

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | 2016 | año 19 | núm. 57



Fototeca Nacional:
memoria fotográfica de México

40 años



Tampico.

Lloya

Murillo.

Casas Fot. 15

40 años reconstruyendo la historia



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

mayo • agosto | 2016 | año 19 | núm. 57

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa | Secretario

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

Brenda Ledesma | Asistente editorial y fotografía

Guadalupe Urbina | Diseño

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 1:

© 598223 **Fot. Cosmos**, *Playa Miramar*, Colección Archivo Casasola, Tampico, México, ca. 1921, SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Negativo de película de seguridad

© 598278 **E. B. Downing y Cía.**, *Parroquia y plaza de Guanajuato*, Colección Archivo Casasola, Guanajuato, México, ca. 1910, SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Negativo de película de nitrocelulosa

Alquimia, Año 19, No. 57, mayo-agosto 2016, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Colonia Roma, C.P. 06700, Delegación Cuauhtémoc, México, Distrito Federal. Editor Responsable: El Titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-051812234600-102. ISSN: en trámite. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de Título y contenido: en trámite, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Córdoba 45, Col. Roma, 06400, Ciudad de México. Imprenta: Offset Santiago, Av. Río San Joaquín 436, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 30 de julio de 2016 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Índice

- 4 Editorial
Juan Carlos Valdez Marín
- 6 El instante infinito: la fotografía como suceso de dislocación
Gerardo Montiel Klint
- 8 Una fotografía de 1864
Esther Acevedo
- 10 Al filo de las etapas
Arturo Aguilar Ochoa
- 12 El litoral inalcanzable
Sergio Raúl Arroyo
- 14 México, París, 1900
Ernesto Peñaloza
- 16 Una colección pública
Silvia Mesa
- 18 Un lagartijo muy fifi
Armando Cristeto
- 20 Túnel 16
Fernando Aguayo
- 22 Trepados en la pirámide
Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba
- 24 Contar la historia
Claudia Canales
- 26 Niñas que juegan
Patricia Massé
- 28 Un formidable incendio
Laura Castañeda García
- 30 Vida cotidiana en una hacienda de México
Claudia Pretelin
- 32 Anécdotas de familia
Columba Sánchez
- 34 Tras la pista útil
Beatriz Malagón
- 36 De orbes y datos
Laura González-Flores
- 38 La máquina de Wimshurst
Brenda Ledesma
- 40 Universo alegórico
Carlos Silva
- 42 Porfirio Díaz y la Piedra del Sol
Gina Rodríguez Hernández
- 44 No es el tiempo lo que me preocupa
Emma Cecilia García Krinsky
- 46 Jesús Negrete, *El Tigre de Santa Julia*
Alberto del Castillo Troncoso
- 48 ¿Quién es el protagonista?
Miguel Ángel Berumen
- 50 La memoria, la historia y una fotografía
Ariel Arnal
- 52 Un pedacito de historia
Arturo Guevara Escobar
- 54 Campamento militar en Ixtlán de Juárez
Samuel Villela
- 56 La persistencia del momento
Daniel Escorza
- 58 Un acueducto en Querétaro, ca. 1915
Guadalupe Zárate Miguel
- 60 Mi querida Claire
Mayra Mendoza
- 62 Mirar y percibir la imagen
Violeta García Prado
- 64 El último juicio popular en México, 1929
Rebeca Monroy Nasr
- 66 De cómo nuestro doloroso presente relampaguea en una enigmática fotografía del pasado
Iván Ruíz
- 67 El brindis
Alfonso Morales Carrillo
- 68 Gente en el Jardín Morelos
Maricela González Cruz Manjarrez
- 70 ¿Cómo mirar?
Rosa Casanova
- 72 Instantánea arqueológica
Ángel Iván Rivera Guzmán
- 74 El gran espectáculo de la naturaleza
Itala Schmelz
- 76 Aquellos ojos verdes
Elisa Lozano
- 78 Fotografiar mujeres
John Mraz
- 80 Bonifacio Maraveles
Alejandro Castellanos
- 82 Hacia dentro
Juan Antonio Molina
- 84 La casa del sur
Claudia Negrete
- 86 Sobre la memoria y una calavera
Marcela Quiroz Luna
- 88 Ellos miran
José Antonio Rodríguez

Fototeca Nacional, 40 aniversario

Juan Carlos Valdez Marín

México cuenta con uno de los centros más relevantes a nivel internacional, que custodia, conserva y difunde su memoria fotográfica: la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que inició sus actividades el 20 de noviembre de 1976, a partir de la adquisición que hiciera el Gobierno Federal del llamado Archivo Casasola, una colección de gran relevancia, que abarca más de setenta años de la memoria visual de México del siglo XX. Con este hecho se da origen a la primera fototeca moderna del país, ubicada desde sus inicios en la ciudad de Pachuca en el estado de Hidalgo.

En el presente año celebramos los primeros 40 años de la Fototeca Nacional, que ha multiplicado sus acciones para la conservación de los acervos fotográficos y para el conjunto de programas que ha ido sumando a su vocación de servicio, como son los de carácter normativo y de coordinación de fototecas en todo el país, así como los de conservación, catalogación, digitalización, reproducción y difusión, y desde luego los de asesoría a diversas instituciones de México y el extranjero. Actualmente la Fototeca Nacional del INAH constituye el acervo fotográfico más importante de este país y resguarda poco más de 900 mil piezas fotográficas provenientes de diversas adquisiciones y donaciones, que agrupadas en 46 colecciones, representan el trabajo de más de dos mil quinientos autores y cubren un arco temporal que abarca desde 1845 hasta nuestros días.

Modelo para la organización de un buen número de archivos fotográficos y fototecas de nuestro país y en otras naciones, la Fototeca Nacional se ha convertido en una referencia para organizar y conservar archivos fotográficos, formar y actualizar personal que trabaja en otras fototecas, atender solicitudes de exposiciones, apoyar



© 150070 **Colección Archivo Casasola**, *Abraham Lupercio y otro fotógrafo en una ranchería*, México, ca. 1915, SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Negativo de película de nitrocelulosa

los procesos de investigación y publicación, así como incrementar los acervos a través de adquisiciones o donación.

Para el presente número de *Alquimia*, se decidió invitar a investigadores que han recurrido a las imágenes resguardadas en Fototeca Nacional, y apelando a su capacidad de síntesis, se les invitó a recrear diversos episodios sociales, políticos, culturales y artísticos presentes en las imágenes previamente seleccionadas para ellos. La convergencia de tan disímiles maneras de abordar a la fotografía, nos permite conocer y disfrutar del proceso creativo y discursivo de los diferentes autores que van desde textos con una propuesta evidentemente académica, otros de ficción, hasta los de jóvenes autores con una propuesta fresca, demostrando que si bien el proceso de investigación es formal, no por ello debe ser totalmente solemne.

Sin duda, lo anterior es una señal importante de la creciente revalorización de la fotografía como fuente para la investigación de la sociedad y la mentalidad en la actualidad.

Es así que en *Alquimia* festejamos la labor que realiza el Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través de su Fototeca Nacional, que conserva y valora a la fotografía como expresión cultural, y difunde el carácter central de ésta para documentar el conocimiento histórico, antropológico, iconográfico, sociológico y artístico de la sociedad mexicana de los siglos XIX, XX y XXI.

Son ya 40 años de Fototeca Nacional, y los que faltan por recorrer...



© 839971 Colección Imágenes de cámara. Amputación de la pierna del Sargento Bustos por el doctor Pedro Vander Linden, Batalla de Cerro Gordo. México, 18 de abril de 1847 SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Daguerrotipo

El instante infinito: la fotografía como suceso de dislocación

Gerardo Montiel Klint*

* Fotógrafo, Hydra



Mirar el pasado a partir de un acervo fotográfico es un privilegio que deriva en una posible reinterpretación de lo ocurrido. Una tecnología con el nombre de daguerrotipo llegó a México hace largo tiempo por el puerto de Veracruz para mostrar lo que deseamos asir como realidad, bajo la forma de una mirada que se posa en el otro. Sin embargo, la imagen sobre la que escribo está más cercana a una metáfora de dislocación temporal y espacial: ¿un *souvenir*?

El sargento Bustos, quien fue herido en combate en la batalla de Cerro Gordo, perderá una pierna por amputación transtibial (es decir, por debajo de la rodilla) durante la guerra de intervención estadounidense. La extremidad faltante será un eterno recordatorio de ese día aciago en la memoria de quien pierde una batalla ante el enemigo en su propia patria. Los médicos militares como el doctor Pedro Vander Linden, entienden que una dislocación es una separación de dos huesos desde la articulación donde se encuentran; en cambio, la amputación es el traumatismo, corte o separación de una extremidad mediante cirugía.

Un evento traumático está condenado a repetirse de manera indefinida en la memoria del afectado y del testigo presencial. El evento traumático provoca una dislocación temporal y espacial. Una imagen fotográfica es lo más parecido a una ello: es el encapsulamiento de un tiempo y un espacio definido e irrepetible; es un instante infinito que separa realidad, que se articula desde el dispositivo fotográfico y la mirada de quien fotografía. Pero la imagen fotográfica también es una amputación que conserva la memoria, los rostros y los cuerpos de quienes perecieron, como especímenes preservados en formol para su estudio: el asombro.

Esta imagen atribuida a Charles J. Betts, a 169 años de su realización aparece en la ficha de catalogación como de “autor no identificado”. Betts, o quien haya realizado la toma, jamás podrá constatar su autoría. Sólo una investigación logrará darle el crédito correspondiente a tan fascinante imagen.

Además del tiempo, algo se ha separado aquí para siempre, el miembro amputado: la pierna del sargento Bustos es sostenida ante el daguerrotipista por el doctor Vander Linden, mientras que el militar Rafael Domínguez nos muestra de manera delicada lo que será el muñón del sargento. Bustos es el único que no posa ni mira a cámara, suponemos que es a causa del insostenible dolor físico y del estado anímico que percibimos en su rostro. El resto de los personajes nos miran, y parece que saben que los miramos. Habrá quienes miren esta imagen en cien o 200 años: será tan fascinante, tan próxima como hoy. Un hecho histórico, la pérdida y el dolor como un *souvenir*. Éste se muestra tan enrarecido como la pierna del finado sargento Bustos, que aun siendo parte de su cuerpo ya no estará con él. Me pregunto si al ver una fotografía de tan sólo su pierna el sargento Bustos podría haberla reconocido, y si estaría completamente seguro de que miraba eso que ya no estaba con él, aun cuando hubiera sido parte suya. Las fotografías nos preparan para la pérdida, nos hacen creer que podremos recordar quiénes fuimos, y a aquellos que existieron y nos miraron desde ese extraño fenómeno: una dislocación y amputación. El asombro infinito.

Una fotografía de 1864

Esther Acevedo*

Muchas preguntas me asaltan cuando veo con ojos del siglo XXI la *Alegoría de Maximiliano y Carlota frente a la Virgen de Guadalupe*, fotografía de Agustín Peraire. Data de principios del Imperio, cuando todos querían tener una imagen de la pareja imperial vestida como tal.

Por lo pronto diré que no se trata de una alegoría, el modo alegórico supone la utilización de un vocabulario conceptual de imágenes adoptado por la cultura novohispana desde el siglo XVI, una de sus características es que la ambigüedad campea en sus significados. Este modo de representación permite incorporar a personajes históricos reales con figuras codificadas en sus atributos que significan ideas abstractas, tales como virtudes, actividades humanas, formas de gobierno. Y la Virgen es un figura sacra ¿se trata de la reproducción de un milagro?... pero éste no sucedió, la Virgen no se les apareció.

Se trata de una construcción fotográfica *avant la lettre* basada en un dibujo iluminado en donde encontramos el cielo, con sus nubes borascosas, a través de las que se asoman las bayonetas señalando que la guerra espera a los gobernantes al bajar a la Tierra. Sobre las nubes aparece la Virgen de Guadalupe, patrona de las Américas, con una palma de la paz, quien mira a los emperadores. Éstos portan también una palma de la paz y se encuentran vestidos con los trajes de la realeza y no como los representaban las primeras litografías: a Maximiliano como marino, y a Carlota como dama de sociedad con una corona de flores. Sin embargo, sus rostros salieron de esos primeros retratos.

El sentido ambiguo también se da respecto al tiempo, estamos tratando el primer momento de su llegada, cuando pernoctaron en la Villa de Guadalupe. ¿O es un *memento mori* después del fusilamiento de Maximiliano, cuando salieron diferentes tarjetas de visita a modo de “estampitas” para un público popular en recuerdo del Imperio que muchos de ellos amaron? Las casas fotográficas buscaban encontrar un amplio público para el comercio de la imagen

El estudio de Agustín Peraire estaba en la calle de San José del Real, lo que es hoy Isabel la Católica, entre Madero y 5 de Mayo.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH



© 451725 **Colección Felipe Teixidor**, *Alegoría de Maximiliano y Carlota ante la Virgen de Guadalupe*. México, ca. 1864-1867 SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX Impresión a la albúmina.



© 453780 **Colección Cruces y Campa**, *Vendedor de gallinas*. México, ca. 1870 SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX Impresión a la albúmina

Al filo de las etapas

Arturo Aguilar Ochoa*

Al observar esta fotografía de un tipo popular de Cruces y Campa, lo primero que me salta a la mente es que se encuentra al filo de muchas etapas o caminos. Si ubicamos la fecha de elaboración en la década de 1870, como varios investigadores constatan, se puede afirmar que esta imagen no se hizo en el periodo de apogeo de Cruces y Campa, es decir, en los años de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio (1862-1866). En esa época, fotógrafos como Charnay, Merillé, Aubert o incluso el mexicano Lorenzo Becerril, se beneficiaron de las demandas de un público europeo que estaba ávido por conocer a los habitantes del “pueblo exótico” que los ejércitos napoleónicos querían conquistar; sin embargo, en la década de 1870 ya se había perdido ese interés. Por otro lado, el fuerte nacionalismo que antes había hecho que los litógrafos elaboraran estampas como “Los mexicanos pintados por sí mismos” o “México y sus alrededores”, cerraba también otra etapa. Para los años de la República Restaurada había otros intereses difíciles de desentrañar, esta fotografía se generó en esos límites.

Las fronteras van mucho más allá, pues la imagen también se encuentra al filo de los avances técnicos, pues el negativo de plata sobre gelatina, las nuevas cámaras y otros avances, permitirían muy pronto a los maestros de la lente fotografiar a sus modelos directamente en la calle. C. B. Waite, Winfield Scott o Gove & North, quienes vinieron de los Estados Unidos, y no de Francia como otros fotógrafos extranjeros anteriores, nos han dado la posibilidad de conocer los tipos populares en su ambiente natural, sin recurrir a telones y recreaciones pintadas que nos dan una ficción, tantas veces reprochada. Finalmente, esta imagen fue realizada también en el límite del romanticismo y más cercano a los registros positivistas o la perspectiva antropológica.¹

¹ El gusto por los tipos no decayó del todo, pues *El Mundo* publicó otros con el nombre de “Gritos callejeros”, el 22 de enero de 1899, año VI, número 4.

* Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP

El litoral inalcanzable

Sergio Raúl Arroyo*

Es probable que la fotografía de cinco indios *konka'ak*, tomada como testimonio del vasto mundo indígena que poblaba el México decimonónico, sea una de esas imágenes que escapa a su propósito inicial. El registro fue mostrado en la Exposición Histórico-Americana que se presentó en Madrid en 1892, para la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América. Si la fotografía es parte de la argumentación civilizatoria con la que se ofrecía un voto cultural al encuentro de Europa y América, en ella los sujetos fotografiados cobran una clara consistencia que iba más allá de la tarjeta postal, escapando a los contenidos de inventarios y catálogos absortos en el exotismo y centrados en la belleza de las maravillas locales, a la manera de los ejercicios clasificatorios de las especies botánicas o zoológicas.

Sin duda, la imagen está provista de un *orientalismo* muy frecuente en la época, un signo de atracción hacia ese uni-



verso misterioso en el que habitan *los otros*, aquellos que han sido vistos desde tiempos remotos como los ocupantes de la periferia del mundo. Seres con una mirada perpendicular que no nos inquiere, pero que alberga la extrañeza de quien no está habituado al *set* de un fotógrafo, pero tampoco a la curiosidad de quienes más tarde los observarán como piezas de un museo. La actitud un tanto incómoda y triste, trasluce el desconcierto desde el que posan las cuatro figuras sedentes y el muchacho recostado cuyo cuerpo traza una diagonal, a manera de una “costura” visual que da unidad al conjunto.

Entonces, ¿en qué consiste la belleza de esta fotografía que aún nos conmueve? Quizá en el sentimiento de lejanía que desprende, potenciado por las miradas de los indígenas que, aun siendo parte del juego fotográfico, nos resultan inalcanzables. Tal vez también por el hecho de mostrar la presencia de aquello que no forma parte de la rutina civilizatoria o por conformar un registro que, no obstante

* Curador e investigador independiente



© 610018 **Alfredo Laurent**, *Seris de la Isla de Tiburón*, Colección Felipe Teixidor, Guaymas, Sonora, ca. 1885 SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Impresión a la albúmina

su objetivo turístico y cultural, se ha resistido por más de un siglo a someternos a alguna de las numerosas utopías fotográficas con las que se quiso atrapar la imagen “salvaje”. Cinco singularidades convergen en una, la del agrupamiento que concita una historia que nunca sabremos, tal vez la de un conjunto inseparable de indios que caza y navega en un litoral soñado, en un territorio que inexorablemente ya no existe, como resultado de los embates de una modernidad despiadada que intentó “pacificarlos” desde principios del siglo XIX.

Las diferentes miradas fotográficas que conformaron la representación étnica en el Palacio de los Recoletos en aquel 1892, lograron en cierta forma, exhibir la diversidad indígena mexicana, pero nunca la revelaron. En este retrato colectivo, los cinco personajes *konka'ak*, también conocidos como seris, habitantes de las costas del Golfo de Baja California y de la Isla Tiburón en Sonora, posan junto a pieles de pelícano con las que solían comerciar. Muestran también dos botellas de licor, además de sus arcos y flechas asidos por un miembro del grupo. Se trata de la mínima fragmentación de una existencia orgullosa y crepuscular.



F
Ex
Pa

México, París, 1900

Ernesto Peñaloza*

Lo que vemos es una placa de vidrio estereoscópica que se miraba a través de un visor portátil o en un mueble especial llamado *taxiphoto*, que daba un efecto de tridimensionalidad. La vista es del pabellón de México en la Exposición Universal de París de 1900, que celebraba el final de un siglo próspero y civilizado, y está tomada desde el *Pont de l'Alma*, en un ángulo en diagonal que favorece notablemente la ilusión de profundidad de los diferentes planos. En el primero de ellos, a la izquierda, se observa la parte final del brazo de una grúa de construcción; debajo está la proa de un barco —quizás una tienda flotante—. También vemos el andamiaje de un puente provisional de madera, y al centro, el edificio ferial mexicano en estilo renacentista (en la prensa mexicana de la época se definió como neo-griego), diseñado por el arquitecto Antonio M. Anza y construido en el *Quai d'Orsey*, junto al Palacio de los Ejércitos de Tierra y de Mar que se identifica por su cúpula de media naranja. Al fondo, en paralelo con las cuerda del gancho de la grúa, se aprecia una parte de la emblemática torre Eiffel. El río Sena traza

* Fototeca Manuel Toussaint, IIE-UNAM



© 889965 **Colección Estereoscopia países.** *Pabellón de México en la Exposición Universal de París, París, 1889*
SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Transparencia de gelatina sobre vidrio

una línea curva y sus aguas dan una sensación de calma, en contrapunto absoluto a la tensión que se vivía dentro del pabellón nacional durante los primeros meses del año (fecha de esta fotografía) para ajustarse al presupuesto asignado, lograr una presencia destacada y abrir a tiempo el recinto (en la Exposición de 1889 se triplicó el gasto inicial y se abrió el pabellón con siete semanas de retraso). Cabe señalar que don Antonio de Mier y Célis, primer encargado de la Legación de México en Francia, había muerto de manera inesperada en diciembre, cinco meses antes de la inauguración oficial. El arquitecto M. Anza que supervisaba las obras de su edificio, asumió de manera interina el cargo, hasta que finalmente Sebastián B. de Mier, ministro plenipotenciario de México en Gran Bretaña, asumió eficazmente el puesto (gracias a él contamos con un informe detallado de la participación de México en esta magna exposición internacional). El objetivo principal fue mostrarnos frente al mundo como una nación moderna, culta, rica en materias primas, con una minería promisoría, un comercio boyante y con paz social ¡La famosa paz porfiriana, que se vería cuestionada diez años después! La sensación de calma que provoca la vista estereoscópica que comentamos tampoco presagia la violencia brutal que se cernía sobre el viejo continente y que estallaría en 1914, año que, según Eric Hobsbawm, marca realmente el final del siglo XIX.

Una colección pública

Silvia Mesa*

* Dirección de Registro Público de Monumentos, Zonas Arqueológicas e Históricas, INAH



© 416199 **Colección Prehispánico**, Museo Yucateco, Mérida, ca. 1890 SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX
Gelatina de autoimpresión

¿Cuáles fueron las razones por las que el insigne literario izamaleño Crescencio Carrillo y Ancona socializó evidencias del pasado maya? Desde una mirada permeada por los códigos de la deontología de los museos actuales, infiero que, como hombre de fe e intelectual de su tiempo, en 1870 sus motivaciones estuvieron guiadas por una visión moral del mundo y una ética de reconocimiento y respeto por el pasado, patentes en obras como su *Historia Antigua de Yucatán*. El efecto de sus acciones fue la recuperación de colecciones de usos privados para conservarlas con cierto orden y sentido en un espacio de disfrute público. Carrillo y Ancona fue un precursor de la protección y la preservación del valor histórico de las piezas prehispánicas en la península. Empero, interpretar sus intenciones me aproxima a los caminos entreverados de los albores de la arqueología como disciplina y el coleccionismo imperante de la época, que se dieron en un entorno ávido de conocimiento sobre los objetos de valía simbólica y estética, insumo fundamental en la indagación de lo propio y la construcción de la memoria colectiva.

De nueva cuenta la fotografía propicia el parangón entre el pasado y el presente. Recorrido histórico que retrata colecciones que desembocaron en instituciones públicas. Con la virtud de difundir la ancestral civilidad de nuestra cultura, esos bienes fueron eximidos de una eventual circulación mercantil. Muestra de la plástica maya —casual o intencionalmente extraída de su contexto y antes restringida a la contemplación particular— se incorporó al devenir común en una exhibición con temática regional e incipiente museografía articulada en una suerte de “numeralia” y eclecticismo, característico del coleccionismo que acumula piezas sin priorización del significado y sus singularidades.

Tanto ayer como hoy, los objetivos del coleccionismo esencialmente son los mismos, y la tensión entre lo público y lo privado continúa; pero, las instituciones culturales velan hoy por la integridad del patrimonio, por su registro sistemático, por la supremacía de los datos de investigación que le provee de sentido, y por una cuidada museografía manifiesta en muchas exposiciones. Los avances portentosos son contrastantes con la entonces propuesta de Carrillo y Ancona.

Un lagartijo muy fifí

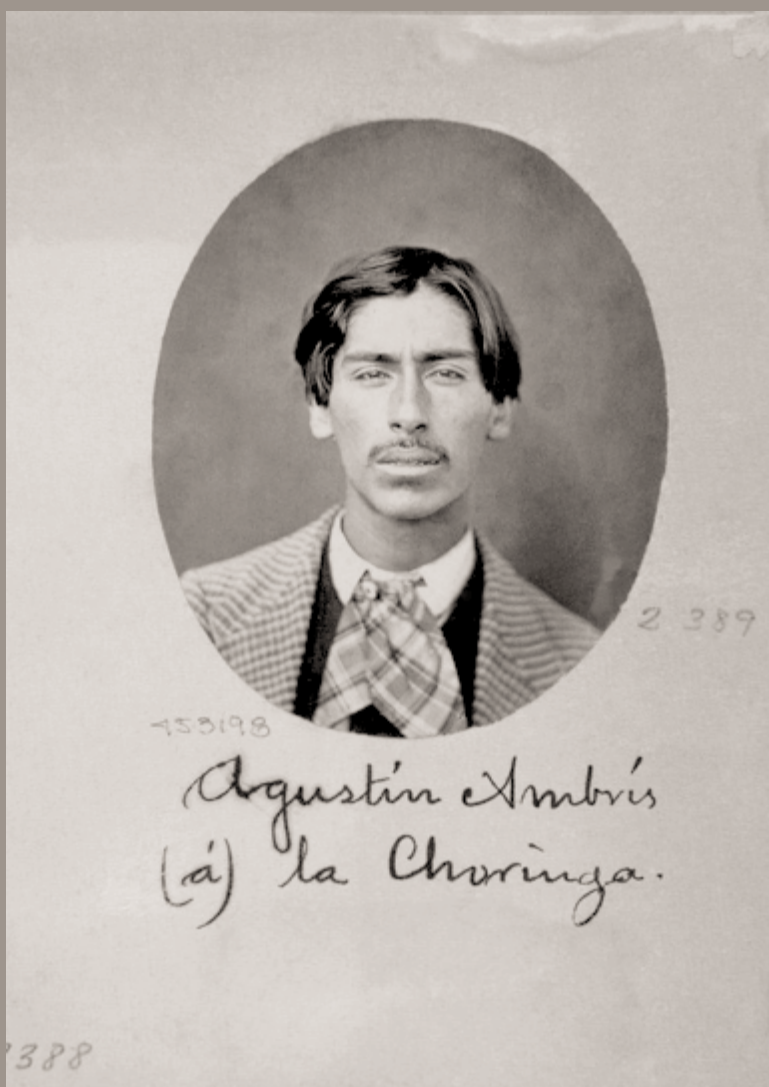
Armando Cristeto*

En una visita que Olivier Debroise, Rosa Casanova y quien esto escribe hicimos a la Fototeca Nacional en 1986, nos llamaron poderosamente la atención cinco retratos del *Álbum de delinquentes* que perteneció a Felipe Teixidor. Al retrato del joven Agustín Ambrís, alias *La choringa*, se suman los de otros hombres apodados como *Concha Miramón*, *La Torcaza*, *La Angostita* y *La Gamuza*, de quienes no se menciona su delito. Por estos sobrenombres en femenino y algunos gestos y afeites, podemos saber que se trata de hombres homosexuales; sus alias nos revelan ciertas características de su personalidad o incluso de su anatomía. Ambrís es “un lagartijo muy fifí”, que a pesar de haber sido detenido en la cárcel de Belén, no pierde su apostura. Pudo haber sido retratado por don Joaquín Díaz González o por Antíoco Cruces; ellos dos fueron los más duraderos de los seis fotógrafos oficiales de las cárceles de la Ciudad de México en el siglo XIX. La página del retrato tiene escrita cual sentencia el número 41, que fue añadido posteriormente. ¿De qué se trata eso? Pues el famoso baile del 17 de noviembre de 1901 en el que 41 hombres homosexuales y bisexuales, la mitad de ellos vestidos de mujer, fueron detenidos. Los que pertenecían a la burguesía porfiriana quedaron libres; otros fueron enviados a la cárcel de Belén, en la Ciudad de México, o a la cárcel de Progreso, en Yucatán, donde murieron poco tiempo después.

Lo que estas historias tienen en común con la actualidad es la actitud persecutoria contra los homosexuales, que en no pocas ocasiones han sido victimizados socialmente y ridiculizados por la prensa. La atribución de infundios a causa de su sola apariencia ha llegado a la fabricación de delitos y levantamiento de condenas.

Este puñado de obras en el *Álbum de delinquentes* es el más antiguo “retrato fotográfico colectivo homosexual” que se conoce. No hay ninguna evidencia fotográfica del baile de los 41 hasta este momento, aunque sí abundantes crónicas

* Curador independiente



© 453198 **Colección Felipe Teixidor**. Agustín Ambríz, alias La Choringa, México, ca. 1895
SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Impresión a la albúmina

periodística plagadas de escarnio y vejaciones. Fue hasta los años treinta que un colaborador de don Agustín Víctor Casasola fotografió en Lecumberri a un grupo de hombres homosexuales en dos fases: frente a la barandilla de juicios legales y moralinos, y dentro de las bartolinas. En la segunda se encontraban solamente ellos y el fotógrafo, con despliegue de franca complicidad y respeto, llena de acciones histriónicas femeninas llamadas comúnmente “joterías”, que contrastan abismalmente con lo realizado en la época y décadas siguiente por los fotógrafos de la nota roja, que también recriminarían con su cámara a los detenidos.

Ciudad de México, 17 de mayo de 2016
Día Internacional de la Lucha contra la Homofobia



Ferrocarril Mexicano
Túnel n.º 36
641

Go to Booth for

Túnel 16

Fernando Aguayo*

El número 456587 singulariza un documento contenido en los acervos de la Fototeca Nacional. Un número de inventario que permite acceder a la fotografía única cuya imagen aquí se muestra, la cual es resguardada por uno de los acervos fotográficos más importantes del país y, por qué no decirlo, del mundo.

El túnel 16 del Ferrocarril Mexicano que vemos en la foto fue construido en el año 1872 y existe todavía, aunque esa parte de la vía dejó de funcionar hace tiempo. En esos 144 años, primero como parte de la vía en activo y luego como objeto de la arqueología industrial, el túnel 16 ha sido fotografiado ininidad de veces. La singularidad del documento aquí mostrado es que lo contemplamos en un momento muy preciso de su historia, muy cercano al año 1883.

La fotografía más antigua que se conserva de este túnel es de cuando la vía estaba recién instalada (1872), cuando el tajo acababa de ser terminado, por lo que no existe en ese espacio vegetación alguna. Hoy, en 2016, la naturaleza ha recuperado lo que las obras ferroviarias le quitaron entonces, pues la vía se encuentra en total abandono. En cambio, lo que vemos en la fotografía de 1883, es un ferrocarril en activo y una sólida vía con sus durmientes recubiertos y la vegetación renaciendo en el tajo antes desnudo.

Vemos también una forma de registro único del lugar. Otros fotógrafos decidieron acercarse al túnel para hacer su fotografía, de esta forma vemos en sus imágenes una resonancia en la forma de la entrada y la salida del túnel. En cambio, los autores de esta imagen, la firma Gove y North, la hicieron alejándose de la obra, de esta forma comprobamos que antes del túnel la vía da vuelta a la izquierda, y que después de él se dirige a la derecha. Otra decisión de los autores fue singularizarla, colocándole inscripciones con el título y su firma.

