiados). Tenía, como debía tenerlo un estudio establecido, un *atrezzo*. Si bien austero, se componía de una silla de madera curvada del tipo de las austríacas *Thonet* y una columna que se utilizaba como descansa-brazos y que más bien tuvo gran uso en los gabinetes fotográficos durante las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX. La columna tenía pintado, con brochazos un tanto gruesos, un cortinaje sobre el capitel, cuestión un tanto inusual, ya que no se les solía intervenir.

Si bien Mariano Téllez comenzó a trabajar en la tercera década del siglo XX, estas primeras imágenes de estudio confirman, de manera inequívoca, por un lado, su formación visual decimonónica; por el otro, cómo ciertas convenciones y esquemas visuales persisten en la mirada aunque los tiempos nuevos deja consigo formas distintas.

Los patios domésticos como telón. Mariano Téllez cambió su práctica fotográfica inicial y decidió seguir ejerciendo el oficio a domicilio. Y ahí es donde la tradición de representación del retrato de estudio se transforma: al utilizar el código con los elementos materiales y culturales que tiene a la mano, construye una particular representación de los jornaleros y clases sanandrescanos.

Los patios se convierten entonces, en escenario y telón. Como en el retrato de una joven sedente vestida con ropa clara de fresco algodón y dos rosas entre sus manos, el fotógrafo elige una parte del patio para la puesta en escena fotográfica. La coloca en un punto donde la vegetación la flanquea por ambos lados

del cuadro; al fondo, se observa la sencilla casa de muros de mampostería y una gallina (que quizá no fue precisamente convidada a la toma). Una olla de barro, algunas piedras, entran a formar parte de la composición. Mariano Téllez convierte los espacios habitados de manera cotidiana por sus clientes en el telón de fondo que en la tradición de los estudios se pintaba al óleo.

En gran parte de las imágenes, la vegetación es el elemento que predomina: la fertilidad de la tierra tuxtleca aparece de manera protagónica en enredaderas, plantas, árboles, arbustos y flores. Como en la imagen de una pequeña niña que es colocada delante de un árbol que parecería un cafeto en flor o quizá un arbusto de jazmín, con pequeñas flores blancas, que cubre la parte superior de la imagen, así como ambos lados. El fotógrafo la sienta al centro de la composición en un taburete cubierto por un mantel con estampado floral para hacer juego con las formas naturales y hacerla emerger de entre las flores.

En otras ocasiones, don Mariano utiliza cobijas, sábanas o manteles de las propias casas que visita para dar un fondo neutro a los fotografiados. En varias de estas tomas, se hace evidente su forma de trabajar, ya que incluso entran a cuadro las personas que a veces sostenían dichos fondos, así como elementos del exterior de las casas que, es evidente, no era su intención que éstos fuesen visibles en la imagen final. Era en la impresión que los eliminaba, generalmente viñeteando (haciendo difusos las orillas del positivo).

De manera ocasional, don Mariano utiliza alguno que otro muro callejero que funciona también como fondo neutro. Como en la imagen de un grupo familiar, donde sólo se acercaron dos sillas a un muro alto y se dispuso ante él a sus cuatro integrantes. Generalmente, tanto en los patios como en las calles, el piso era de tierra. El retrato debía hacerse en cualquier condición, aunque no se tuviera estudio.

El atrezzo. Los estudios decimonónicos hacían uso del *atrezzo*: un cierto repertorio de objetos de utilería (sillas, mesas, balaustradas, libros, esculturas) para la puesta en escena fotográfica. Mariano Téllez tuvo unos cuantos de éstos en su austero establecimiento en sus primeros tiempos: sillas y una columna (que tenía la función de descansar brazos y cuyo uso databa desde los tiempos del daguerrotipo). Cuando trasladó su práctica a domicilio, los objetos para la puesta en escena fotográfica provenían de los propios hogares de quienes contrataban sus servicios. Mesas, sillas, macetas y objetos de uso personal como abanicos en las mujeres y pistolas al cinto para los hombres aparecen en sus retratos. Pero hay un elemento que destaca: las flores como elemento del *atrezzo*, importante pieza de la composición y, por otro lado, su carácter reiterativo, parecería reflejar el orgullo que siente el autor por la vegetación sanandrescana. Una gran cantidad de damas sostiene entre sus manos rosas, margaritones, gardenias, azucenas o alcatraces, cuestión que proviene del retrato pictórico y que la fotografía retomó. Aunque en las soluciones iconográficas de Mariano Téllez, no sólo lo hacen las damas en representaciones individuales, sino también en los retratos de grupo, niños y jóvenes. Como en el retrato de tres pequeños que se encuentran colocados en el exterior de la entrada de una casa, al frente del quicio de la puerta principal. La niña mayor al centro sostiene un ramo de rosas, la pequeña a su lado izquierdo un





ramo de gardenias, mientras que el hermano menor lleva un margaritón en la mano derecha. En un retrato individual, un chico de aproximadamente doce años, sostiene en alto un ramo de flores y un sombrero en la otra mano, quien con el seño fruncido, pareciera no estar del todo a gusto con las decisiones del fotógrafo; otro pequeño vestido de marinero lleva una pelota en una mano y pequeño ramo de gardenias en la otra.

En las escasas imágenes de primera comunión, aparecen niños representados con flores blancas (una azucena y una rosa) lo cual es más de esperarse al ser representaciones de tema religioso. Las flores naturales también aparecen colocadas sobre los vestidos femeninos, como en el retrato de medio cuerpo de una mujer sobre cuyo vestido coloca el fotógrafo varias azucenas blancas en contraste con su vestido oscuro. En otras ocasiones, el motivo floral se reitera al llevar la fotografiada flores en las manos y alguna otra prendida a su vestido.

Los abanicos en las mujeres, las pistolas y sombreros en los hombres, muñecos de barro (un perro, un puerco y un niño Dios), una que otra muñeca; fusiles de juguete para niños, y unos pocos libros, eran objetos más bien personales que aparecen en las imágenes de la clase trabajadora de San Andrés.

Los retratos que hizo el fotógrafo sanandrescano fueron para ser mirados por la familia, por los amigos y ser constancia visual de los afectos. Si bien todo fotografiado se presenta ante la cámara con sus mejores ropas y bien acicalado, no hay pretensión de pertenencia social a ninguna otra clase que no sea la propia, como llega a suceder en los establecimientos fotográficos de renombre. Los espacios son los propios: los patios de sus humildes viviendas con su correspondiente flora y fauna característica; mientras que los objetos son personales. Mariano Téllez fue un fotógrafo del siglo XIX; en su práctica de la primera mitad del siglo siguiente, sacó el estudio fotográfico de sus tradicionales muros a los patios domésticos de los habitantes más humildes de San Andrés Tuxtla, entre los cafetos, los floripondios, las gallinas y los perros como telón de fondo.

