

20
ANIVERSARIO

Alquimia

ISSN 1405-7786

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre | 2016 | año 20 | núm. 58



La fotografía en color



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

septiembre • diciembre | 2016 | año 20 | núm. 58

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa | Secretario

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto | Secretario Técnico encargado del Despacho de la Dirección General

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

Guadalupe Urbina | Diseño

Héctor Ramón Jiménez, Brenda Ledesma | Fotografía

Violeta García | Documentación

Consejo de asesores

Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Teresa del Conde, Bernardo García, Carlos Jurado, Patricia Massé Z., Adrián Mendieta, Patricia Mendoza, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial

Mayra Mendoza Avilés, Rebeca Monroy Nasr, Gerardo Montiel Klint, José Antonio Rodríguez, Columba Sánchez, Juan Carlos Valdez.

DR © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, CP 06700, Ciudad de México
alquimia.sinafo@inah.gob.mx

PÁGINA 1

Semo

Las manos de Pita Amor

ca. 1950

Plata/gelatina coloreada a mano

Col. Galería López Quiroga

Alquimia, Año 20, No. 58, septiembre-diciembre 2016, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Colonia Roma, C.P. 06700, Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor Responsable: José Antonio Rodríguez. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-051812234600-102. ISSN: 1405-7786. 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 noviembre 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



© 479470 Canal de La Viga, Ciudad de México, ca. 1920, autocromo, col. Culhuacán, SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX

- 4 Editorial
- 6 Daguerrotipos. La verdad de los colores
Mariana Rubio de los Santos
- 25 En búsqueda de la ilusión:
la fotografía iluminada en el siglo XIX
Gustavo Amézaga Heiras
- 44 Simplemente color
José Antonio Rodríguez
- 62 La degradación del color en
el cine mexicano
Fernando del Moral González
- 64 El cine en color en México:
figuras esenciales
Elisa Lozano
- 81 SINAFO | Alejandra Ruano
- 83 SOPORTES E IMÁGENES
Santiago Ramón y Cajal
- 86 RESEÑAS
Cecilia Gutiérrez Arriola
Yessica Contreras Trejo

Veinte años son algo

José Antonio Rodríguez

Pues he aquí que entramos, y cumplimos, nuestros primeros veinte años de vida editorial. A lo largo de todo este tiempo en las páginas de *Alquimia* hemos visto diversas historias de la fotografía mexicana. Análisis y hallazgos que incluso a nosotros mismos nos han sorprendido. Todo ello debido a muy diversas voluntades, que quiere decir a múltiples historiadores, coleccionistas —privados, muchos de ellos—, a conservadores de acervos, instituciones —museos, galerías, universidades—, jóvenes investigadoras(es) los cuales han aportado lo suyo. Su saber, sus indagaciones.

Como órgano de difusión del Sistema Nacional de Fototecas-INAH, *Alquimia* siempre se pensó como un medio incluyente. Abierto al conocimiento de la cultura fotográfica en su más amplio sentido: dispuesto a difundir procesos de investigación, exposiciones, libros, documentos, curadurías, conformación de nuevos archivos históricos y contemporáneos, las maneras en que se preservan y se trabaja en ellos y, desde luego, toda posible nueva historia que en las imágenes fotográficas se dé. Diversas escrituras han cruzado por aquí: de arquitectos, de archivistas, de profesores universitarios, de fotógrafos, de estudiantes en historia del arte, de practicantes de antiguas y nuevas experimentaciones fotográficas.

Para celebrar estos años, ahora en *Alquimia* quisimos atisbar sobre una historia que estaba pendiente de ser abordada en su amplitud y diversidad: la de la fotografía de los colores en México. Para ello convocamos a Mariana Rubio de los Santos, una joven historiadora que se encuentra especializándose en el proceso del daguerrotipo; a Gustavo Amézaga Heiras, quien investiga sobre los vínculos de la pintura y la fotografía. También quisimos echarle un vistazo a una historia posible que va de finales del siglo XIX a mediados del XX. Además de otra fotografía cromática, la del movimiento, generada por el cinematógrafo, colaboraciones debidas a nuestra amiga de siempre Elisa Lozano, y a Fernando del Moral González de la Cinoteca de Coahuila, A. C. Nuevamente otros coleccionistas nos apoyaron: desde Hermosillo, Fernando Herrera, Carlos Lucero Aja, Jaime Ruiz Ibáñez y la Cinoteca de Coahuila, A. C.; Marcel Rius, desde Oaxaca; María Jiménez, responsable del Archivo Fotográfico Agustín Jiménez, y Jorge Velasco Jiménez; Ricardo Espinosa (REO), Ramón López Quiroga, Guadalupe Lozada León, Felipe Neria Legorreta, Taide Ortega, Luis y Guillermo Osorno, además de Lilia Martínez de la Fototeca Lorenzo Becerril, Agrasánchez Film Archive, Archivocine, la colección Carlos Monsiváis y el Museo de Estanquillo, así como el Recinto de Homenaje a don Benito Juárez. Generosos todos ellos, una amabilidad de diversas personas con la que siempre hemos contado. Por eso creemos, como hemos dicho de manera permanente: aquí, en estas páginas, se piensa la fotografía como una manera de conocimiento. Con todo y la complejidad del medio y que siempre plantea nuevas interrogantes. Veinte años sí que son algo.