Sin embargo, la imagen no es única. Tan sólo la Fototeca Nacional tiene por lo menos otras 37 fotografías con la misma imagen. Además, la escena que vemos aquí es casi idéntica a otra serie de fotografías realizadas con el mismo encuadre, en la misma época, con el mismo título y por los mismos autores. Explicar las relaciones que existen con esas otras fotografías del túnel 16 es una propuesta para valorar mejor este documento único, analizarlo y pensarlo como parte de procesos que en su momento fueron producidos como series de diverso tipo.

PÁGINA ANTERIOR
© 456587 **Gove & North**,
Ferrocarril Mexicano,
túnel N° 16, Colección
Felipe Teixidor, Veracruz,
ca. 1883 SECRETARÍA
DE CULTURA, INAH.
SINAFO.FN.MX
Impresión a la albúmina

* Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora



Expedición de Cempoala

© 419152 **Rafael García**, *Pirámide de los nichos*, Colección Expedición Cempoala, Tajín, Veracruz, ca. 1890-1891
SECRETARÍA DE CULTURA, INAH, SINAFO, FN, MX Impresión a la albúmina

Trepados en la pirámide

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba*

* Investigador independiente



Pirámide de Papantla (Frente).

Así es como se ve al grupo de trabajadores encabezados por Francisco del Paso y Troncoso durante la limpieza de la pirámide de los nichos de Tajín. La foto de Rafael García, quien fuera el encargado de realizar los registros visuales de la expedición a Cempoala, llevada a cabo entre 1890 y 1891, coloca al director del proyecto en la punta de la estructura y al centro. Los trabajos efectuados sirvieron para hacer un plano, desmontar e intervenir los restos arqueológicos de la antigua ciudad de Cempoala y, en menor escala, hacer lo mismo en Castillo de Teayo y la pirámide principal de la ciudad del trueno, en las inmediaciones de Papantla. El proyecto, que originalmente se denominó Comisión Científica de Cempoala, fue organizado por la Junta Colombina de México para festejar los cuatrocientos años del descubrimiento de América. Los resultados de estos trabajos de investigación, que incluyen piezas arqueológicas, cerámica, escultura en piedra y una selección fotográfica, se integraron al conjunto de objetos que México mandó a Madrid a la Exposición Histórico Americana que se celebró en octubre de 1892.¹ La representación mexicana estuvo encabezada por el mismo Francisco del Paso y Troncoso, quien permaneció en Europa después de la exposición hasta su muerte en 1917, para realizar un inmenso acopio de documentos del siglo XVI extraídos de diferentes archivos españoles e italianos. La foto muestra una etapa de la historia de la arqueología en México que se caracterizaba por el desmonte de las grandes estructuras. Este trabajo era realizado por peones o miembros del ejército, como este grupo de zapadores que acompañaron a Del Paso y Troncoso, sin más método que el instinto del jefe de proyecto para tratar de hacer visible la arquitectura prehispánica y su estética.

¹ Carlos Maltes González, "Arqueología de la imagen. Fotografías de la exposición científica de Cempoala, 1890-1892", tesis para obtener el grado de Maestro en Arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2006, pp. 64-71.



© 450190 **Colección Felipe Teixidor**, *Puente real sobre el río Tamasopo*, San Luis Potosí, ca. 1891
SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Impresión a la albúmina

Contar la historia

Claudia Canales*

* Colegio de Historia, FFYL-UNAM



Todo andaba entonces muy revuelto, la gente muy agitada, los campesinos. Dizque se había apagado el grueso de la rebelión (apagado a palos), pero el nombre de Juan Santiago sonaba todavía como chicharra en celo. Si la fecha es la que usted dice, y a lo mejor lleva razón, ya habían pasado unos años de aquel revuelo. Pero no se crea, la cosa seguía. Duró mucho. Bueno, la verdad es que no ha terminado. Aunque abrieron así de caminos y llegó el ferrocarril y entró el dinero de fuera, mucho dinero que metió el gobernador Díez González, el tal don Carlos, pues ni así. Y eso que todavía faltaba lo peor, bueno, ni tanto, pero sí la expulsión del jefe político dio mucho que hablar. Y cómo no, si el cabrón tuvo que salir encuerado huyendo del pueblo. Con decirle que hasta el mismo Bernardo Reyes, chamaco todavía, vino a aplacar el alboroto con una columna de federales. No me acuerdo bien el año, se me confunde. Todo se me confunde ahora como las figuras entre el monte que no sabe uno si van o vienen, si son o fueron o de plano nunca estuvieron allí. Lo que le aseguro es que ese puente, así como lo ve, ese puente desapareció completito. Ése y otros muchos que había por acá, de este lado de la Huasteca. Se pudrieron o los tumbaron, vaya usted a saber. Cuando me acuerdo se me figura que han pasado muchas vidas. Tanto tiempo que el río..., ¿cómo le diré? El espejo del agua..., porque se miraban como espejos, para qué le voy a mentir, y clarito se veían en el remanso las moscas temblonas que se detenían en la agüita. Pero ya ve. Por aquí anduvieron trasegándolo todo. Unos dizque sabían medir la tierra, otros hurgaban en el suelo y arrancaban hojas y raíces de las matas. Extranjeros. Gringos, creo yo, porque hablaban en inglés. Andaban a mire y mire, a busque y busque con máquinas y aparatos. Montón de fierros que cargaban. Se les unían los chamacos, claro; jóvenes de las rancharías que los guiaban por estas brechas de Dios. Peones, tamemes, mecapaleros como el que está parado mero en medio del paso. El sombrero en la mano. Borrado casi por la niebla o por la luz. No se sabe si va o viene, ¿verdad?, no se sabe si es o fue. Y en una de esas, a lo mejor nunca estuvo allí.

Niñas que juegan

Patricia Massé*

Al congelar con su cámara la imagen de sus hijas jugando en casa, con las pelotas lanzadas al aire, Juan Antonio Azurmendi hacía de la fotografía una experiencia lúdica, infiltrada de gracia y de cierta contingencia (tal vez el sujeto que alcanza a verse en el fondo fue imprevisto, agregando a la composición mayores retos). Seguramente la toma no le salió a la primera y tuvo que desechar varias placas fallidas. Ésta es una de tres instantáneas del juego de las niñas con las pelotas. El equipo fotográfico que intervino estaba habilitado para hacer tomas en fracciones de segundo: era de mano, usaba placas de 2 ½ x 3 ½ sensibilizadas para capturar imágenes en tiempos muy breves, y tenía un visor deportivo que facilitaba el encuadre. Sin embargo, la cámara operaba con enfoque manual. No cabe duda de que Azurmendi empeñó en esta escena mucha concentración y que manejó su cámara con gran destreza. En la contraparte se adivina una dócil colaboración por parte de las niñas, cuya aparente espontaneidad debió ser sometida a ciertas necesidades de la composición.

El ejemplar es una buena demostración de lujo fotográfico, que involucró el puro goce y el disfrute de tomar fotografías. Pone de manifiesto un modo de asimilar la fotografía al estilo de vida de una élite social con alto poder económico, al finalizar el siglo XIX.

En la cotidianidad del jefe de una familia moderna, como lo fue Juan Antonio Azurmendi, tomar fotografías en sus tiempos libres fue una manera de rendir culto a lo nuevo. Y en la elección de lo nuevo, tan sólo por ser lo nuevo, residía precisamente el estilo moderno, ligado a un gusto burgués. Así como en lo fugaz, en la breve fracción de segundo en que la cámara detenía el movimiento, anidaba lo moderno. Al capturar la fugacidad del instante, valiéndose de la fotografía, Azurmendi satisfacía, a la vez, un sentimiento de dominio y de soberanía personales; así materializaba un gesto de autoexaltación y un ánimo de renovación y de libertad.

PÁGINA POSTERIOR
© 366246 **Juan Antonio
Azurmendi**, *Victoria y
Gloria Azurmendi juegan
en el jardín*, Colección
Juan Antonio Azurmendi,
México, ca. 1899
SECRETARÍA
DE CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX
Placa seca de gelatina.

* Sistema Nacional de Fototecas, INAH





Un formidable incendio

Laura Castañeda García*

Las primeras planas de los periódicos del 1 de febrero de 1914, anunciaron en sus encabezados cómo la noche anterior un incendio destruyó el interior del templo de la Profesa. Se relató que el incidente empezó mientras la iglesia se encontraba cerrada porque estaba siendo remodelada, los diarios detallaron cómo ardió el andamiaje de madera, el coro, los cuatro órganos, el decorado y la pintura al fresco de la cúpula ochavada que el pintor barcelonés Pelegrín Clavé y algunos de sus alumnos de la Academia de San Carlos habían realizado en 1860.¹

Una versión sobre el motivo del siniestro fue la caída de una veladora encendida, otra fue que los operarios encargados de la decoración olvidaron apagar un brasero; sin embargo, el encargado de cerrar y guardar el templo declaró que la noche del sábado no quedó ninguna vela encendida ni un brasero, por lo que el juez primero de Distrito sacó la conclusión de que el siniestro tuvo por origen una chispa desprendida de la chimenea de algún edificio. El juez agregó que seguramente la chispa traspasó una ventana del templo, cayendo sobre una manta que cubría el coro, y que de esta manera se propagó el fuego. En fin, otro crimen encubierto. Las pérdidas pasaron de los 50 mil pesos sin tener en cuenta la pintura al fresco de la cúpula y el valioso archivo musical del templo.

Gracias a la majestuosa fotografía que tomó Guillermo Kahlo hacia 1904, cuando realizó el *Registro de Templos de Propiedad Federal* que le encargó, con motivo del Centenario de la Independencia de México, el Ministro de Hacienda José Yves Limantour, podemos apreciar la magnitud y belleza de la pintura que además de decorar el edificio cumplió la función evangelizadora. En ella Kahlo registró el equilibrio perfecto de luces y sombras que le era necesario para establecer perspectiva y profundidad en las formas, rescatando detalles y texturas de los materiales, y volumen en los elementos ornamentales de la arquitectura, siendo un extraordinario testigo de la historia que muestra que *esto ha sido*.

PÁGINA ANTERIOR
© 612279 **Guillermo Kahlo**, *Bóveda del crucero y la cúpula de la iglesia de La Profesa*, Colección Guillermo Kahlo, México, ca. 1904 SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX Impresión plata sobre gelatina entonada al platino

¹ Eduardo Báez Macías, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, México, IIE-UNAM, 2003, p. 186, documento 10486, 2 de mayo de 1860.

* Facultad de Artes y Diseño, UNAM.



Vida cotidiana en una hacienda de México

Claudia Pretelin*

A finales del siglo XIX se manufacturaron las primeras cámaras para producir fotografías panorámicas dirigidas al público de aficionados. Entre 1898 y 1899 respectivamente, compañías estadounidenses como Multiscope & Film y la Eastman Kodak introdujeron las primeras cámaras panorámicas con un sistema simplificado que permitió reducir el costo de producción haciéndolas más accesibles al mercado *amateur*.

Esta imagen realizada posiblemente con una Kodak Panoram No. 1 o una Baby AI-Vista Panoramic, forma parte de un conjunto de vistas tanto panorámicas como estereoscópicas pertenecientes a la colección Eduardo Oropeza, que muestra el repertorio de un fotógrafo aficionado con interés en el paisaje, los retratos y la arquitectura. Entre los registros sobresale la mirada al entorno privado de una familia

* Investigadora independiente



© 832543 **Colección Eduardo Oropeza**. *Campesinos y mujeres a bordo de una carreta*, México, ca. 1900
SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Transparencia de gelatina sobre vidrio

hacendada, y dada la candidez con la que los sujetos posan ante la cámara podemos suponer que el fotógrafo sea el patriarca de la familia, testigo y narrador de la vida de un grupo de mujeres y de sus actividades en los alrededores de una hacienda ganadera y de cultivo.

Nuestras protagonistas principales, una mujer mayor acompañada por cuatro jóvenes que pudieran ser sus hijas —como se observa en otras fotografías pertenecientes a la misma serie— pasean por el campo durante un día soleado, se retratan con una banda de músicos, se detienen en el pueblo mientras posan junto a familias menos afortunadas, o simplemente se desplazan por la finca en una carreta. Las mujeres son siempre custodiadas por acompañantes masculinos, y observadas por la lente de nuestro autor desconocido.

La imagen nos permite “ver todo”, como asienta el sentido etimológico de la palabra panorama, o por lo menos todo eso que el fotógrafo quiere mostrar: sus tierras, su familia, sus empleados. Documento visual de la estratificada sociedad del México prerrevolucionario, la fotografía da cuenta no sólo de la necesidad de registro de propiedad que se realiza por medio de la imagen fotográfica, sino que pone en evidencia la disparidad entre los sujetos fotografiados que posan inertes sin sospechar que la supuesta paz del porfiriato pronto dará paso a tiempos revolucionarios en el panorama social mexicano.



Anécdotas de familia

Columba Sánchez*

Aves que trinan, niños gritando ensimismados en su juego y el sonido acompasado de un río —que imagino—, acompañan a lo lejos la imagen que observamos. A partir de esta fotografía podemos recrear las anécdotas de una familia que convive en un plácido día de campo, que posiblemente fue retratada en la Ciudad de México en un paraje del parque que se conocería a partir del porfiriato como Los Dinamos.

Esta imagen estereoscópica de la colección Marcos Rocha me trae el recuerdo de las historias de mi abuela materna, quien me platicaba que los días de campo eran un momento de unión para la familia: “Cada quince días, siempre en domingo, salíamos con tus tíos abuelos, tus tíos que eran unos chamacos, y tus bisabuelos

* Fototeca Manuel Toussaint, IIE-UNAM



© 479468 **Colección Marcos Rocha**. *Grupo de personas en un día de campo*, México, ca. 1900
SECRETARÍA DE CULTURA, INAH, SINAFO, FN, MX. Autocromo

siempre tan puntuales. Eso sí Anita y “Jas” nos preparaban el almuerzo del día. Es que tu bisabuelo siempre prefirió la comida de Anita sobre la de mi mamá”.

Así la imagen estereoscópica que estamos conociendo nos presenta a un grupo de hombres, mujeres y niños, que visten con los convencionalismos de la época. Ellas con amplios vestidos y ellos con trajes de diferentes cortes. La indumentaria, como podemos observar en cientos de imágenes de la época, es parte esencial del retrato familiar y nos refleja aspectos de la vida social de este país.

La magia de la estereoscopia nos permite disfrutar el suave relieve de una imagen que nos da la necesidad de querer tocarla y sentir la historia. Es una tercera dimensión que trae los recuerdos de las fotos antiguas a una nueva realidad, a un presente casi tangible que se desvanece al retirarnos del estereoscopio. La imagen se queda en nuestra mente como memoria de lo que pudo ser y de lo que recordamos de nuestras propias anécdotas familiares.