1 *Directorio General del estado y la ciudad de Veracruz*, Veracruz, Casa Editora El lápiz azul, 1921. Agradezco la generosidad del Mtro. Horacio Guadarrama por haberme proporcionado acceso a este material.

2 La familia Vázquez le dio abrigo en su vejez. El fotógrafo tuvo una hija que dicen se fue a Yucatán y nunca volvió a buscar a su padre.

3 La mayoría de los que lo conocieron, ya murieron. Los que aún viven, no tienen recuerdos precisos.

4 Se consultaron los Archivos Parroquiales de San Andrés Tuxtla digitalizados en resguardo del Archivo General de la Nación. Se buscó de 1871 a 1889 (como fechas probables de su nacimiento, de acuerdo a las fuentes orales) sin éxito, aunque deben señalarse faltantes (como la de todo el año de 1880). La familia Vázquez, que como fue mencionado, le dio cobijo en su vejez y sepultura a su muerte, no conserva su acta de defunción. El Registro Civil de Xalapa, donde se solicitó la búsqueda de dicha acta, no permite la búsqueda a los investigadores y su personal la realiza sólo incentivada por recursos pecuniarios extralegales. En el panteón de Palo Verde, donde parecía probable que hubiese sido sepultado, se solicitó la búsqueda (tampoco los investigadores están autorizados para realizarlas por su cuenta), sin resultado favorable.

5 Celia Vázquez, custodia del acervo, se preocupó por proteger los negativos con guardas individuales de papel.

6 José González Sierra, *Los Tuxtlas*, Xalapa, Archivo General del Estado, 1991, (Veracruz: imágenes de su historia), p. 97.

7 *Ibidem*.

8 El caso de Agustín Moreno evidencia un aprendizaje amateur y, si bien hacía algunos retratos, éstos eran hechos, en exteriores. En *Los Tuxtlas*, op. cit., p. 75, se menciona en un pie de foto, que Moreno Armengual era mayor del ejército constitucionalista.

9 *Directorio General del Estado y la Ciudad de Veracruz*, op. cit., p. 387. No fue posible consultar hemerografía específicamente de este periodo, en general, una fuente muy útil para localizar anuncios de fotógrafos.

10 León Medel y Alvarado, *Historia de San Andrés Tuxtla*, Xalapa, Veracruz, 1993, Gobierno del Estado de Veracruz, pp. 55 y 56.

11 Así se señaló en *Alquimia. Veracruz: hacia una historia de sus imágenes*, núm. 43, México, septiembre-diciembre 2011, p. 42.

12 Consideradas mundialmente como placas de una gran calidad, comercializadas por la Eastman Kodak desde 1902. Véase <http://www.historiccamera.com>.

13 *Directorio General del Estado y la Ciudad de Veracruz*, op.cit. Manuel Bada no era fotógrafo, sino comerciante, que antes de tener la tienda de artículos fotográficos tenía un negocio de empeños y una mueblería. Véase *La Opinión*, Veracruz, 8 de diciembre de 1909 y 21 de agosto de 1913.



Autor no identificado, Sara Montiel y Raúl Ramírez en *Donde el círculo termina* (1956), de Alfredo B. Crevenna, quien alterna secuencias filmadas en locaciones con el uso de fondos fotográficos, apoyado eficazmente por el escenógrafo Edward Fitzgerald, Rosalío Solano en la cámara y Jorge Benavides en los efectos especiales. Col. Héctor Orozco.

El arte de engañar: cuando el fondo es forma

Elisa Lozano

Para Fernando, siempre en mi corazón.

Es cierto. Georges Méliès no fue el primero en filmar cine de ficción, pero sí en advertir las ventajas que ofrecía construir decorados en el interior de un estudio. De esta forma, apoyado en recursos teatrales como los telones pintados, máquinas, trucos fotográficos y artilugios inspirados en sus propios actos de prestidigitación, situó sus historias en escenarios complejos que tuvieron su momento culminante en 1902, cuando filmó *Le Voyage dans la Lune* (Viaje a la luna), su obra más emblemática, por la que fue conocido como el gran maestro en el arte de engañar al público. Los dibujos originales del film, conservados en la cinemateca francesa,

muestran la importancia que “el mago de Montreuil” otorgaba a la escenografía y por qué históricamente es considerado el primer director de arte del cine.

A partir de entonces, con resultados muy variables, realizadores, decoradores y escenógrafos de distintos puntos del orbe siguieron su camino e idearon una serie de originales dispositivos para construir microuniversos luego habitados por los personajes de las películas.

México no fue la excepción y a partir de 1916, fecha en la que se instaura formalmente el cine de ficción, se inicia el desarrollo de la escenografía cinematográfica que, en cuanto a técnica y estética se refiere, llega a su punto culminante en el periodo 1940-1960.

En esta ocasión, a vuelo de pájaro, traemos a las páginas de *Alquimia* cuatro casos representativos de lo anterior.

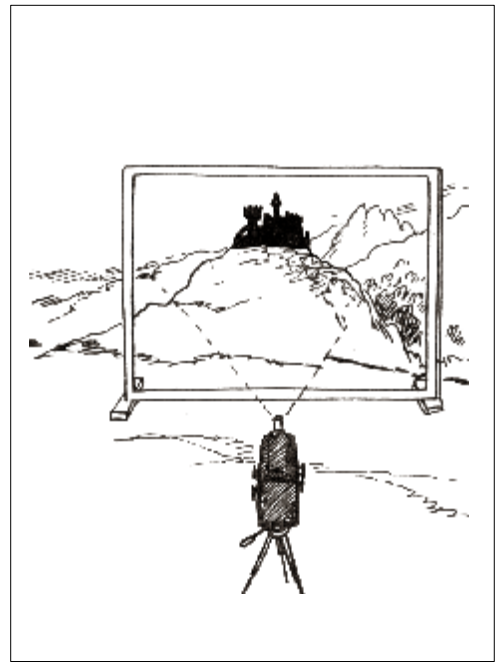
Magos mexicanos: los hermanos Machado. Pioneros en la elaboración de fondos para el cine —actualmente olvidados, como tantas figuras que aportaron su talento al cine nacional— los hermanos Juan N. y Miguel Machado, originarios de la ciudad de México, afincados en Los Ángeles, California, en 1925, dieron a conocer en la prensa local un original sistema de su invención que consistía en:

La combinación de la pintura con la impresión de las películas, de tal suerte, que, por ejemplo: hecha una pintura del bosque de Chapultepec, del Castillo u otro panorama cualquiera, a través de esa pintura se podrá hacer accionar a las personas, a los artistas, y hecha la (sic) film dar la impresión exacta de que ha sido tomada en sus propios parajes [...]. Ellos aportarán con su invento, el mejor de los contingentes: la base de economía. Si se impulsa en México como son nuestros propósitos, en la industria cinematográfica, no serán, en la mayoría de los casos, necesarios los gastos de excursiones largas y costosas a los parajes históricos, por ejemplo, a las ruinas arqueológicas.¹

Que el productor de las películas quisiese ahorrar hasta el último centavo fue (y es aún) una constante en todas las cinematografías. El deseo de economizar era sin duda el máximo atractivo de esa creación que permitía filmar “a un costo excesivamente bajo”, al evitar el desplazamiento del equipo técnico y humano a las locaciones.