© 852240 **Colección Margarita Scott**, *Calle con órganos*, México, diciembre de 1904 SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX
Negativo de película de nitrocelulosa

Tras la pista útil

Beatriz Malagón*

Un santuario de enormes cactus en medio de un entorno agreste y desolado, se nos muestra en esta fotografía. Un campesino nos advierte, arrobado, la grandeza del paisaje. Sobre la vereda de tierra se proyectan las sombras irregulares de las ramas, rodeando al hombre que posa sonriente ante la cámara. La iluminación lateral de la

* Universidad Nacional Autónoma de México



toma permite apreciar algunos pequeños frutos que, por su semejanza con los arándanos, le valieran el nombre. Se trata de una imagen perfectamente reconocible de los grupos pintorescos de nuestro país; un retrato *in situ*, que por ello, debiera convertirse en la memoria del lugar. Sin embargo, al tratarse de una imagen descontextualizada, y con deficiencias en sus referencias (como suele suceder en las tantas que hibernan en los archivos), impide continuar con un análisis más amplio.

La ficha catalográfica de esta fotografía, perteneciente al fondo de Margarita Scott (hija del fotógrafo Winfield Scott), señala una fecha de elaboración demasiado exacta (diciembre de 1904) y un “autor desconocido”; hecho extraño ya que se trata de un fondo familiar que, supuestamente, debería albergar el trabajo del fotógrafo. Y, aunque es un fondo recientemente adquirido —no han pasado ni siquiera diez años desde la donación del archivo familiar de la nieta de W. Scott a la Fototeca Nacional—, llaman la atención estas imprecisiones y se agradecería que se nos brindara información más detallada sobre la conformación del fondo o las características de la colección. Migajas de evidencias, ciertamente, pero que ayudarían a rescatar la información visual del documento que espera ser descubierto e interpretado. Si se pierden los datos o si falta información en las fichas del archivo sólo queda una imagen sin identidad que impide realizar un trabajo de interpretación con un mínimo de posibilidades de éxito; sin las pistas fidedignas en la pieza del archivo sus significados pueden confundirse e incluso perderse.

De allí la importancia de que aprendamos a observar en las propias imágenes lo que no nos pueden proporcionar otras fuentes: la particularidad de una sonrisa, de un gesto o la forma de vestir; signos ambiguos y difíciles de interpretar pero que, sin embargo, nos remiten al momento del tiempo que hizo posible tal o cual composición y nos hablan del carácter de una época, pues exhiben las reminiscencias culturales que marcaron ese momento determinado.

A pesar de que las imágenes que encontramos en los archivos son sólo una simple representación de la visión del fotógrafo, ellas nos permiten intuir un principio que va más allá de la casualidad y nos consienten verlas de un solo golpe, como si un rayo de luz las iluminara de repente. Y, aunque los sucesos y los hechos permanezcan en suspensión, petrificados en el tiempo, no podemos olvidar que ellas también forman parte del patrimonio documental de nuestro país.

De orbes y datos

Laura González-Flores*

*¡Oh, insoportable, oh pesada hora!
¡Pienso que debe haber un enorme eclipse de Sol y Luna,
que abra el seno del aterrorizado orbe!*

*La tragedia de Otelo, el Moro de Venecia,
William Shakespeare*

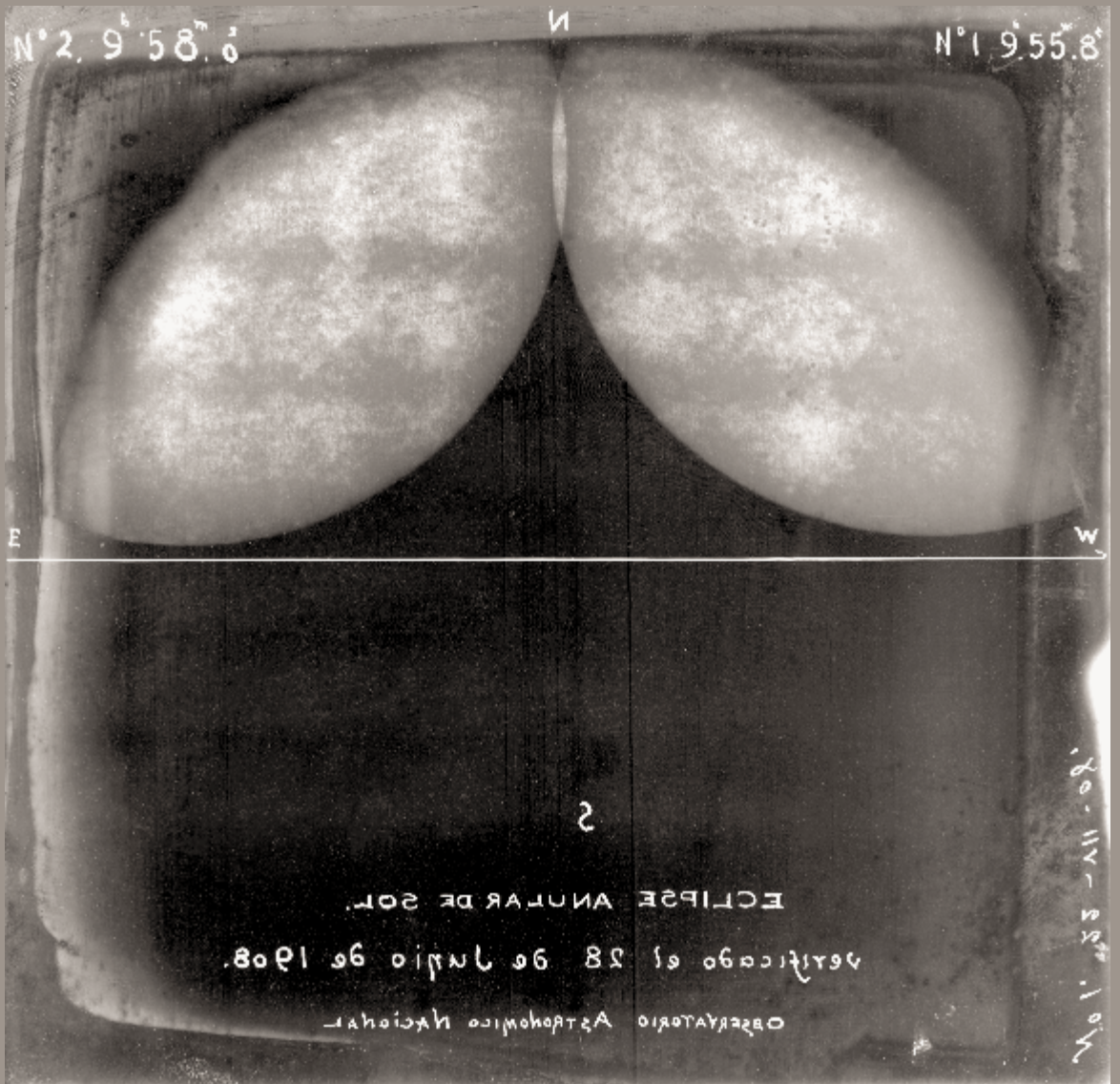
Signo funesto para Otelo, el eclipse era, en la época previa a la modernidad, las máquinas y la racionalidad científica, un signo de males por venir. El que cada determinado tiempo y por algunos minutos la Luna opacase al Sol invirtiendo el día y la noche era una señal ominosa del destino: un índice de males terribles que empezarían a emerger.

Por el contrario, para el tiempo en que se hicieron estas fotografías a inicios del siglo XX, un eclipse representaba una oportunidad inigualable: la de no sólo observar el comportamiento de los astros, sino la de registrar y medir éste, y convertirlo en un cálculo. Así la ciencia exorciza la amenaza que representaba para la astrología el ocaso de lo luminoso: mediante la limpia y racional transformación del fenómeno físico a evidencias —las placas del espectroheliógrafo— y números.

De hechos a datos. Recabar éstos constituyó el objetivo del equipo del Observatorio de Tacubaya que se trasladó a la estación de San Antonio Polotitlán el 28 de junio de 1908 para registrar el eclipse anular de sol que se vería ahí aquel día.

Y aquí las evidencias: las fotografías que vuelven visible un fenómeno observado en nuestro país hace más de cien años. Y que, además de una sutil belleza abstracta, muestran la confianza de una época —la de la cultura científica óptica— en lo visible como vía de revelación de lo real.

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



© 596443 Colección Observatorio de Tacubaya, Eclipse anular de Sol. Verificado el 28 de junio de 1908. Observatorio Astronómico Nacional, México, 28 de junio de 1908 SECRETARÍA DE CULTURA. INAH.SINAFO.FN.MX Placa seca de gelatina



© 197923 **Fondo Casasola**, *Laboratorio en una escuela para señoritas*, México, ca. 1905
SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX Placa seca de gelatina

La máquina de Wimshurst

Brenda Ledesma*

Faltaban dieciséis minutos para las once de la mañana. La clase de ciencias de una escuela para señoritas se reunió en el laboratorio. Con sumo cuidado, las estudiantes sacaron lupas, balanzas, poleas, plataformas, contrapesos y diversos recipientes para acomodarlos al alcance de una cámara fotográfica. Un lugar privilegiado se reservó a la máquina electrostática de Wimshurst, que fue colocada en una mesa central. Este aparato generaba chispas de hasta diez centímetros de largo entre sus dos esferas metálicas tras acumular la energía que se producía al girar sus discos a través de una manivela. El fascinante aparato fue utilizado en México en los primeros años del siglo XX para que los estudiantes experimentaran por cuenta propia el fenómeno de la electricidad.

Puedo imaginar las miradas curiosas de las jovencitas al activar la máquina de Wimshurst conectada a un tubo centelleante, que es sostenido por una estudiante a la izquierda de ese aparato en la fotografía. Las alumnas habrían podido observar las bellas luces intermitentes que se encendían formando un espiral a lo largo del tubo de cristal. También escucho sus risas al hacer rebotar pelotitas cubiertas de aluminio entre dos placas metálicas enlazadas a cada polo de la máquina. El movimiento de las pelotas manifestaba el intercambio de energía que se hacía entre los polos, tal y como funcionaba con la chispa. Con un poco de ingenio, las chicas habrían construido muñecos de madera, con pies y engranes de aluminio, que en lugar de pelotas saltarían graciosamente de una plataforma metálica a otra.

Quizá las estudiantes también practicaron los llamados “retratos eléctricos”: grabaron siluetas fotográficas con hojas de oro que fundieron sobre listones de seda por acción de la chispa. Adivino su asombro si ensayaron con la máquina de Wimshurst y el tubo de Crookes para hacer radiografías de sus manos o de pequeños animales, tal como se hizo en la Escuela Normal de señoritas en 1902.

¿Cuántos experimentos habrán ocurrido en este laboratorio del pasado? Un atisbo del tiempo y de la naturaleza es lo que nos permiten conocer ciencia y fotografía.

* Posgrado en Historia del Arte, UNAM

Universo alegórico

Carlos Silva*

Para mi maestro Xavier Guzmán Urbiola



“Nuestra historia —escribió Guillermo Tovar de Teresa— tiende a ser mitológica, aglutinante en arquetipos. En esa medida se puede considerar que la historia se describe a partir de imágenes”. Éstas permiten reconstruir la memoria y dan fe del patrimonio que se va perdiendo para dar paso a un universo alegórico.

En la primera década del siglo XX, México se colocaba frente a los ojos del mundo. El orden y progreso impuestos durante tres décadas culminarían con el propio régimen porfiriano en 1910: su nota final fueron las fastuosas fiestas del centenario. El programa conmemorativo comenzó el primer día de septiembre y durante todo el mes hubo inauguraciones, exposiciones y actos cívicos, como los desfiles de carros alegóricos, organizados en su mayoría por la Asociación de la Banca y la Industria, los cuales iniciaron el día cuatro.

La imagen aquí descrita alude a una alegoría del progreso comercial (patrocinada por “El Centro Mercantil”). En la composición destaca la patria consolidada entre las naciones (coronada

* Investigador



© 465193 **Colección Otto Dahl**, *Carro exhibe esculturas de personajes históricos en el desfile del Centenario*, México, 15 de septiembre de 1910
SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Impresión plata sobre gelatina

con un penacho de banderas) rodeada de figuras celestiales que vigilan el estado de paz. Al centro, un águila republicana sobresale sobre los bustos bronceos de los benefactores de la patria (Hidalgo, Juárez y Díaz). El conjunto alegórico también pretende un gesto de amistad internacional. La plataforma es tirada por una recua de percherones, que custodia un trío de usieres “criollos afrancesados”, rodeados por un paisaje de gendarmes, ciudadanos y rurales, distraídos por la parafernalia fotográfica.

A su paso por avenida Reforma y Donato Guerra la imagen se congela, paradójicamente, con el telón de fondo del edificio de Comercio (uno de los patrocinadores del evento), alegoría perversa de una fiesta simulada que recreaba el boato de la clase gobernante y la miseria del pueblo en vísperas de una lucha armada.

Esta imagen, como tantas otras, quedaron para la posteridad creando, como afirmara Tovar, un universo alegórico para la realidad futura.



CALENDARIO AZTECA O PIEDRA DEL SOL.
EN EL MES DE DICIEMBRE DEL AÑO DE 1790
AL PRACTICARSE LA NIVELACION PARA EL NUEVO
EMPEDRADO DE LA PLAZA MAYOR DE ESTA CAPITAL
FUE DESCUBIERTO ESTE MONOLITO Y COLOCADO
DESPUES AL PIE DE LA TORRE OCCIDENTAL DE LA
CATEDRAL POR EL LADO QUE VE AL PONIENTE
DE CUYO LUGAR SE TRASLADO A ESTE MUSEO
NACIONAL EN AGOSTO DE 1885.

Porfirio Díaz y la Piedra del Sol

Gina Rodríguez Hernández*

De las muchas fotografías en la iconografía de Porfirio Díaz, su retrato junto a la Piedra del Sol es una de mis favoritas. Mi apuesta sobre su origen es que fue consecuencia de las prácticas fotográficas de la prensa, en plena renovación de sus lenguajes visuales y en abierta competencia.

Poco se ha dicho sobre su autoría y la posibilidad de que existan otras tomas. La propia Fototeca Nacional resguarda dos versiones. En la que aquí se publica, no existe ningún indicio que permita identificar a un autor. La otra versión, con número de inventario 186149, es una reprografía tomada de una publicación, que tampoco alude a ninguna autoría. En el Archivo General de la Nación existe una tercera. Muy similar a la que aquí se muestra, aunque su encuadre es más cerrado, dicha fotografía presenta un número de folio 1207 y en letra menuda la inscripción "Fot. A. Carrillo".

La firma corresponde a Antonio Carrillo, fotógrafo de prensa y cantante de ópera, llamado "Decano de la fotografía de prensa",¹ que inició muy joven en *El Tiempo Ilustrado*.

La otra versión está atribuida a Samuel Tinoco, por Eduardo Ancira, en su investigación pionera sobre los fotógrafos de prensa de los años de 1910-1911. El retrato de Díaz fue portada de *La Semana Ilustrada*, el 2 de septiembre de 1910, y se acompañó de este pie: "Hermoso retrato del Señor Presidente de la República. Uno de los más originales que se le han hecho.- Tomado por nuestro fotógrafo en el Museo Nacional el domingo último".

Sin duda original, cabría especular por qué Díaz accedió a posar junto a la pieza más notable del Salón de Monolitos, que él mismo inauguró en 1887. Quizás fue resultado del protocolo, o quizás fue la visión de dos fotorreporteros, cada uno colaborador de revistas en competencia, quienes lo solicitaron al presidente. ¿Acto de apropiación más que de transmutación, o sencillamente un acto de narcisismo? Lo cierto es que este retrato anticipa la costumbre de quienes hoy nos tomamos una *selfie* junto a la obra que más nos gusta en una exhibición y posar junto a la Piedra del Sol, bien valía una fotografía.

¹ Así fue llamado por Antonio Rodríguez en sus artículos en la revista *Mañana*, previos a la exposición *Palpitaciones de la vida nacional* de 1947. Un compendio de esta serie de artículos en: Rebeca Monroy Nasr, *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH, serie Historia (colección Científica), 2010.

* Investigadora independiente Investigadora independiente

PÁGINA ANTERIOR
© 423480 Colección
Culhuacán, Porfirio Díaz
y la Piedra del Sol en
el Museo Nacional,
México, 1910
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH. SINAFO.
FN.MX Impresión plata
sobre gelatina



© 596755 **Colección Vives Price**, *Mujeres con visor estereoscópico. Verascope Richard 8991, México, ca. 1910*
SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Transparencia gelatina sobre vidrio

¿Recuerdas Esther,
esta fotografía?

No es el tiempo lo que me preocupa

Emma Cecilia García Krinsky*

¿Recuerdas Esther, esta fotografía? Estábamos las cuatro juntas, amigas inseparables, divertidas y rebeldes empedernidas. Era 1910. Poco después estalló la Revolución. Nunca más nos volvimos a reunir. Raquel compró el visor que observamos con atención, era una novedad poder ver las vistas de las fiestas del Centenario de la Independencia en tercera dimensión. Estaba orgullosa de sus estudios de fotografía en la Escuela de Artes y Oficios, todavía me acuerdo de su compañera Sarita Castrejón, dicen que se fue a Guerrero y que en su casa abrió un estudio fotográfico donde retrató a muchos revolucionarios.

La familia de Raquel se fue al norte, su padre apoyaba a Venustiano Carranza, ahí conoció a unos fotógrafos: Los hermanos Mendoza. Me escribió que trabajaba para ellos imprimiendo y retocando sus fotografías, lo hacía sin permiso, porque a su padre le parecía imperdonable que su hija trabajara y menos con hombres.

Antes de que nos tomaran la foto, Ruth nos mostró a escondidas un periódico alemán, nos explicó que el encabezado mencionaba que habían encarcelado una vez más a esa mujer socialista que tanto admiraba, Rosa Luxemburgo. Ella pedía ayuda para la traducción a un fotógrafo alemán que Raquel le presentó, ése que tenía su estudio en la avenida 16 de Septiembre. Al poco tiempo Ruth decidió viajar en busca de nuevos horizontes, sus padres la enviaron a Inglaterra, ahí radicaba uno de sus primos. Al principio se unió a las sufragistas inglesas, pero conoció a un diplomático español y se casó. Hoy se dedica a sus hijos y es muy feliz, pero dice que nunca va a dejar de luchar por los cambios para las mujeres. En su última carta, me contó con tristeza que habían asesinado a Rosa Luxemburgo en Berlín y que arrojaron su cuerpo al canal de Landwehr.

¿Y nosotras Esther? ¿Qué dejamos en el camino? ¿Dónde está tu vocación por la literatura? Yo pinto a ratos en mi pequeño estudio, porque a los muralistas no les gustan las mujeres en los andamios. ¿Qué ha pasado en todo este tiempo con las cuatro amigas? ¿Dónde quedaron nuestras batallas? ¿Dónde está el visor que nos permita vernos reunidas de nuevo? Me alegra saber que siempre estaremos juntas en esa estereoscopia, porque no es el tiempo pasado lo que me preocupa, es el destino de este país post-revolucionario, lo que me atormenta.

* Curadora e investigadora independiente



Jesús Negrete,

El Tigre de Santa Julia

Alberto del Castillo Troncoso*

Pocos personajes han ocupado un lugar tan importante en el imaginario colectivo del siglo XX mexicano como Jesús Negrete, mejor conocido como *El Tigre de Santa Julia*, fusilado en uno de los patios de la cárcel de Belén de la Ciudad de México el 22 de diciembre de 1910.

La fotografía atribuida a Agustín Víctor Casasola, su profusa difusión y punto de partida para uno de los grabados más conocidos de José Guadalupe Posada, forma parte de este proceso de mitificación del famoso criminal, que en las décadas posteriores fue objeto de diversos fotorreportajes, radionovelas e incluso distintas versiones cinematográficas que se han encargado de resignificar al personaje y de construirle los más diversos atributos.

En la imagen en cuestión, tomada por Casasola en la víspera de su fusilamiento, el personaje porta con orgullo un pantalón ayescado, chaleco y chaqueta con alamares negros, camisa blanca con cuello de pajarita, corbata roja y botines bayos de costura y punta de aguja. Todo ello a semejanza de la vestimenta convencional de los Rurales, la temible policía montada cuya fama llegó a su cumbre durante el régimen porfiriano, quizá evocando su pasado militar en Guanajuato.

La fecha de su fusilamiento, un 22 de diciembre, coincide con la de Don José María Morelos y Pavón, casi un siglo después. Paradójicamente, la historia oficial se encargó de convertir a este último en una estatua de bronce, mientras que por el contrario, la cultura popular humanizó a Negrete y lo devolvió a la memoria y la vida cotidiana de los habitantes de la Ciudad de México como una presencia entrañable, terrible y cercana. Para ello, basta con recordar aquel refrán popular que decía: “No te vayan a agarrar como a *El Tigre de Santa Julia*”.

PÁGINA ANTERIOR
© 70308 Colección
Archivo Casasola, Jesús
Negrete, *El Tigre de Santa
Julia*, México, ca. 1908
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH. SINAFO.
FN.MX Negativo de
película de nitrocelulosa

* Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora

¿Quién es el protagonista?

Miguel Ángel Berumen*

Ésta pudiera ser una fotografía por encargo ya que los hombres de traje negro parecen ser los protagonistas. Si éste es el caso, los insurrectos de a caballo no son más que utilería que dan sentido al recuerdo. Por iniciativa propia, por pedido, o por una combinación de ambos motivos, es evidente que el fotógrafo tiene un rol activo en esta imagen. El encuadre salpicado de aparentes chispazos puede ser sólo un accidente durante la construcción de ese suceso fotográfico. ¿Casualidad o habilidad?

El fotógrafo construyó su imagen de tal forma que la escultura de Benito Juárez que corona este monumento quedara exactamente frente a su cámara. El interés en el monumento explica la posición vertical de la fotografía. Si la toma fue construida con malicia, el fotógrafo necesariamente ejerció un control sobre los personajes que aparecen en primer plano. Les pudo haber pedido que dejaran un hueco en el centro del grupo con la finalidad de que la dinámica ascendente de la columna no se interrumpiera; sin embargo, al abrirse ese espacio, aparecieron dos intromisiones de las que no parece haber tenido control pero que tampoco parecieron molestarle. Por un lado, a los lejos, dos hombres los observan; estos sujetos, lejos de entrometerse, parecen sumarse al grupo que conforma el retrato y esperan como los demás el momento justo del disparo. Por otro lado, en este mismo espacio pero en primer plano, vemos a una persona sentada de espaldas a su cámara e indiferente a la toma fotográfica. Esta segunda intromisión tampoco parece haberle importado al fotógrafo.

La mayoría de los espectadores de este suceso fotográfico vemos hacia el mismo lado, es decir, hacia el monumento a Benito Juárez. También lo hacen el hombre en la banca, el fotógrafo, nosotros y los espectadores que pudieron haber estado atrás del fotógrafo hace 105 años. Lo únicos que no ven hacia allá son los que posan frente a la cámara, ellos, evidentemente no tienen conciencia del resto de los elementos del encuadre fotográfico y menos sobre el lugar que ocupan en él, no alcanzan a dimensionar el rol que juegan en esta fotografía. Aunque se creen protagonistas no saben que están a merced del fotógrafo.

PÁGINA POSTERIOR
© 373911
Heliodoro J. Gutiérrez,
*Revolucionarios frente
al monumento a Benito
Juárez, Colección Jorge
Guerra, Ciudad Juárez,
Chihuahua, marzo de
1911 SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH. SINAFO.
FN.MX Impresión plata
sobre gelatina*

* Curador e investigador independiente



No 19

La memoria, la historia

Ariel Arnal*

*SIMO, Cultura



© 465193 **Hugo Brehme (atribuida)**, *Emiliano Zapata y dos generales en Cuernavaca*. Colección Colección Hoffmann, Cuernavaca, Morelos, mayo de 1911 SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Impresión plata sobre gelatina

... y una fotografía

La memoria es la recreación que hacemos del pasado, a veces nostálgica, a veces dulce, a veces dolorosa. En cambio, la historia es como la hermana seria de la memoria, aquella que pretende sostener su opinión con argumentos científicos, objetivos y comprobables —dice ella—. Lo cierto es que ambas tienen algo en común, ese objeto que detona la charla entre ellas, ese diálogo que al concluir rara vez se halla a gusto. Eso es la dialéctica. Ese objeto de la historia y de la memoria es para los historiadores visuales la fotografía.

Zapata entrando en la ciudad de Cuernavaca a finales del mes de mayo de 1911. Un hecho, un dato, un acontecimiento. ¿Qué es para la historia esta fotografía? El punto de partida de una plática, de un discurso que por pretendidamente serio llamamos “histórico”. Así, mirando con dulzura esta fotografía, comenzamos a tejer el hilo de la Historia —con mayúscula—, de cómo el ejército suriano, apenas reconocido como revolucionario por Madero unos meses atrás, recibe la plaza morelense de las manos de Manuel Asúnsolo. Allí se sienta plácida la memoria, “cachondeando la foto” diría Rodrigo Moya. Pero la historia es necia y precisa comprobar el dato. ¿Y si fuese la entrada de Madero a la ciudad, el 12 de junio de 1911? Desconcertada, la memoria titubea al ver amenazado su cómodo sofá. La historia insiste, no hay certezas.

Construir sólidamente una imagen del pasado, sin fisuras, es la razón existencial de nuestra memoria. Si para ello es preciso recurrir a las verdades a medias —deporte favorito del historiador—, no importa, ella quiere dormir tranquila. Pero la historia en cambio, no podría mirarse al espejo si no fuese porque se ha vestido con el dato, el acontecimiento certero y comprobable. “Emiliano Zapata en compañía de dos generales en Cuernavaca, Morelos” reza el dato “científico” de la Fototeca Nacional. No importa, como un viejo matrimonio, historia y memoria nos han regalado un trozo del pasado, diría la primera, un recuerdo, diría la segunda. Recordar —volver a pasar por el corazón—, la palabra seductora que finalmente vence a la historia, que se deja besar apasionadamente por las palabras bonitas de la memoria. Eso es esta fotografía, un recuerdo, no sólo del dato científico sino también de nuestro propio pasado, de las estampas de la escuela, de nuestra “consciencia revolucionaria” de Tierra y Libertad, de nuestros valores como sociedad. Y ¿por qué no?, de un momento de bella soledad, secreto, de alegría inefable al descubrir esta imagen en el archivo. Así es, placer íntimo y único del historiador. El archivo es de quien lo trabaja.

Un pedacito de historia

Arturo Guevara Escobar*

Si tú que lees estas líneas piensas “yo no hice historia”, ¿qué pensarás de mí? Seguramente dirás: “por ser pequeñito, aunque vivas con experiencia, y te vea con la boca entreabierta, asombrados ojos y todos tus sentidos atentos al discurso del señor Panchito, no sabrás disparar un Winchester 30-30”. Si eres observador descubrirás puros casquillos percutidos en la carrillera. No hay nada de qué apenarse, te habla un niño jugando a la guerra: ése era yo. ¿Quién negará mi presencia, mi pedacito de historia, preservada por mágico artilugio del papel emulsionado? Si tú piensas que no hice historia, entonces ¿qué dirás de ellos que no se ven en primera fila, o siquiera un poquito detrás? Erras el tino al buscar sus rostros y más acucioso debes ser en ese actuar.

Antonio Ocañas, le decían en vida; cine documentalista y firme antirreeleccionista, llegó hasta aquí con el dinero de su propio bolsillo. El extraño objeto en el ángulo inferior derecho de la fotografía es una de las tres patas que soportaban su cámara. Nunca tuve la oportunidad de ver las películas, dicen fueron la sensación en el Salón Rojo de la capital.

Más importante es mencionar al creador de este recuerdo atrapado por el fenómeno fotográfico. Mi abuela cubría con un trapo negro las cosas por ocultar, parecía mal truco de magia, era divertido adivinar los objetos a partir de su perfil. No era el caso de Aurelio Escobar, cubierto por un oscuro trapo tras el viso de la máquina fotográfica; a él, en sentido contrario, le correspondía hacer visibles las cosas para narrar.

Esa mañana del 20 de mayo de 1911 en Ciudad Juárez, el señor Francisco I. Madero se propuso despedir a las tropas que lo llevaron a vencer en su revolución; curtidos hombres de trabajo, de callosas manos y sudorosos cuerpos, honestos y confiados. Sería la última vez que los vería... y escucharía.

* Investigador independiente



FRANCISCO I. MADERO, NOTIFICANDO AL PUEBLO
EL TRIUNFO DE LA REVOLUCION.

Nº 90.
ES PROP. 1911. MEXICO.
H. J. GUTIERREZ. FOTO

© 880550 Helodoro J. Gutiérrez, Francisco I. Madero notificando al pueblo el triunfo de la revolución, Colección Aurelio Escobar, Ciudad Juárez, Chihuahua, 1911 SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX Impresión plata sobre gelatina

“yo no hice historia”



© 6353 Colección Archivo Casasola. *Campamento federal en el atrio de Ixtlán, Ixtlán de Juárez, Oaxaca, junio de 1913*
SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX Negativo de película de nitrocelulosa

Campamento militar en Ixtlán de Juárez

Samuel Villela*

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH



Dentro de la revolución más fotografiada de su tiempo —según varios autores— tenemos una foto más, dentro de las miles que fueron tomadas por profesionales o aficionados para dar cuenta, gráficamente, de los diversos momentos, eventos y personajes de la Revolución mexicana.

En un campamento provisional, un contingente de tropa federal —a juzgar por su indumentaria y la disposición ordenada del armamento, que se muestra apilado y formando un borde alrededor del grupo— se aposenta dentro del espacio contiguo a una iglesia colonial que le sirve de fondo. Algunos de los soldados se encuentran sentados, junto a la barrera de rifles apiñados, mientras que los demás se mueven dentro del área que circunda al templo. En la esquina derecha frontal de ese espacio, un pequeño grupo de soldados mira hacia la cámara, conscientes del acto fotográfico, al igual que el par de oficiales que pueden apreciarse al frente de la entrada del templo y fuera del área ocupada por la tropa.

A la izquierda del cuadro, sentados sobre el borde de una fuente y teniendo al lado un árbol, tres civiles miran también a la cámara; detrás del árbol puede apreciarse un techado que posiblemente cubría un espacio de mercado. Y al pie de la fuente, junto a un vertedero, una mujer lava ropa, atenta a sus menesteres y quizás indiferente a la escena que le rodea. Todo el conjunto tiene como fondo un abrupto cerro.