En la misma nota, los Machado expresan su deseo de hacer “películas de arte exclusivamente mexicanas” y, a pesar de que ese tipo de cine nunca fue una prioridad en la producción nacional, ellos lograron acceder con éxito al cine industrial. Su invento se popularizó y a mediados de los años treinta los hermanos regresaron a la Ciudad de México al ser contratados por varias compañías para realizar sus fantásticos fondos.

El primero en utilizarlos fue Gabriel Soria en la película *Martín Garatuza* (1935); Fernando A. Rivero hizo lo propio, y les solicitó recrear los antiguos edificios parisinos que aparecen en su versión de *Los miserables* (1944), lo mismo que Chano



Autor no identificado. Pedro Infante y Guillermo "El Indio" Calles, en *La mujer que yo perdí* (1949) de Roberto Rodríguez, en segundo plano se aprecia el fondo pintado por los hermanos Machado. Cortesía: Agrasánchez Film Archive.

El *Glass shot*, consistía en pintar la construcción deseada en un gran cristal transparente, que se plantaba en medio del escenario elegido haciéndolo coincidir, al ojo de la cámara, con el lugar necesario. Iluminando el cristal para suprimirle brillos se logra edificar la construcción". (A. Artís, *Escenografía de teatro y cine*, México, Centauro, 1947).

Urueta en *Camino de Sacramento* (1945), Joaquín Pardavé en *La niña de mis ojos* (1946), Juan Orol en *Tania, la bella salvaje* (1948) y Roberto Gavaldón en *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (1947) y *Deseada* (1950). Otros hermanos, Roberto e Ismael Rodríguez, también recurrieron frecuentemente a los Machado. Del primero destacan los paisajes "naturales" de *La mujer que yo perdí* (1949); del segundo, *Amores de ayer* (1944), *¡Qué verde era mi padre!* (1945) y *Romance de fieras* (1954), de cuya filmación el propio realizador comenta:

La producción estuvo llena de efectos especiales, de los que se conocían como *Glass shots*: escenarios pintados en vidrio. Pusimos una mansión encima de una isla de Pátzcuaro y cosas así. Los hermanos Machado eran los encargados de eso: eran unos auténticos artistas, que en unos cuantos minutos, después de ver tras la cámara lo que se debía tapar con pintura, trazaban y pintaban palacios, pueblos, fachadas. El truco estaba en filmar primero el vidrio pintado, mientras el resto se bloqueaba, luego regresar la película, bloquear el espacio de la pintura y filmar la parte real; se tenía que hacer esa maniobra por el foco; imposible tener en foco una pintura que estaba a un metro de la lente y un fondo que estaba a decenas de metros. Pero con los Machado no había problema.²

Desafortunadamente, la exitosa carrera de los Machado quedó trunca en su mejor momento, sin dejar discípulos que continuaran su técnica. El mayor falleció de una congestión alcohólica y el segundo "lo sintió tanto que también se dio a la bebida y murió pocos días después".³

Los años cuarenta: el esplendor de los fondos pintados. En la película *Cainima*, la selva "no era más que un telón enorme", dice Juan Bustillo Oro en sus

memorias, y tiene razón. Aunque parezca extraño, en plena “época de oro” y en el auge de la construcción de estudios cinematográficos bien equipados, ese modesto elemento, derivado del teatro, continuaba siendo el más socorrido en las producciones nacionales. Los fondos planos (*backins*) o forillos eran parte de la estructura de un estudio, junto con los paneles, *wilds* y la tramoya, los cuales eran un componente ideal de la escenografía, porque funcionaban para dar la sensación de profundidad, apoyar a los actores y la acción dramática.

Para ilustrarnos sobre las técnicas de manufactura usadas en el periodo entrevistamos al maestro Fernando Ramírez,⁵ quien muy joven se inició como ayudante del notable pintor decorativo Pedro Gallo.⁶

Se empleaba una técnica derivada del teatro, entonces todas las escenografías se dibujaban en el piso sobre papel manila en grande pliegos que se pegaban uno con otro, y luego se colocaban en la pared. El problema en el cine era que con cualquier corriente de aire se movían mucho, develando su presencia, por ello hacia el final de la década se empezó a usar el triplay, por módulos que se unían hasta lograr el formato deseado. Las juntas se cubrían con una pasta o se ponían tiras de papel y después se pintaban, forraban con papel tapiz o tela, pero ésta tenía el inconveniente de que se arrugaba, evidenciando su presencia, así que pronto se sustituyó por papel estraza.

Luego se pintaba con pigmentos naturales que nosotros mismos molíamos, se usaban tierras al temple, para la de aceite, albayalde. Era un proceso muy artesanal porque aún no existía la pintura vinílica comercial.

Eran tan pocos los materiales con los que contábamos que lo más importante era saber de perspectiva y escala; como yo estudiaba arquitectura, sabía cómo hacerlo. Los forillos debían pintarse de la forma más realista posible, por eso se contrataba para realizarlos a especialistas en perspectiva, en selva, bosque, montaña, incluso había gente especializada en ‘fabricar árboles’, en fin, todo lo que fuera necesario, y lo hacían tan bien, que nadie lo notaba. No era tarea fácil ni rápida pintar superficies de 20 x 30 metros de alto. La ejecución de los mismos llevaba semanas, incluso meses. El autor de los mismos debía conocer con precisión a qué altura filmaría la cámara y en qué posición, para sujetar a ella la línea del horizonte y el punto de vista del forillo.

Le cuento un caso. Para la película de Roberto Rodríguez, *Nuestras secretarias privadas* (1959), me tocó hacer el fondo para unos ventanales enormes [la moderna oficina del jefe, interpretado por César Romero] desde donde se veía toda la ciudad, y era tan grande, que yo constantemente le preguntaba si se veía bien, era tal mi inseguridad que mandó tomarlo con cámara para ver si funcionaba. Esa era la mayor dificultad, determinar con precisión cómo lo pintado se vería finalmente en la pantalla.