Aunque la ficha catalográfica de esta imagen refiere a la población de Ixtlán de Juárez, Oaxaca, como el espacio del evento, bien pudiera tratarse de alguno de los múltiples lugares del ámbito rural donde se desplegaron acciones bélicas. El momento del hecho, junio de 1913, nos remite a las acciones de un gobierno usurpador —el huertista— para acallar un movimiento popular de repulsa.

El suceso nos refiere, también, el antes o después de la contienda; de los aprestos y/o desplazamientos para una acción armada, en lo que fue una constante dentro de la cobertura fotográfica de la revolución. En sí, tenemos un retrato más de una acción detenida en el tiempo que forma parte de esa memoria gráfica sobre la convulsión social que dio origen al México moderno.



© 288109 **Agustín Víctor Casasola**, *Villa en la silla presidencial con Emiliano Zapata en Palacio Nacional*, Colección Archivo Casasola, México, 6 de diciembre de 1914 SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.M Placa seca de gelatina

La persistencia del momento

Daniel Escorza*

* Sistema Nacional de Fototecas, INAH



De esta fotografía tenemos solamente una certeza: la fecha de la toma. Todo lo demás entra en la jerga abstrusa y en la especulación. El domingo 6 de diciembre de 1914, un grupo de fotógrafos de prensa captó con sus cámaras esta coyuntura en el interior del Palacio Nacional. La autoría de esta instantánea se le atribuye a Agustín V. Casasola ya que la entrada de luz en los costados de la placa así lo constata. Al día siguiente, la imagen fue publicada por el diario *El Monitor*, aunque fue recortada de tal forma que sólo aparecen Villa, Zapata y el niño gesticulando sobre el hombro izquierdo de este último.

Otra fotografía del mismo momento, más cuidada y menos espontánea, atribuida a la lente de Antonio Garduño, se publicó en las páginas del semanario *La Ilustración Semanal* en su edición del 7 de diciembre del mismo año. Existe otra similar en el archivo de Manuel Ramos, firmada por él mismo. Desde entonces millones de ojos han visto estos instantes como prueba irrefutable de la presencia de los caudillos revolucionarios en la Ciudad de México.

Francisco Villa, sentado en la silla presidencial, apenas esboza una sonrisa y junto a él, vemos un Emiliano Zapata condescendiente. La mirada oblicua de unos, el descuido de otros. Se reconocen cuatro o cinco rostros. Todos los demás son el "ninguno" anónimo, el revolucionario ignoto. El imperturbable Otilio Montaña junto a Zapata; Tomás Urbina al lado de Villa y Rodolfo Fierro, de pie, apenas oculto por un joven elegante que porta una pluma o estilete en la mano derecha.

El anonimato de la mayoría de sus protagonistas es acaso el rasgo más sugerente de esta representación y en ella se percibe la estética revolucionaria construida a lo largo del siglo XX: sombreros zapatistas, uniformes villistas, rostros cobrizos y dos niños (el mito dice que uno de ellos es el hijo de Zapata). A ellos se agrega una mujer vestida de negro, fiffs de traje y corbata, amén de personajes de piel blanca y ojos claros. Seguramente otros fotógrafos de la prensa también estuvieron en aquella ocasión, aunque no quedó rastro de ello. Sin duda los fotorreporteros Casasola, Ramos, Garduño y otros construyeron esta figuración con un afán de inmortalidad. Con los años, se ha convertido en un retrato contundente, que tal vez el tiempo lo llame espejo.

La teoría de la historia cultural ha aceptado el valor de las imágenes como documentos históricos desde hace décadas. Sin embargo, gran parte de los historiadores las siguen usando como meras ilustraciones para adornar sus textos y no como documentos que aporten datos, que prueben sus hipótesis o que apoyen explicaciones. Una dificultad a la que se enfrentan los autores es que generalmente las fotografías admiten varias interpretaciones, lo que presumiblemente resta objetividad.

Para obtener la información histórica que una fotografía contiene, es necesario proceder a su análisis para identificar plenamente de qué asunto se trata, sobre todo cuando no proceden de un catálogo. En este ejemplo, aún y cuando procede de la Fototeca Nacional, colección Culhuacán del antiguo Museo Nacional, es necesario verificar los datos de la ficha de catálogo.

No hay duda que la construcción que aparece de lado a lado en la imagen es el acueducto de la ciudad de Querétaro, misma que permanece hasta nuestros días. Al fondo unos cerros y en primer plano un hombre en un terreno elevado, casi completamente de espaldas a la cámara mira hacia otro individuo parado en un montículo, que por el tamaño se percibe que está a buena distancia del primero. En medio de los hombres, en un terreno más bajo, aparece una finca con un pequeño acueducto.

En una primera mirada surgen dudas respecto a la precisión del lugar y la época que se está observando. En la ficha, la imagen aparece con orientación norte-oriental, pero los números de identificación están al revés, si se invierte la imagen para que los números aparezcan correctamente, la orientación queda norte-poniente. Al confrontar ambas posibilidades con la realidad, nos encontramos con un entorno totalmente cambiado que dificulta la ubicación. Al compararla con fotografías más antiguas encontramos que la referida construcción podría ser la antigua hacienda de Carretas cuyos restos subsisten hasta el día de hoy, gracias a éstos la podemos descartar. Del otro modo, norte-oriental, se trata de una finca totalmente destruida que se llamó La Quinta. Ésta es la imagen más completa que se ha encontrado de esa construcción, ya que la mayoría de los fotógrafos del pasado y el presente han preferido capturar la imagen del acueducto hacia el norte-poniente. De hecho, los personajes parecen estar haciendo algún tipo de medición, es posible que se trate de una fotografía de registro, necesaria para deslindar terrenos o trazar caminos. Quizás se encontraban preparando el ensanchamiento de la zona urbana que afectó los terrenos que aparecen desde la primera década del siglo XX.





© 359090 **Colección Culhuacán**, *Acueducto en Querétaro*, Querétaro, ca. 1915 SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX
Placa seca de gelatina

Un acueducto en Querétaro, *ca.* 1915

Guadalupe Zárate Miguel*

* Centro INAH Querétaro

Mi querida Claire

Mayra Mendoza*

Siento no haber regresado a Minnesota. Recibí el envío de mis negativos por parte de Jimmy Utt, pero no mi traje, así que permanecí con las mismas ropas. Con la editorial de Detroit no hubo suerte y acá en México, no vendí nada. Max y Ed no llegaron para hacer el viaje que planeamos a Yucatán y América Central.

Esta foto la tomé en el Sacromonte, en Amecameca el 29 de agosto de 1920, al fondo se mira el volcán. ¿Recuerdas a Cornelius Ferris?, de servicios consulares, fue él quien envió la carta a nuestro hermano Max informando de mi muerte. El 23 de octubre, junto con Bates y Juergens escalamos a la cima del volcán Popocatepetl, pero ellos retornaron a la ciudad mientras que yo cometí el error de no regresar para quedarme a fotografiar a un grupo de estudiantes que subirían a la cima. Me sentí exhausto y escribí un borrador de telegrama para que Juergens me alcanzara con el Dr. Prestley en la estación de Atlixco, pero por alguna equivocada razón, no lo envié. Llegué al *Grand Hotel* muy enfermo, me atendió un doctor portugués, que poco pudo hacer... mis pulmones colapsaron.

Durante algunos años no supe qué fue de los negativos y las 6000 fotografías que tenía conmigo en el hotel ¿recuerdas que te escribí que las impresiones estaban curvadas?. Te cuento con tristeza que durante varias décadas, he visto algunas de ellas publicadas bajo la autoría de Hugo Brehme, el dueño del negocio cer-

* Subdirectora de Fototeca Nacional, INAH





© 607375 **Sumner Warren Matteson**, *Volcán Popocatepetl visto desde Amecameca*, Colección Hugo Brehme, México, 29 de agosto de 1920, SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Impresión plata sobre gelatina

cano al hotel, en la calle 5 de Mayo, donde te conté que obtuve descuento en los materiales fotográficos.

Pasó mucho tiempo y finalmente, en 2009, una mujer encontró esta fotografía y la juntó con otras que llevan un sello con mi nombre, las revisó y leyó con atención para tratar de dilucidar por qué estaban ahí, entre las placas del alemán Brehme en la Fototeca Nacional de México, en una ciudad minera llamada Pachuca. Te confieso que le di un poco de ayuda, hice que estableciera contacto con un investigador residente en nuestro apreciado Saint Paul, para que completaran sus pesquisas y contaran mi historia. Querida Claire, he esperado tanto para que reconozcan mi participación en el libro *México Pintoresco*. No sabes cuanto me gustaría leer el nombre de tu hermano entre los fotógrafos que realizaron notables imágenes de esta tierra mexicana que siempre me ha maravillado.

Tu hermano,
Sumner Warren Matteson



© 874823 **Colección Vicente Luengas**. *Arbolado en la gran calzada*, México, ca. 1927
SECRETARÍA DE CULTURA, INAH. SINAFO.FN.MX Negativo de película de nitrocelulosa

Mirar y percibir la imagen

Violeta García Prado*

* Jefe de catalogación, Fototeca Nacional, INAH

No siempre identificamos la finalidad de las fotografías en primera instancia. Sin embargo nos pueden despertar encanto, sorpresa y disfrute, entre otras emociones, si contienen elementos estéticos que el autor de alguna manera ha proyectado, ya sea por su habilidad de composición o por su creatividad al procesarla.

Esta imagen es uno de los registros para informar sintéticamente los avances de transformación y embellecimiento del bosque de Chapultepec. El compilador, Vicente Luengas, selecciona la fotografía para ilustrar la séptima época del proceso, ya casi al término de la remodelación. Se ignora quién fue el autor de la fotografía, pero es notable el estilo pictorialista con el que produce una imagen encantadora. Las condiciones plásticas relevantes de esta imagen son, por un lado, la gran maestría de la composición puntual, la luminosidad al frente, la línea central para la perspectiva y el encuadre; así como el acabado borroso y difuminado de la imagen. Es, como diría Román Gubern, “la transgresión de un código formalizado”.¹

La fotografía presenta elementos iconográficos que exponen un parque con signos de progreso, bien podado, asfaltado, bello y confortable. Aun antes de saber de qué se trata, el espectador puede sentir gozo visual al mirar el paisaje. Esa falta de nitidez impresiona, la bruma o viñeta en el borde superior despierta nostalgia, el hombre al frente y fuera del cuadro central impacta, ¿qué hace ahí? se convierte en un punto fuerte que atrae la atención, que le da protagonismo, el sujeto invita a visitar el lugar. Las figuras de dos jinetes en el camino se miran distantes, se alejan como el pasado. Y a pesar del sombreado en las avenidas laterales se ven huellas de ruedas de vehículos que anuncian al espectador la proximidad de una época de progreso. Los arbotantes y las amplias aceras revelan vanguardia en cuestiones de arquitectura civil en un jardín que pronto será totalmente domesticado, muy al estilo parisino. Los árboles recién trasplantados y bien alineados, algunos con ramas desnudas y otros desvanecidos, acentúan lo bucólico de la escena para no olvidar la imagen, para hacerla singular.

¹ Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Madrid, Alfabeta, 1996, pp. 38-39.

El último juicio popular en México, 1929

Rebeca Monroy Nasr*

Rotunda y clara es la imagen que captó Agustín Víctor Casasola el 29 de noviembre de 1929, en el que fuese el último juicio popular del siglo XX mexicano. Es una imagen que condensa la nota informativa y la nota roja, pues la mujer en el centro de la misma es María Teresa de Landa y de los Ríos, Señorita México 1928, entonces acusada por el homicidio de su esposo: “la noticia de que su marido era casado la orilló al crimen”, un 25 de agosto le descargó toda la pistola al saber que él le mintió, pues era casado y tenía dos hijas con otra María Teresa.

El oportuno disparo ahora de la cámara de Casasola revelaba ese momento preñado de la contienda entre la fiscalía y la defensa, entre los acusadores y la autoviuda. En la parte posterior de la imagen están todos los participantes, parece una obra de teatro y por increíble que parezca, están los testigos de cargo: las “bataclanas”, el sastre y un niño “pelirrojo”, formaban la parte acusadora. Aparecen las boquitas pintadas, sombreros, cortes a la bob, trajes medias y tacones de moda. Ahí también está su familia: su hermano estudiante de derecho, su padre dueño de lecherías, todos ellos testigos de descargo. Más contundente aún, justo detrás de ella está parada la verdadera viuda de Moisés, la otra María Teresa... Herrejón. Al fondo, aquel público femenino que apoyó a la autoviuda.

* Dirección de Estudios Históricos-INAH





© 70117 Colección Archivo Casasola, *María Teresa de Landa durante su juicio*, México, noviembre de 1929
SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Negativo de película de nitrocelulosa

Es la cárcel de Belén el escenario, en donde Casasola tomó el tránsito jurídico que cambiaría el código civil drásticamente después de este juicio. Ahí se manifestó el desencuentro entre lo civil y lo militar, lo laico y lo religioso, lo modernizante contra lo atávico, hubo de todo para su denostación y su defensa. Fue el licenciado José María Lozano, el “Príncipe de la palabra”, el defensor que durante cinco horas demostró que María Teresa era una mujer moderna y que no debía ni podría soportar la degradación, el engaño ni las mentiras. Imagen preñada de vida y de muerte, de deseo y desolación. En la madrugada del 1º de diciembre salió libre, para continuar con una nueva vida como académica y escritora. Casasola e hijos también continuaron captando en sus placas inéditas e insospechadas historias que la posrevolución todavía estaba por detonar.

De cómo nuestro doloroso presente relampaguea en una enigmática fotografía del pasado (pastiche desde un país herido)

Iván Ruíz*

Todo lo que hay son indicios
(empiezo a temer que todo esté en mi cabeza)
Aquí todos somos limbo
La viuda siguió con su relato:
Vive llena de odio
y las palabras dejaron de decir
no identificada, heridas con arma blanca
Podría ser usted. Yo. Cualquiera de nosotros

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano

¿A dónde va alguien que no está vivo ni muerto?

Tengo esa pesadilla: quiero hablar y no puedo. Quiero gritar y no puedo

¿De qué otra cosa podríamos hablar?

Madre sólo hay una: Estado, ninguno

— ¿En qué país estamos, Agripina?

Autor no identificado

(Frasas robadas a Daniela Bojórquez, Lolita Bosch, Verónica Gerber Bicecci, Gloria Gervitz, John Gibler, Sergio González Rodríguez, Cuauhtémoc Medina, Fabrizio Mejía, Federico Mastrogiovanni, Daniela Rea, Cristina Rivera Garza y Sara Uribe).

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

© 6045 **Fondo Casasola**, *Mujer detenida en una comisaría*, México, ca. 1925 SECRETARÍA DE CULTURA.INAH. SINAFO.FN.MX
Negativo de película de nitrocelulosa



La revisión de las imágenes fotográficas no puede ser unívoca. Para interrogarlas hay que considerar que presuponen las elecciones de otras miradas y que su existencia como obras, documentos o recuerdos es resultado de múltiples circunstancias y azarosas trayectorias. Las fotografías siempre muestran algo más que las apariencias inscritas en su superficie, porque en su creación y permanencia se han entreverado procesos de la más diversa índole: técnicos, sociales, culturales, estéticos. Se hacen y rehacen en la imprevisible serie de encuentros, desplazamientos, pérdidas y recuperaciones que ponen a prueba su ductilidad simbólica y narrativa. Esos artefactos en que queremos ver el tiempo detenido también saben fijar en nosotros su mirada: el peso de sus indicios, tramas y misterios.