También se acudía a los llamados ‘giseros’, cuya labor era retocar o dar el terminado final a un fondo, como un pequeño arreglo, un reflejo, una luz; a Manuel Fontanals le gustaba mucho dar a sus escenografías esos toques. Los fondos aún se emplean porque son un gran recurso”.⁷



Autor no identificado, José Baviera, Francisco Jambrina, Juan Orraca, Manuel Arvide y José María Linares Rivas en *El rebozo de Soledad* (1951), de Roberto Gavaldón, esta vez el fondo pintado ha sido sustituido por un foto mural de la ciudad. Cortesía: Agrasánchez Film Archive.

La revisión de las películas de la época en que aparecen fondos pintados develan aciertos y defectos por igual. Hay algunos realmente malos, y es que a decir de Bustillo Oro ninguno trataba de ser realista: “en su descarada simulación estaba su encantamiento [...] y al público le importaba un comino que los sets fueran artificiales”.⁸

Los años cincuenta: la fotografía como aliada. Y si bien los espectadores no exigían *realismo* en los decorados, ése era un tema que sí preocupaba a los productores. La búsqueda de ambientes más adecuados dio como resultado la introducción de trucos y efectos visuales más sofisticados que no dependían del buen ojo y pericia del pintor en turno. Uno de los más utilizados en los años cincuenta fue el *back projection*, que implica colocar a los actores delante de una pantalla traslúcida sobre la cual, desde atrás, un proyector emite la imagen fija o en movimiento de un escenario.⁹ Como hemos comentado ya en otros trabajos,¹⁰ fueron los hermanos Jiménez —Agustín, Leonardo, Antonio y Sebastián— y Óscar Lepe, los responsables de elaborar un centenar de fondos para las películas mexicanas del cine mexicano del momento.

Un buen ejemplo del uso del *back projection* pueden verse en *El rebozo de Soledad*, cinta clásica de Roberto Gavaldón filmada en 1951. Recuérdese aquella escena en la que los médicos se reúnen en un elegante salón, dotado de un gran ventanal desde donde se aprecia el centro capitalino, con sus edificios art decó, el monumento a la Revolución y la Torre Latino en construcción.

Por entonces fue común alternar varias técnicas. Así lo hace Juan Bustillo Oro en *Del brazo y por la calle* (1955) película en la que la Ciudad de México es “una entidad difusa, aunque real, de vaga pero poderosa intervención”. Para lograr el efecto deseado, el escenógrafo Jorge Fernández diseñó un gran set en los estudios San Ángel Inn:

La vivienda de Alberto (Manolo Fábregas) y María (Marga López), remataba por la vista de la ciudad que se contemplaba desde la azotea. Este *background* era una maqueta enorme hecha con elementos de escenografía corpórea, con alumbrado eléctrico para las ventanas y para los letreros públicos, todo en cuidadosa perspectiva.¹¹

La iluminación dispuesta por el experimentado Ezequiel Carrasco es el complemento ideal para simular ahí los distintos momentos del día.

Nuevas formas: los años sesenta. El anquilosamiento en el que el cine mexicano había caído desde la década anterior obligó a realizadores y escenógrafos a emprender nuevos rumbos narrativos y estéticos para competir con las películas extranjeras. Eso y la democratización en el uso de la película a color favoreció que los fondos de paisajes naturales o urbanos cedieran el lugar al uso de formas abstractas y siluetas derivadas —entre otros referentes— de las pinturas de Miró o los móviles de Alexander Calder, como las diseñadas por el pintor Ángel Quiroz y el catalán Arcadi Artís, presentes en varias cintas producidas por Raúl de Anda. A su vez, la falta de presupuesto detonó la creación de dispositivos de bajo costo y gran lucimiento en pantalla, como lo fue la proyección en pared de elementos luminosos. Una película que los muestra y que resume en sus decorados las tendencias estéticas de la época —figuras geométricas, dinámicos efectos Op Art y colores saturados— es *Amor a ritmo a go-gó* (1966), dirigida por Miguel M. Delgado. Los elementos citados aparecen en la llamativa secuencia en la que la escultural Rosa María Vázquez baila *¡Ey Lupe, Lupita mi amor!*, en una discoteca decorada con proyecciones en la pared de la palabra “A go-gó”, en una tipografía en estencil.

A largo de la historia del cine nacional, los fondos han sido un elemento imprescindible en la construcción de ese “lienzo” —el set— que el escenógrafo ofrece al director para que coloque ahí a sus personajes, y ya sea como punto focal de un escenario o como mero complemento de un decorado, lo cierto es que siempre enriquecen la acción dramática de una película.

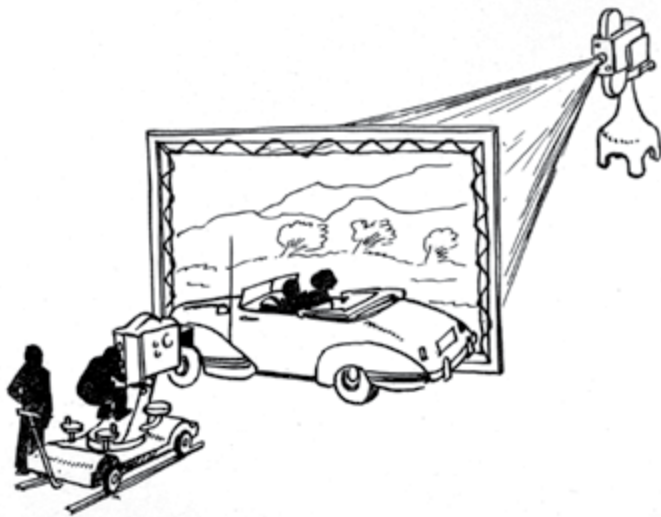
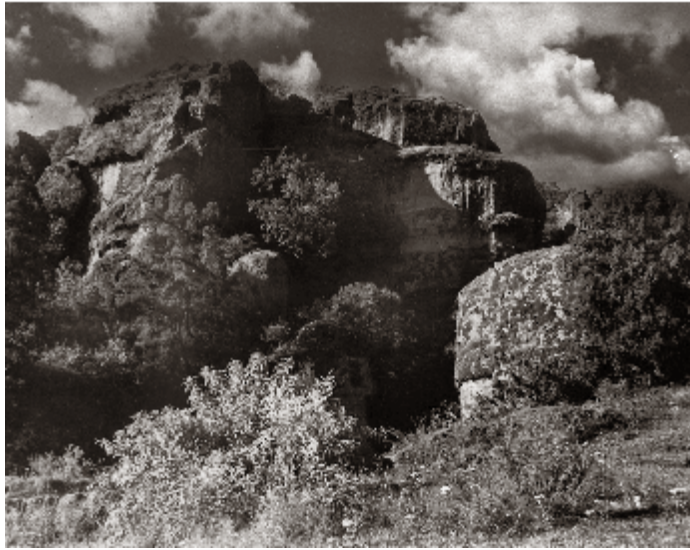
La autora de estas líneas agradece el invaluable apoyo de: Ana Luisa Anza, Fernando Ramírez, Raúl Miranda, Xóchitl Fernández (Agrasánchez Film Archive), Leticia Fontanals, Gustavo Amézaga Heiras, Roberto Fiesco, Héctor Orozco y Antonia Rojas (Filmoteca de la UNAM).

PÁGINAS 76 Y 77
Autor no identificado
Marga López y Manolo Fábregas en el set ideado por Jorge Fernández para *Del brazo y por la calle* (1955) de Juan Bustillo Oro. Cortesía: Roberto Fiesco. Milnubescine.





B.C.-108



ARRIBA *Hermanos Jiménez*, Tepozteco. Col. particular

EN MEDIO *Leonardo Jiménez*. Eullalio González "Piporro", Pedro Infante, José Elías Moreno y otros en *Los gavilanes* (1949) de Vicente Oroná, con la imagen del Tepozteco al fondo. El uso del *back projection* se apuntaba desde la redacción del guión. Filmoteca de la UNAM

ABAJO Croquis efecto *back projection*. Fuente: A. Artís, 1947

1 "Invento cinematográfico de dos jóvenes mexicanos", *El Heraldo de México* en Los Ángeles, 2 de agosto de 1925, p. 5. Recorte de prensa en Agránchez Film Archive, generosamente proporcionado por Xóchitl Fernández, quien actualmente realiza el rescate de la obra cinematográfica de los Machado.

2 Gustavo García, *Ismael Rodríguez. Memorias*, México, Conaculta, 2014, p.53.

3 *Ibid.*

4 El forlío es una pieza armada que complementa una decoración y sirve de protección a lo que se ve a través de puertas, ventanas y huecos. Funciona para dar la noción de espacio y distancia.

5 Fernando Ramírez (Ciudad de México, 1930), estudió arquitectura en la UNAM. Desde 1948 ha participado como escenógrafo en un centenar de películas. A la fecha acumula reconocimientos por su trabajo y aportaciones al cine nacional, entre otros, el Ariel a mejor escenografía concedido por *Esperanza* (Sergio Olhovich, 1988), dos nominaciones en la misma categoría por *Bajo la metralla* (Felipe Cazals, 1983), *Ciudad de ciegos* (Alberto Cortés, 1990) y *Kino. La leyenda del padre negro* (Felipe Cazals, 1993); el Ariel de oro en 2008, la Diosa de plata, y decenas de diplomas. Es miembro honorario de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. A los 85 años continúa activo e imparte clases en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. E. Lozano, entrevista realizada a Fernando Ramírez en la ciudad de México, los días 14 y 21 de octubre de 2015.

6 Pedro Gallo Soltero (Guadalajara, Jal., 1907-Ciudad de México, 1981) pasó su infancia en el Hospicio Cabañas, posteriormente se trasladó a Mazatlán, donde estudió pintura y arquitectura. A principios de los años cuarenta ingresó al cine como dibujante y rotulista de los créditos de las películas. De 1948 a 1966 se desempeña como pintor decorativo y decorador. Su filmografía puede verse en: http://www.imdb.com/name/nm0303081/?ref_=fn_al_nm_2. Elisa Lozano, Entrevista al maestro Fernando Ramírez, realizada en la Ciudad de México los días 14 y 21 de octubre de 2015.

7 Cabe apuntar que algunos de esos especialistas eran estudiantes de la Academia de San Carlos, como Enrique Lechuga, que empezó como pintor de cámara y llegó a ser jefe de pintores.

8 Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, p.232.

9 Fue utilizado por vez primera en 1903, por Edwin S. Porter en la cinta *The Great Train Robbery*. Quizá el antecedente más remoto del *back projection* sean las imágenes fantasmagóricas del siglo XIX presentadas en locales cerrados donde un hombre escondido proyectaba sobre una tela imágenes que asombraban a los espectadores. Al respecto véase José Antonio Rodríguez, *El arte de las ilusiones, espectáculos precinematográficos en México*, México, SINAFO-INAH, 2009.

10 Elisa Lozano, "La señorita still", *Luna Córnea*, núm. 24, México, Centro de la Imagen, 2002, p. 74.

11 Juan Bustillo Oro, *op.cit.* p. 324.



ARRIBA

Joaquín Argumedo

Rosa María Vázquez en el set de la discoteca diseñada por Salvador Lozano Mena para la película *Amor a ritmo de go-gó* (1966) de Miguel M. Delgado. Filmoteca de la UNAM

ABAJO

Joaquín Argumedo

Rosa María Vázquez baila entre figuras geométricas y discos giratorios, epítome del *Op Art*, en otro set de *Amor a ritmo de go-gó* (1966) de Miguel M. Delgado. Filmoteca de la UNAM

PÁGINA SIGUIENTE

Autor no identificado

Susana Guízar en *Las dos huérfanas* (1944) de José Benavides, con el fondo pintado que simula la ciudad de París. Filmoteca de la UNAM



SINAFO

Mayra Mendoza Avilés



© 466780. Manuel Buen Abad. Galería Clavé en la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) México, ca. 1890
Col. Culhuacán, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Manuel Buen Abad y el arte de la belleza, proporción y armonía

Hacia 1869, Manuel Buen Abad figura como alumno de la renombrada Academia de San Carlos, apenas dos años antes restablecida por Benito Juárez con el nombre de Escuela Nacional de Bellas Artes, según la Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 2 de diciembre de 1867.