Pongamos, por ejemplo, la deriva de este retrato grupal realizado en Fresnillo, Zacatecas, un día que podría fecharse en la década de los años cuarenta del siglo pasado. Para que ese brindis llegara a estas páginas debieron concatenarse menudos y grandes sucesos: que José Bustamante, dueño del fotoestudio El Gran Lente, pusiera sus buenos oficios al servicio de cuatro muchachas que quisieron retratarse con cerveza en mano, invadiendo un coto de las presunciones masculinas; que el negativo de la imagen sobreviviese a toda clase de mudanzas y vicisitudes, entre ellas el terremoto que en 1985 destruyó el local en que Bustamante guardaba su archivo en la Ciudad de México, sede de su última etapa profesional; que los trabajos de una exposición en apoyo a costureras damnificadas por ese sismo permitieran el rescate de cientos de imágenes de El Gran Lente; que la Fototeca Nacional del INAH, creada diez años antes, acogiese entre sus fondos la memoria formada por Bustamante y sus modelos, una de las tantas provincias apenas entrevistadas de nuestra nación fotográfica. Las muchachas juguetonas de un Fresnillo ahora espectral no podían saber que su brindis también iba a estar destinado a celebrar el 40 aniversario del mayor de nuestros archivos fotográficos, la morada desde la que ahora nos sostienen la mirada. ¡Salud por ellas, anónimas, y por nosotros, sus desconocidos!

* Editor de *Luna Córnea*, Centro de la Imagen

El brindis

Alfonso Morales Carrillo*



© 438295 **José Antonio Bustamante**, *Mujeres*, Colección José Antonio Bustamante, Fresnillo, Zacatecas, ca. 1940 SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX Negativo de película de seguridad



© 449719 **Arnulfo Viveros**, *Jardín Morelos*, Colección Arnulfo Viveros, Cuernavaca, Morelos, ca. 1934
SECRETARÍA DE CULTURA, INAH, SINAFO, FN, MX Negativo de película de nitrocelulosa

Gente en el Jardín Morelos

Maricela González Cruz Manjarrez*

* Fototeca Manuel Toussaint, IIE-UNAM



Arnulfo Viveros, fotógrafo poblano activo durante mediados de los años veinte y la década de los treinta del siglo pasado, captó múltiples escenas de la vida cotidiana; en ocasiones sus imágenes formaron parte de la serie de postales que imprimía para que se distribuyeran y obsequiaran en la Botica Morelos de la ciudad de Cuernavaca. En las postales incluyó vistas panorámicas, ambientes festivos y pintorescos, costumbres, tipos populares, sitios de recreación como jardines (es el caso de hermosas vistas del Jardín Borda) o paseos obligados de la época. Igualmente registró obras públicas, como la construcción de carreteras, y en otros casos mostró las labores realizadas dentro del ingenio de caña de azúcar en Zacatepec, Morelos, en lo que fuera el casco de una hacienda.

La colección del INAH que lleva su nombre consta de sólo 71 piezas y aún se desconoce cómo ingresó a este recinto; sin embargo, resulta significativa para reconstruir aspectos cotidianos de diversos sitios del estado de Morelos, especialmente de Cuernavaca y sus alrededores. Sergio Estrada Cajigal Barrera también conserva una pequeña colección de imágenes de Viveros.

Como parte de esta crónica del diario transcurrir está la imagen de gente en el Jardín Morelos, que resulta atractiva porque recrea la atmósfera de los años treinta (ca. 1934) con el niño vendedor, el atuendo de los pequeños o el de los trabajadores, y porque documenta el tipo de mobiliario urbano característico del porfiriato que en muchos casos persiste hasta nuestros días. En este caso, se trata de bancas, farolas y macetones de hierro fundido, y especialmente del bello y ligero kiosco (1888), el más antiguo de Morelos —procedente de Inglaterra— cuya cubierta de terminación bulbosa destaca dentro del jardín. En la imagen del ahora nombrado Jardín Juárez, considerado el más antiguo de Cuernavaca, se advierte parte del edificio del que fuera el Hotel Morelos ya con el torreón. La verticalidad de una farola, de la esbelta Araucaria, y el espeso follaje de los laureles de la India y de los pilares que sostienen los macetones, establecen un sutil contraste con los demás elementos en la composición.

¿Cómo mirar?

Rosa Casanova*

¿Cómo mirar esta fotografía de Guillermo Kahlo que muestra una de las construcciones señeras del país? De inmediato pienso en la mole albina, en su interior signado por la profusión decorativa y los murales de los Tres Grandes, así como por la multitud de eventos que por décadas han convertido al Palacio de Bellas Artes en el centro de la actividad artística. Su peso parece hundirse en el cruce ruidoso de peatones y vehículos, o por el recuerdo de balas y marchas que como testigo silencioso ha presenciado.

La imagen abre un resquicio para pensar en su génesis. Tomada poco después de la conclusión de la obra el 10 de marzo de 1934, aún se asoma un andamio pues la inauguración oficial fue hasta el 29 de septiembre por el presidente Abelardo Rodríguez. La ilusión de contar con un Teatro Nacional inició en 1904 con la moderna combinación de estructura metálica y recubrimiento de mármoles, y un lenguaje arquitectónico pomposo, reflejo de las manías de grandeza del porfirismo. Por octubre de 1905 el fotógrafo alemán había registrado la magnitud de los cimientos en una panorámica que unía tres placas, recurso que le permitía mostrar vistas cargadas de detalles. Para entonces contaba con experiencia en el registro de obras, como el Edificio de Correo, un capítulo en la promoción visual del gobierno. En 1932 Alberto J. Pani tuvo la visión de convertir el Teatro en una institución para fomentar y difundir el arte en beneficio de la sociedad, como señaló José Gorostiza, mientras el arquitecto Federico Mariscal transformó el proyecto original que entre los nuevos espacios contemplaba una plaza, con la ilusión de dotar a la capital de “una estación de vehículos” que atendiera la creciente intensidad del tráfico. Tomada desde el rascacielos de La Nacional (1932), la foto proyecta la pausada majestuosidad del edificio, uno de los símbolos de la estabilidad del régimen posrevolucionario.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH



© 843461 **Guillermo Kahlo**, *Palacio de Bellas Artes*, Colección Familia Álvarez Bravo y Urbajtel, México, 23 de abril de 1934
SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX Placa seca de gelatina



© 370987 **Colección Jorge R. Acosta**. *La Comisión Técnica en Monte Negro 2-88*, Oaxaca, ca. 1937-1938
SECRETARÍA DE CULTURA. INAH.SINAFO.FN.MX Impresión plata sobre gelatina

Instantánea arqueológica

Ángel Iván Rivera Guzmán*

La imagen corresponde a una de las temporadas de excavación del sitio arqueológico Monte Negro, en el municipio de Santiago Tilantongo, en la Mixteca Alta del estado de Oaxaca. Es un retrato del equipo que llevó a cabo la exploración del lugar entre los años 1937 a 1940. Los descubrimientos de Monte Negro formaron parte del gran proyecto arqueológico dirigido por el doctor Alfonso Caso en la región de la Mixteca y que incluyeron otros lugares como Yucuita y Yucuñudahui, además de Monte Albán en el valle de Oaxaca. Los resultados de tales investigaciones son clave para entender el surgimiento de las primeras comunidades urbanas de Oaxaca.¹

Como Monte Negro se encuentra en la punta de una montaña, alejado de la población más próxima —Tilantongo—, Caso optó por construir un campamento. En la arqueología las temporadas de campo no serían posibles sin la existencia de un espacio para el trabajo, pero también para la habitación y el descanso del personal. La construcción, hecha con muros formados por troncos y recubierta de adobe, es parte de la arquitectura vernácula de la Mixteca Alta.

De izquierda a derecha en la fotografía, el equipo estaba formado en el año 1937 por Martín Bazán, Javier Romero, Jorge Acosta, Alfonso Caso, Esteban Avendaño, Juan Valenzuela y Armando Nicolau Quintana; sentados aparecen los hijos de Alfonso Caso, Alejandro y Andrés, acompañados de una persona no identificada. Todos tienen ropa abrigadora, pues el lugar se encuentra a más de 2 700 metros sobre el nivel del mar y durante el invierno la temperatura suele estar debajo del punto de congelación. El campamento se conserva aún en Monte Negro y sirve de bodega para los trabajos de mantenimiento y conservación del sitio arqueológico. ¡Cuántas historias conviven en un solo lugar y qué desafío para la arqueología tratar de conocerlas! Quizá estas mismas reflexiones eran hechas por nuestros antecesores de profesión, que debieron de departir animadamente a la sombra del cortijo que se ve a la izquierda de la imagen: una mesa con tazas de peltre, quizás servidas con café de olla —enduzado con canela y piloncillo, como se suele hacer en la Mixteca—. ¡Qué mejor lugar para hablar de arqueología!

¹ Para la documentación de este sitio, véase Jorge Acosta y Javier Romero, "Exploraciones en Monte Negro, Oaxaca. 1937-38, 1938-39 y 1939-40", en José Luis Ramírez Ramírez (comp.), Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antologías. Serie Arqueología*, México, INAH, 1992.

* Dirección de Registro Público de Monumentos, Zonas Arqueológicas e Históricas, INAH

Rafael García *el Ráflex* fue un explorador y fotógrafo, amante de la naturaleza, que se dedicó a realizar paseos deportivos con cierto grado de especialización; desde excursiones por las montañas nevadas con grupos de alpinistas profesionales, hasta viajes de quince horas por el interior de largas grutas subterráneas con un equipo de espeleólogos. En estas aventuras siempre lo acompañó su otra gran pasión: la fotografía. *El chaparrito*, como también se le conocía en el medio artístico, cargaba consigo un pesado equipo fotográfico: una cámara 5 x 7, placas de magnesio para varios flashes, un tripié, etcétera.

Es así que, como tantos otros fotógrafos, artistas, científicos y viajeros de su época, no pudo faltar al espectáculo que en 1943 daba el volcán Parícutín en el estado de Michoacán. Al igual que el Dr. Atl y Siqueiros, pernoctó ante esa visión del apocalipsis. En la fotografía de *el Ráflex* vemos un momento del ocaso en el que la lava desvena la montaña, un río fluorescente regurgita con luces fastuosas la materia desde el fondo de la Tierra. La erupción avienta al cielo sus vapores y cenizas, compitiendo con las nubes en la caprichosa forma de su expansión. Todo es contenido en la emoción estética del cautivador de las imágenes, el fotógrafo.

Muchos años después, en mi niñez, estuve ahí, en la población más cercana. El pueblo indígena, los niños curiosos, las mujeres vendiendo rebozos de telar de cintura de pura lana, olor a leña. Salimos a caballo hacia Parangaricutirimícuaro, la población que quedó bajo la lava. El volcán no parece imponente, pero en el lugar todo da prueba de sus fulgores pasados, todo es cenizas pardas: las calles, los charcos, los perros, los campos en los que brota rala la yerba. Y cuando llegamos a un gran muro hecho de lava petrificada, como una ola suspendida en su clamor, escalamos para alcanzar una de las visiones más extrañas de mi memoria: la torre de una iglesia que fue sumergida por la lava implacable, ésta despunta en medio de un horizonte negro de formas líquidas pero inmóviles.



Parícutín VI-20-43



El gran espectáculo de la naturaleza

Itala Schmelz*

* Directora, Centro de la Imagen



Aquellos ojos verdes

Elisa Lozano*

Mirada al infinito, expresión dulce, pulcro y elegante. Dicen que sus ojos verdes hacían un contraste perfecto con su piel morena. A mediados de los años cuarenta, Abel Salazar era un joven galán cinematográfico que contaba ya con la simpatía del público, es por ello que Simone Flechine SEMO, el célebre fotógrafo de las estrellas, lo retrata en el estudio ubicado en la calle de Artes 28, con el glamoroso estilo que le dio fama: iluminación en alto contraste, cuidada pose y retoque perfecto. Al observar la imagen del actor, viene a mi mente un torbellino de imágenes, títulos, gestos, besos, expresiones, voz y sonrisa característica.

Seguramente muchos lo recuerdan por ser el rival de amores de Pedro Infante y Víctor Manuel Mendoza en *Los tres García*, y en *Vuelven los García*, de Ismael Rodríguez, o como el apuesto acompañante de Ariadne Welter en las clásicas cintas de terror *El vampiro* y *El ataúd del vampiro*, o quizá en otras del mismo género, consideradas de culto: *La cabeza viviente* y *El barón del terror*, donde interpreta a Vitellius, un hombre de la época colonial condenado injustamente a la hoguera que en 1961, reencarna en un galán maduro que seduce, aterra e hipnotiza a las mujeres con penetrante mirada, y es capaz de transformarse en un monstruo de lengua bífida; o tal vez en *La maldición de la llorona*, en la que Rita Macedo, con ojos alienígenos, hace sufrir a la dulce y siempre bella Rosita Arenas, esposa de Abel en la vida real.

Pero mis favoritas no son esas películas, sino las comedias urbanas en las que con fino humor, pícaro y adorable, acompaña a Martha Roth, María Elena Marqués y Alma Rosa Aguirre en: *Quiéreme porque me muero*, *Vuelva el sábado*, *La miel se fue de la luna*, *No te ofendas Beatriz*, *Canasta Uruguaya*, entre otras.

Afortunadamente, me tocó hablar de esta maravillosa imagen, una de las miles sobre cine mexicano que alberga nuestra querida Fototeca Nacional, porque don Abel es uno de mis actores favoritos y el padre de la entrañable Claudia Salazar Arenas, a quien seguro le emocionará verlo en este número especial.

¡Feliz 40 aniversario!

* Investigadora independiente



© 377050 **Nacho López**, *Escritorio público en el mercado de Jamaica*, Colección Nacho López, México, ca. 1955
SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Negativo de película de seguridad

Fotografiar mujeres

John Mraz*

Nacho López, uno de los fotógrafos mexicanos de más renombre, insistía siempre en el hecho de que cada imagen encarna e imparte la perspectiva ideológica del fotógrafo o fotógrafa que la hizo (aunque, en el caso de los fotoperiodistas, el medio para el cual trabajan influye mucho). Detrás de la cámara hay un ojo que ve en la manera en que ha sido condicionado por su momento histórico y su pertenencia a una clase, una etnia y un género particular.

Cuando analicé su fotorreportaje más crítico, “Sólo los humildes van al infierno”, me sorprendió que el ensayo incluye varias imágenes de mujeres golpeadas. Ya que los alberques para mujeres golpeadas se empezaron a establecer en México años más tarde, las mujeres que sufrían violencia doméstica no tenían otro recurso que ir a las delegaciones para protegerse a ellas mismas y a sus hijos. El hecho de que dos de las 19 fotografías publicadas sean de la misma mujer indica que la cuestión tenía un interés particular para López, consideré que su enfoque hacia las mujeres venía de sus experiencias en las delegaciones, ya que encontré este fenómeno cotidiano a menudo.