Sin duda, los estudios académicos efectuados, le dieron el bagaje idóneo para desempeñarse en el campo de las artes, que le permitió mantener un estrecho vínculo entre la pintura y la fotografía. Para 1878 se halla como notable retratista en el estudio fotográfico ubicado en Empedradillo núm. 4, adquirido a la afamada firma Cruces y Campa, en la Ciudad de México.¹ En enero de 1881

fue nombrado junto a Librado Suárez profesor titular de dibujo lineal y ornamentación en la Escuela Industrial de Huérfanos. Un año más tarde, en noviembre de 1882, el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública le solicitó la toma de diversas pinturas y esculturas de la propia Escuela Nacional de Bellas Artes, siendo esta, la primera comisión documentada de la que se tiene noticia en dicha escuela.²

En 1888 fue nombrado al lado del pintor Juan Ortega, profesor sustituto de la clase nocturna de dibujo de figura tomado de la estampa, durante la licencia concedida al titular, el pintor José Obregón, quien por encontrarse enfermo de los ojos, se le dificultaba realizar la corrección a los trabajos de sus alumnos con la luz eléctrica; herramienta



© 453216 Manuel Buen Abad. Retrato de Manuel Ocaranza, ca.1880, Col. Teixidor, CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

que por cierto, no había sido bien recibida por todos en las aulas de esta Escuela. La clase estaba constituida por 197 alumnos, con gratificación mensual de \$24 pesos y el nombramiento fue propuesto entre los “antiguos alumnos que han terminado su carrera”, por el propio Obregón.³

El 15 de junio del mismo año fue nombrado por el Presidente de la República, “Retocador Fotógrafo del Grupo II” dentro de la Comisión Mexicana para la Exposición Internacional de París en 1889. La designación fue por cuatro meses, que se prolongaron hasta el 28 de febrero del año siguiente, con gratificación mensual de \$100 pesos.⁴

Las grandes Exposiciones Universales del siglo XIX, fueron el escaparate para mostrar los logros y avances de los países convidados, con un abanico de productos que incluyó lo mismo obras de arte, máquinas, materias primas, tejidos, animales y horticultura entre muchos otros. La división de los grupos, al parecer fue designada por los comités organizadores de cada sede. En la de París de 1889, la fotografía, se ubicó en el Grupo II —de IX—, denominado “Educación, enseñanza. Materiales y procedimientos de las artes liberales”, dentro de la “Clase 12. Pruebas y aparatos fotográficos”. Exceptuando la Exposición de Filadelfia en 1876, la fotografía no figuró en el grupo de las Be-

llas Artes, reservado exclusivamente a la pintura, escultura y grabado. El Grupo II de México, estuvo bajo la dirección de Fernando Ferrari Pérez desde Tacubaya.

Además del encargo, participó en París con obra fotográfica y obtuvo Medalla de Bronce, junto a la Colectividad de los Estados de México, Romualdo García y Ramón Ramos, mientras que el oro fue para Valletto y Compañía.

Manuel Buen Abad falleció inesperadamente y fue enterrado el 20 mayo de 1892 en el Panteón Civil de Dolores, dejando inconcluso el contrato con la Junta Colombina de México para la impresión de copias fotográficas de objetos del Museo Nacional para la celebración del IV Centenario del descubrimiento de América en Madrid, bajo la dirección de Francisco del Paso y Troncoso.⁵

En la Exposición Colombina de Chicago, celebrada un año más tarde, el fotógrafo fue premiado junto a 20 mexicanos que lograron victorias en la fotografía, aunque se desconoce el tipo de presea obtenida. Era común que las Comisiones realizaran el acopio de su material un año previo a la Exposición —o más— por lo que no resulta difícil que su nombre figure en las listas, aún después de su fallecimiento.⁶

Fototeca Nacional resguarda un conjunto de diecisiete impresiones a la albúmina de este autor, que documentan desde la fachada, galerías y otros espacios de la Escuela Nacional de Bellas Artes alrededor de 1890, que constituyen una invaluable testimonio, después de las remodelaciones iniciadas en el inmueble durante la segunda mitad del siglo XIX. Las fotografías pertenecen a la Colección Culhuacán, que procede del antiguo Museo Nacional, precedente del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En todas ellas, el espacio es el *leit motiv*, con una propuesta estética limpia, atendiendo a los preceptos de la belleza, proporción y armonía, aprendidos en las aulas de la propia Academia de San Carlos.

1 Información tomada del texto de Patricia Massé para la exposición temporal “Manuel Buen Abad y la Academia de San Carlos”, Sala Nacho López de Fototeca Nacional, SINAFO-INAH, Pachuca, Hidalgo, 22 de octubre-22 de noviembre de 2015. Curaduría: Daniel Escorza-Patricia Massé-Mayra Mendoza. Exposición en línea: <http://bit.ly/1WS2Vpc> [Última consulta 8 de noviembre 2015]

2 “Fotografías que de varios cuadros y estatuas de la Escuela Nacional de Bellas Artes” por las que recibió el pago de \$35 pesos. Véase AGN IPyBA/Caja 4/Exp.2/2Fs.

3 El pintor José Obregón lo recomienda primero en su lista. La licencia duró del 11 de abril al 15 de septiembre de 1888 y la documentación indica que al menos de abril al 5 de julio, Buen Abad y Juan Ortega se hicieron cargo de la clase. Véase AGN IPyBA/Caja 13/Exp.3/24 Fs. Obregón y Buen Abad coincidieron más adelante, representando a México en la Exposición Internacional de París de 1889. El primero en pintura y el segundo en fotografía.

4 Véase AGN IPyBA/Fondo Exposiciones/Caja 4/Exp 11.

5 Carlos Buen Abad -su hermano- solicitó la temporalidad de la fosa de 2ª-clase en Dolores. Véase, Archivo Histórico de la Ciudad de México, Fondo Ayuntamiento y Gobierno D.F/ Panteones en general/ Vol. 3458/ Exp. 558/ Fs 3. Por otra parte y relativo a su contrato con la Junta Colombina de México, Fernando Ferrari Pérez concluyó éste encargo a su muerte. Véase Del Paso y Troncoso, Francisco, *Catálogo de la Sección de México*. Exposición Histórico-Americana de Madrid, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1892, tomo 1, p. 13 Internet Archive: <http://bit.ly/1SneWl0> [última consulta: 8 de noviembre, 2015]

6 “Los premios de la Exposición de Chicago”, en *El Municipio Libre*, México, viernes 13 de octubre de 1893, Tomo XIX, Núm. 241, p.1.



SOPORTES E IMÁGENES

Patricia Massé Zendejas

El estudio fotográfico de Empedradillo 4

El *Monitor Republicano* del 26 de diciembre de 1878 anunció el nuevo estudio fotográfico que vendría a relevar al originalmente establecido por la sociedad Cruces y Campa en el último trimestre de 1868, durante los días en que se inauguraba el café La Concordia (punto de encuentro de los políticos e intelectuales en la ciudad de México).

La publicidad mantuvo la retórica propagandística de los estudios fotográficos decimonónicos. Buen Abad perfilaba un nuevo tipo de fotógrafo porfiriano, contemporáneo de Lagrange, los Schlatmann, Becerril y Lobato, con renovados recursos materiales y tecnológicos. Ellos fueron la generación que, junto con Juan Antonio Azurmendi, resultaron premiados (representando a México) en el Salón de Artes Liberales de la Exposición Universal de Chicago en 1893.