La foto que aquí se publica me hace preguntar si López tenía una empatía con las mujeres bastante singular en medio del “hipermachismo” de los años cincuenta, producto, en parte, del cine mexicano de charros revolucionarios que realmente empezó en serio en la década anterior. No sé con exactitud qué está pasando en esta foto, nunca la había visto antes. Sin embargo, podría especular que el hombre con la máquina de escribir es un evangelista o escribano, un hombre que escribe cartas o llena formas para gente que no sabe escribir. El ángulo en picado que utilizó López atrapa y desempodera a las mujeres, ofrece una metáfora ocular de cómo están aprisionadas en su ignorancia, porque no han podido recibir una educación por ser parte de una sociedad en la cual son seres de segunda. Pueden ser mujeres ciudadinas y campesinas, viejas y jóvenes, pero todas tienen que acudir ante un hombre que sí ha tenido la oportunidad negada a ellas por su género. Para mí, la foto es un ejemplo entre muchos de la profundidad de la fotografía de Nacho López.

* Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP



© 852165 **Bonifacio Maraveles**, *Anuncios publicitarios y edificios*, Colección Bonifacio Maraveles, México, ca. 1960 SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Negativo de película de seguridad.

Bonifacio Maraveles

Alejandro Castellanos*

* CENIDIAP, INBA



¿Cuál fue el motivo que llevó a Bonifacio Maraveles a tomar esta imagen? Sabemos que una de sus labores profesionales fue colaborar en la publicidad de la fábrica de llantas Good Year Oxo, y quizás allí se encuentre la respuesta de una fotografía casi anodina, que no parece haber sido realizada con fines artísticos.

Uno de los dos anuncios luminosos que dirigen nuestra mirada, en medio de la iluminación urbana y la penumbra en que se encuentran los demás elementos de la imagen, parece ser el del logotipo de la empresa mencionada. El otro anuncio, del aceite Mobiloil, refrenda la atención hacia la forma que tomaban los espacios de la Ciudad de México entre las décadas del cincuenta y sesenta. Las ilusiones de modernización de los “cachorros de la Revolución” en el gobierno, les llevó a construir el Viaducto, un proyecto emblemático de la urbe, pista para dar paso a uno de los mayores fetiches del siglo XX: el automóvil.

El viaducto, con su promesa de movilidad acelerada, motivó el entubamiento de los ríos Tacubaya, Becerra y de la Piedad, y originó la construcción de puentes y conexiones de entradas y salidas de las avenidas circundantes, ocasionando, a su vez, la división entre las colonias atravesadas por la vía. La esquina de la escena, donde confluyen avenida Revolución y el Viaducto, así como una conexión transversal entre San Pedro de los Pinos y Tacubaya, es, hoy en día, una de las intersecciones donde circulan diariamente miles de autos, volviendo pesadilla en horas pico los sueños de movilidad de otro tiempo.

Medio siglo después, sabemos que la construcción de vías “rápidas” y el culto al automóvil, fueron el complemento de una voraz especulación que hizo crecer la mancha urbana al ritmo de la política centralista, desbordando los ideales urbanos de otro tiempo. La quietud de la noche en esta imagen, interrumpida apenas por los faros de algunos coches circulando, nos hace reconocer así el enigma que resguarda toda fototeca: depósito de quimeras cuya ambigüedad se expande cuando carecemos de datos para contextualizarlas, provocándonos a soñar despiertos.

La casa del sur

Claudia Negrete*

Aires nuevos soplaban para la industria cinematográfica hacia los años sesenta en México. Una nueva generación de cineastas surgía a contracorriente de la establecida industria fílmica nacional, fundada desde 1931 con la primera película de sonido óptico. Sergio Olhovich pertenecía a estos jóvenes directores que proponían una renovación del séptimo arte. En septiembre de 1974 inició el rodaje de su tercer largometraje: *La casa del sur*. Tras la cámara, lo acompañaba el experimentado Rosalío Solano, quien se había iniciado en la industria cinematográfica mexicana con escasos 17 años. Lo habían llamado para barnizar una recámara que aparecía en *Una vida por otra* (John Auer, 1932) y desde entonces quedó atrapado por la pasión de hacer cine. No importaba jalar cables, asistir a los escenógrafos o a los electricistas. Cuando lo hizo con los cinefotógrafos como Alex Phillips y Jack Draper, quienes se convirtieron en sus maestros desde entonces, decidió que ése sería su nuevo oficio de por vida.

Toda una nueva generación de cineastas, como el ya mencionado director, se beneficiaba de la larga y nutrida experiencia en el arte de contar historias con luz de los cinefotógrafos clásicos como *Chalío*. Así lo confirma la factura visual de *La casa del sur*, un drama que Emilio García Riera denomina como una “esforzada alegoría” del sufrimiento del campesinado a través de los tiempos (del siglo XIX al XX). Las penurias y vicisitudes de un pueblo en busca de la oportunidad de vivir de su trabajo se representan en una fotografía de contrastes, en tonalidades ocres — quizá aludiendo a la sequedad del paisaje al que originalmente pertenecen los protagonistas—, que se convierten en la atmósfera cromática de la pobreza y la desesperación. *El Brujo*, como lo llamó alguna vez María Félix, supo hacer de las artes de la luz, lo mejor de la historia.

* Curador e investigador, PUNCTUM



© 469332 **Colección Incremento Acervo**. Rodrigo Puebla, Salvador Sánchez y José Chávez, en una escena de *La Casa del Sur*, México, 1974
SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX Transparencia gelatina sobre película de seguridad

Hacia dentro

Juan Antonio Molina*

* Investigadora independiente



Esta fotografía es una de las imágenes emblemáticas de la serie *Hacia adentro* (1989-1992), con la que René Peña entró en la vanguardia de la fotografía cubana en los umbrales del llamado “período especial”. Esa serie se concentraba en el espacio doméstico, los gestos cotidianos, el círculo familiar, aparentemente desconectado del Estado y que devenía, a principios de la década de 1990, una metáfora del desgaste de la relación colectiva con la historia. La motivación principal de las fotografías era el propio acto fotográfico y la situación estética que generaba. El valor que buscaba producir René Peña era, ante todo, formal. Y, sin embargo, ese giro estético ya llevaba un impulso autorreferencial que insertaría las claves de identidad y alteridad en el centro de sus siguientes proyectos artísticos.

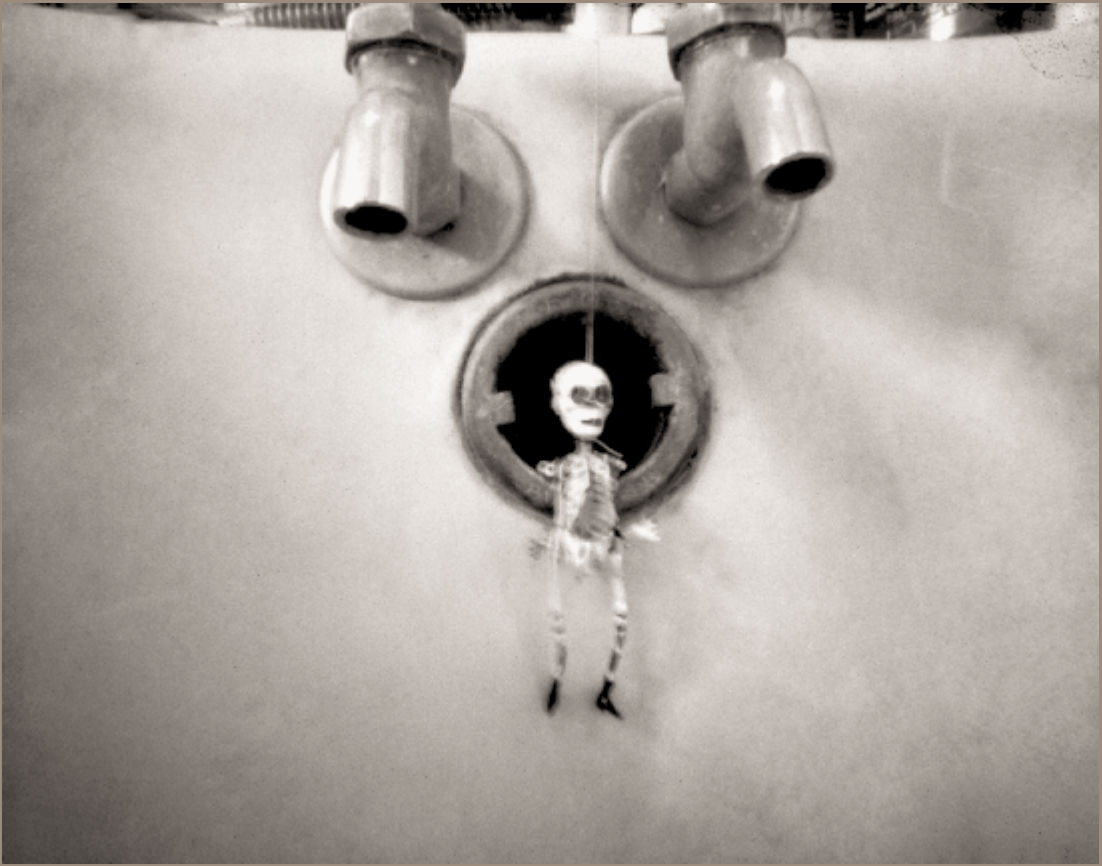
Desde el punto de vista de una tradición artística esta fotografía actualiza un imaginario de la naturaleza muerta al atravesarlo con representaciones del habitar en una etapa crítica de la sociedad cubana. Aquí la naturaleza muerta equivale a un recipiente del cual se ha cambiado el contenido, justo como esos botes de salsa, rellenos con café, que aparecen en la imagen. Especialmente el frasco de Miracle Whip adquiere un peso importante a la izquierda de la composición, no sólo como



© 470139 **René Peña**. De la serie "Cubanas" de René Peña, Colección Fotografía extranjera, La Habana, Cuba, 1989-1992 SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Impresión plata sobre gelatina

masa, sino también como texto. Remite a una realidad distante en el tiempo y en el espacio, con un acento nostálgico que se ve confirmado por el retrato al fondo de la composición. En el retrato, el abuelo del fotógrafo, antiguo masón y figura de autoridad y prestigio en su familia.

¿Un retrato como copia de otro retrato? ¿Un desmontaje del culto a los antepasados? ¿Una vulgarización de la naturaleza muerta? ¿Actualización o reciclaje? Estamos ante una fotografía de múltiples focos, atravesada por diversos ejes de significados. Cada cosa puede significar otra. El bote de salsa está relleno de café. Los huevos constituyen el elemento básico de la dieta cubana durante la crisis económica, pero en la obra de Peña se representan como objetos mágicos, usados en rituales de "limpieza". El agua fría era un lujo en épocas de apagones y calores sofocantes, pero el vaso de agua se colocaba frente al retrato de los muertos para "refrescar" a los espíritus. La fotografía confirma la identidad del fotógrafo en lo que tiene de memoria y pertenencia y, en consecuencia, se convierte en una sofisticada maniobra de autorrepresentación que antecede a los autorretratos que René Peña comenzaría a realizar a partir de 1992.



© 861554 **Carlos Jurado**, *Ahorreadito en la bañera*, Colección Carlos Jurado, México, 1996
SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX Negativo de película de seguridad

Sobre la memoria y una calavera

Marcela Quiroz Luna*

* Investigadora independiente

Hace tiempo que se inauguró en Viena una exposición de arte contemporáneo sobre el robo de arte perpetrado por el Tercer Reich contra la comunidad judía. En la muestra, la obra de Petra Gerschner y Michael Backmund reitera ocho veces la misma pregunta: “What does memory mean to you?” (¿Qué significa para ti la memoria?).

La imagen que nos ocupa podría parecer una “respuesta estenopeica” idónea de Carlos Jurado (Chiapas, 1927) ante la pregunta de ese par de artistas de otra generación, cultura, medios, etcétera. Una interrogante sería y franca, de carácter filosófico y fenomenológico —pero ciertamente no dirigida a Jurado—; su imagen *Ahorcadito en la bañera* (1996) tampoco intentaría responderla. La fotografía de Jurado retrata una de esas “calaveritas” con piernas y brazos de alambre desmayados, de cabeza blanca y manchas negras simulando un cráneo vaciado de tiempo; un juguete artesanal tradicional mexicano que cada “día de muertos” pende de un retrovisor o de un puesto de cempasúchil. La de Jurado está ocurrentemente “ahorcada” entre las llaves de la tina de baño de su apartamento en la colonia Condesa de la Ciudad de México.

Y es que, respondiendo a la pregunta con que inicia este breve escrito, la memoria no es la permanencia en imagen como último reducto de la vida, que la dota de monumental significancia; al contrario, es la constatación de la muerte —sea por olvido (subexposición), o por exceso de recuerdos (sobreexposición). Una y otra —fotografía y memoria— se constituyen de lo que se ha ido; y su existencia depende de la muerte. Una muerte “chiquita”, casi imperceptible, y que sin embargo destina un instante ya para siempre melancólico; o una muerte de irredenta devastación ante el desprendimiento absoluto de “lo humano” del ser que desata un genocidio.

Pero volver a la vida y explorar las infinitas posibilidades de la cámara estenopeica (caja oscura) —como lo hizo Jurado en la década de 1970— no fue una acción reaccionaria; como tampoco, fotografiar una calaverita colgada por el cuello esconde un significado conceptual o simbólico más allá del objeto / sujeto retratado.

En realidad ambos gestos pertenecen —sin abiertamente confesar— una intención “mayor”, por supuesto, imposible: engañar a la muerte, al menos por un ratito, y de preferencia, ir dejando pistas para que podamos crear el significado que entonces necesitamos.



© 382401 Nacho López,
De la serie "Manos",
Colección Nacho López,
México, ca. 1950-1955
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH. SINAFO.
FN.MX Negativo de
película de seguridad.

Ellos miran

José Antonio Rodríguez*

¿Podríamos aquí advertir una metáfora de/ o desde la mirada? No lo podríamos afirmar. Ya se sabe que los profesores tradicionales de la imagen fotográfica vinculan el ojo humano con la cámara. Y por ahí es que se intenta explicar una imposible asociación entre nuestros ojos y la cámara. De poco sirve el hecho de advertir que nosotros vemos con la mirada foveal (con fuera de foco en derredor y la nitidez en una posible circularidad), que no se posee profundidad de campo, que no vemos en cuadrángulo.

También creen que es posible ver todo a partir de la superficie de la imagen. Imposible. Hay que buscar, precisamente en lo que no se ve que hace existir a la imagen.

Intentemos ver de manera más adecuada. Hacia la década de mediados de los años cincuenta, Nacho López fue testigo de una modernidad que provenía del alemanismo. Crítico con varias circunstancias, dejó testimonio de un cierto avance de la ciencia y la tecnología en México: en la medicina y en lo científico que de ésta se desprendió. En los años cuarenta —con el profesor Velez, de la Sociedad Mexicana de Oftalmología o el sabio Manuel de Rivas Cherif—, hubo un avance sustancial en las investigaciones de esta especialidad (y la fotoftalmografía: la fotografía y la óptica al servicio de la salud ocular). Desde la Escuela de Medicina de la UNAM, hubo modificaciones en las cámaras para indagar en la conformación de enfermedades y condiciones del ojo.

Aquí, entonces, preferimos esto: lo que no se ve a lo que se ve. Lo que está detrás de la imagen de Nacho López. Contra la tradición que quisiera mirar todo a partir de las superficies visibles.

* Editor, Revista *Alquimia*, SINAFO, INAH



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SINAFO
Fototeca Nacional del INAH