Buen Abad no se promovió como sucesor de los otrora famosos Cruces y Campa, tal vez porque Cruces continuó como fotógrafo retratista en la ciudad de México. Se equipó enteramente para realizar verdaderos "estudios" fotográficos, escenas, ambientes y retratos en el lugar indicado por su modelo o cliente. Efectivamente, los finos objetivos de sus cámaras y sus impresiones en platino, así como sus entonados al oro confirmaron su profesionalismo. Vale la pena que conozcamos el anuncio de la "fotografía de Buen Abad y compañía":

PÁGINA ANTERIOR

© 455107

Manuel Buen Abad
Calle de Empedradillo
con el estudio fotográfico
de Manuel Buen Abad
("Fotografía 4")
Ciudad de México, ca. 1890
Col. Teixidor, Alfred Briquet
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Fotografía de Buen Abad y C Empedradillo número 4

La antigua fotografía que fue establecida por los Sres. Cruces y Campa, en la casa número 4 de la calle de Empedradillo, queda de nuevo abierta, reformada y arreglada, al estilo de las de París.

Los útiles, sustancias y aparatos de este establecimiento acabamos de recibirlos de Europa, y entre ellos se encuentran algunos que hemos tenido la fortuna de comprar y poder sacar en el acto de la Gran Exposición Universal que tiene efecto actualmente en Francia.

Seguros estamos de que no hay en esta capital objetivos mejores ni más finos que los que nosotros poseemos, ni tampoco mejores útiles, sustancias ni aparatos, y sin embargo, por el próximo paquete recibiremos una nueva remesa. A más de la sala de espera, en que pueden calificarse los trabajos que están haciéndose y los excelentes resultados que nos están dando nuestros nuevos aparatos, hemos establecido un nuevo gabinete, destinado exclusivamente á las señoras, con su tocador y utensilios indispensables para que puedan hacerse allí su toilette y con el guardarropa necesario para los trajes con que quieran representarse y se nos remitan anticipadamente.

Este mismo gabinete está adornado con cuadros que contienen y contendrán periódicamente los figurines de las últimas modas que se publican en París, y que recibimos cada quince días.

Creemos poder presentar á la sociedad mexicana un establecimiento fotográfico digno de su civilización; pero ni sus ventajas ni nuestros trabajos debemos encomiar aquí, porque no somos nosotros, sino el público, el que ha de calificarlos.

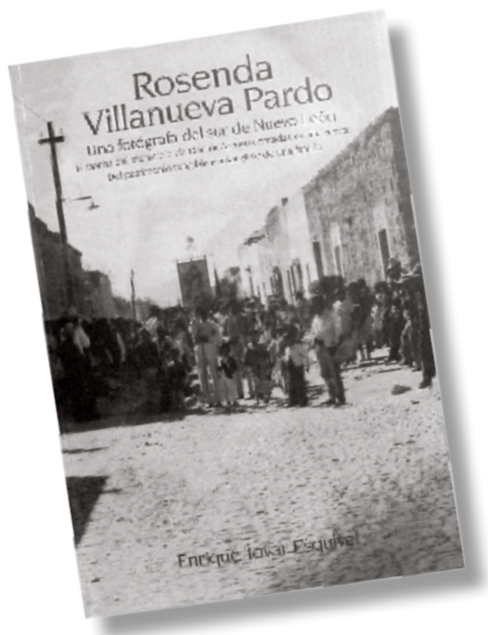
México, Octubre de 1878. —Buen Abad y Cía



Manuel Buen Abad, *José María Morelos y Pavón*. Col. Eduardo García Ramírez

RESEÑAS

Arturo Ávila Cano



Enrique Tovar Esquivel
Rosenda Villanueva Pardo.
Una fotografía del sur de Nuevo León
Monterrey, Universidad Autónoma
de Nuevo León, 2014

Y así como en la novela *Todos los nombres*, del premio nobel de literatura José Saramago el protagonista principal, escribiendo de la Conservaduría del Registro Civil, va confeccionando el misterio de una mujer desconocida cuya ficha de registro cayó fortuitamente en sus manos, y que poco a poco fue motivo de desvelos, así de manera metódica y paciente el historiador Enrique Tovar Esquivel fue destrenzando y construyendo la historia de Rosenda Villanueva Pardo, fotógrafa de Doctor Arroyo, un pequeño municipio del sur de Nuevo León, ubicado en la Sierra Madre Oriental, tierra árida, seca, austera "cuya gente ha vivido una lucha permanente por el agua".

El municipio de Doctor Arroyo fue fundado en 1826; es decir, 16 años antes de que la Academia de Ciencias de Francia reconociera los aportes de Louis J. Mandé Daguerre y le concediera la patente del primer proceso para fijar una imagen. La fotografía no tardó mucho en llegar al municipio de Doctor Arroyo. De manera puntual, Enrique Tovar, investigador del Centro INAH Nuevo León, da cuenta de los primeros retratistas de este sitio, como es el caso de Pedro N. Muñiz, de quien se conservan

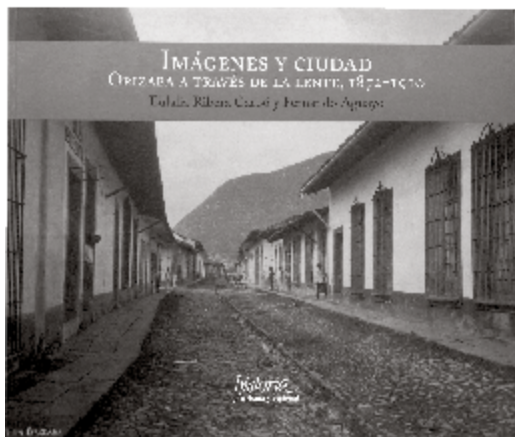
imágenes fechadas en 1905 y de su esposa Sara Martínez, quien tomara el oficio a la muerte de su esposo, pero es el retratista Martín Perales, quien cobra relevancia en esta historia al formar a Rosenda Villanueva Pardo en el oficio fotográfico.

A lo largo de 35 años Rosenda Villanueva fotografió tanto la vida cotidiana como los acontecimientos relevantes que tenían lugar en doctor Arroyo. En sus imágenes podemos observar reuniones familiares, de grupos escolares, de maestros, así como festividades religiosas y eventos políticos y sociales, entre los que destacan los ritos funerarios conocidos como la "muerte niña", así como las fotografías que captó en la pista aérea de Juan Gómez Azcárate.

La historia de esta fotógrafa está ligada a las vicisitudes de su lugar de nacimiento y residencia. Es decir, al observar algunas de las fotografías que forman parte de este libro editado por la Universidad Autónoma de Nuevo León en el año 2014, encontramos que Rosenda llegó a utilizar distintas telas, sarapes y hasta cobijas como telones de fondo para aislar a sus personajes. Rosenda no contó con un estudio profesional para las tomas fotográficas, ella solo tenía un cuarto oscuro, levantado por su propio padre, en el que procesaba todo el material. Cuando alguien solicitaba sus servicios ella acudía diligente con un ayudante, papel que en muchas ocasiones cumplió su hermana Elvia, y más tarde sus propios hijos.

El lector interesado en los equipos fotográficos de época encontrará cierto placer al observar las cámaras de fuelle marca Seneca, los juegos de chasis, los porta placas, los lentes con disparador modelo *Competitor view*, así como ciertos detalles en la correspondencia que los proveedores de equipo fotográfico y químicos, sostuvieron con Rosenda para informarle de nuevos procesos para procesar película en blanco y negro.

La investigación de Tovar Esquivel es relevante y singular pues nos permite adentrarnos en la historia de un fotógrafo de pueblo, dicho esto sin ningún afán peyorativo. Es decir, Rosenda Villanueva se enfrentó a muchas carencias y sin embargo, siempre estuvo puntual a la orden del cliente. A través de la narración de Tovar Esquivel y las fotografías de doña Chonita podemos comprender los retos que afrontó esta profesional de la lente que vivió en ese municipio del sur de Nuevo León. Las fotografías que elaboraba Rosenda no eran baratas, tenían un costo de 3 a 6 pesos de la época, y aún así, por más de 30 años su trabajo fue valorado tanto por gente del municipio como por fuereños que llegaban de Matehuala, en el vecino estado de San Luis Potosí, y ahora, gracias a esta investigación, más personas podemos adentrarnos en el oficio fotográfico de Rosenda Villanueva Pardo.



Eulalia Ribera Carbó y Fernando Aguayo

Imágenes y ciudad. Orizaba a través de la lente 1872-1910

México, Instituto Mora, CONACYT, Universidad Veracruzana, Fundación Miguel Alemán, Patronato del Archivo Histórico de la Ciudad de Orizaba, A.C., 2014.

Contundente, atractivo, inesperado y documentado son algunos de los elementos que se desvelan después de leer el libro de *Imágenes y ciudad. Orizaba a través de la lente 1872-1910*, ya que la investigación responde a esa historia patria que Luis González y González proclamó y anunció como necesaria dentro de los estudios históricos. Es un recuento regional, como lo ha señalado el investigador Carlos Martínez Assad a partir de los doce apartados que lo componen. Atractivo sobre todo porque en este texto escrito por Eulalia Ribera Carbó y de Fernando Aguayo, confluyen los conocimientos de uno y otro en el tramado fino de esta versión profunda de Orizaba.

Hay apartados que muestran de manera clara la formación originaria de ese lugar de paso, sustancial desde épocas coloniales, entre Veracruz y la Ciudad de México, que se convirtió en una urbe industrial durante el siglo XIX y con mayor vigor para la época de entre siglos. La manera de mostrar el entorno físico, los paisajes que la rodean, los ríos que la nutren que la llevaron a merecer el nombre de la Manchester mexicana, en donde la fotografía funge una tarea insoslayable al mostrar esa abundancia del habitat y del entorno geográfico, que la llevó a ser uno de los lugares industrializables durante el porfiriato. Ahí a donde tuvo un fuerte afluente la migración de extranjeros quienes invirtieron en los molinos, comercios e industrias y después con la generación de luz, que llevarían a Orizaba a ser uno de los lugares más destacados en la economía nacional. Más aún, la narrativa en este texto es clave para comprender la importancia

de sus ríos, de las montañas, de la flora y del clima que permitió el desarrollo de la caña de azúcar, aserraderos, el tabaco, café, o bien la industria de los textiles, las cervezas, velas, jabones, sacos y telas de yute, entre otros, que fueron fuente laboral, profesional y comercial de gran importancia.

Me parece que aunado a ello, este libro abre una brecha importante en los estudios de historia gráfica, dado que las imágenes vistas de manera interdisciplinaria, muestran elementos de análisis profundo en el ámbito geográfico, etnográfico, de historia económica, social y cultural, lo que permite encontrar elementos de una riqueza visual en el entorno de la fotografía como documento histórico y social, gracias a la profesionalización de la mirada y el conocimiento profundo de la historia de la ciudad, aunado a los documentos fotográficos recolectados en diversos archivos tanto locales, como estatales, nacionales —como el Sinafo—, y acervos como el de Jorge Carretero, y el que se encuentra bajo resguardo del propio Instituto Mora. No conforme con ello, los autores, y en particular me parece que la labor de Eulalia Ribera como geógrafa especialista en urbanismo, retomaron la documentación con materiales del archivo local y municipal. Es el caso de la cartografía que al leer las líneas que la descifran podemos comprender su importancia y el papel que jugaban los mapas en aquellos años. Ideologizados sí, con intenciones varias también, con la misma falta de neutralidad que la fotografía presenta. Además del uso de grabados, dibujos, y otros documentos como los censos, notariales. Conmino y supongo que con ello es a Fernando Aguayo a que no se ajuste a una discusión sobre teoría y metodología con autores extranjeros y a que no torne el trabajo realizado por especialistas de la imagen en México en una disfunción inexistente. Hay en nuestro país más de una veintena de especialistas de y en la fotografía, que hacen fohistoria, historia gráfica o historia y grafía, además hay detrás un medio centenar de estudiantes caminando con gran ahínco e interés. Entre los pares se ha hecho un trabajo de gran valía en términos de la teoría y la metodología, al contrario del comentario: "Entre los muchos temas que se escriben sobre la fotografía, son pocos los autores que se han preocupado por reflexionar teóricamente acerca de este peculiar vestigio de las sociedades..." (p. 20), por ello invito a que se lea y relea a los autores nacionales, porque estamos trabajando de manera colegiada, incluso con instituciones nacionales e internacionales. Y con la sugerencia de debate sugerida (en la página 31), me parece importante regresar la mirada con funcionalidad, interés, con el agrado de saber que somos punta de lanza en los estudios de fohistoria, historia gráfica e historia social, cultural, historia política y de las mentalidades, entre otras.

SINAFO **FOTO
TECA
NACIONAL**



MUSEO DE LA FOTOGRAFÍA

Visitas guiadas
Actividades lúdicas
Talleres infantiles de verano

CONSULTA DEL ACERVO

Catálogo en línea
www.fototeca.inah.gob.mx

Casasola s/n
Exconvento de San Francisco
col. Centro, C.P. 42050
Pachuca, Hidalgo; México

Teléfonos: (771) 714 36 53
Fax: (771) 713 19 77

www.sinafo.inah.gob.mx



@FototecalNAH



Sinafo.Fototeca Nacional
del INAH



Museo de la Foto /
Sala Nacho López



Catálogo en línea



SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

INAH

SINAFO
Sistema Nacional de Forestales