PÁGINA SIGUIENTE
Guadalupe Duarte
de Gual, 1917
Autocromo
Col. Guadalupe
García Pasquel





Retrato de mujer y niño, ca. 1950, daguerrotipo coloreado, col. Museo Franz Mayer

Daguerrotipos

La verdad de los colores

Mariana Rubio de los Santos

*A Alejandro Saldívar, por dibujar esta historia,
escribir con luz y colorear mi sonrisa.*

A sus esfuerzos, la luz encubierta hasta entonces bajo un misterioso velo, risueña se apresura a mostrarle su naturaleza, y a ceñir sus sienes con una diadema de brillo y gloria: agradecida le manifiesta los exquisitos colores que encierra; no se desdeña ya de sujetarse al cálculo, ni rehusa circunscribir su prodigiosa velocidad al estrecho espacio de un pequeño círculo, para descomponerse y recomponerse en un número infinito de matices.¹

José María Díez de Sollano

Somos un medio para que el universo se conozca a sí mismo.²

Carl Sagan

“Ensayo inútil; no salen los árboles”, anotó Ángel Calderón de la Barca en su diario el 21 de noviembre de 1840. Once días después de cumplir con sus pendientes diplomáticos, le dedica otra mañana al daguerrotipo: “Primeros retratos de Fanny salieron bastante buenos. A Chapultepec a medir los árboles”.³ Éstos parecían un reto más complejo debido a su constante movimiento y probablemente por el color de las hojas. Ya desde el primer anuncio verbal en la Academia de la Ciencias, François Arago explicaba que las imágenes del reciente invento de Daguerre no ofrecían los colores, sino tan sólo el contorno, las luces y sombras del modelo.

Sebastián Camacho y Zulueta, escritor mexicano pionero en la ciencia ficción, en su artículo dedicado al invento también lamentó que “el azul purísimo del cielo, el verde encantador del campo y la expresión incomprensible que los colores imprimen a los objetos”,⁴ aparecían bajo un mismo aspecto monótono y sombrío. Se había logrado capturar las imágenes de la naturaleza sólo a través del dibujo preciso de la luz. Obtener sus colores sería uno de los deseos a conseguir desde los primeros años de la fotografía.



Sin título, ca. 1850, daguerrotipo coloreado, col. Museo Franz Mayer

Componer con color

Se tenía claro que los colores no saldrían en el resultado final, sin embargo, conocer sus efectos en la captura de la imagen era determinante para lograr los retratos deseados. En los primeros manuales se explicaba la importancia de componer la imagen a través de la elección correcta de los colores en la vestimenta para contrastar y resaltar el rostro del sujeto, del fondo del estudio:

La persona, si es hombre, debe estar vestido con un abrigo gris claro, pantalón de un matiz un poco más profundo, un chaleco sofisticado amarillo, naranja, si es posible, con figuras de color para que contraste, la blancura de la camisa que contraste con una corbata gris, ya sea un poco menos oscuro o más profundo que el abrigo. El arreglo de una dama debe ser de las mismas tonalidades y, en todos los casos, el negro debe evitarse, así como el verde y el rojo.⁵

En septiembre de 1840, John W. Draper, profesor de química en la Universidad de Nueva York y pionero en la producción de retratos fotográficos, corrige ciertas confusiones y expone su experiencia en la toma de retratos del natural. Advierte al interesado que podía arreglar los fondos de acuerdo a su gusto: si se deseaba uno uniforme, aconsejaba utilizar telas apagadas sin mucho color, ya que el blanco tendía a reflejar demasiado y causaba que la imagen se solarizara antes del tiempo necesario para fijar el rostro. Los reflejos causados por el blanco también provocaban que apareciera un halo en todos los bordes debido a la aberración cromática.⁶

Desde 1841 encontramos recomendaciones similares en la prensa mexicana. Con algunas modificaciones, el Barón Fridrichsshal invita a sus clientes yucatecos a usar los medios colores, pues son los más propios para retratarse, de igual forma, sugiere que eviten el color amarillo, negro y blanco. Afirma que las flores no perjudicarán, sino saldrán con mayor perfección.⁷ Ocho años después, César von Duben, daguerrotipista activo en Puebla, Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí y Guadalajara, publica un anuncio: “se avisa a las señoras que concurran a retratarse, se sirvan hacerlo con traje oscuro, pues de este modo se da más realce al retrato”.⁸ En el acervo del Museo Franz Mayer hay por lo menos diez ejemplos del seguimiento de dichas recomendaciones, sobre todo en el uso de los chalecos con figuras y vestidos estampados o bordados.

Estas especificaciones se deben a las posibilidades que ofrece el medio y se explican a partir de la técnica misma. Nuestros ojos sólo perciben los colores del espectro electromagnético que tienen cierta longitud de onda y que conocemos como el espectro visible: violeta, azul, cian, verde, amarillo, anaranjado y rojo. La sensibilidad de la gama cromática del espectro visible que registra un daguerrotipo es distinta a la que se registra en la sensibilidad pancromática de la fotografía blanco y negro. Es decir, un mismo color capturado en un daguerrotipo no dará como resultado el mismo tono de gris que veríamos en una fotografía blanco y negro.

Esto se debe, particularmente, a que la plata tiene mayor sensibilidad a las ondas de luz de longitud más corta como la azul, violeta y ultravioleta y un menor rango de absorción de las ondas más largas de la luz como la roja, amarilla y verde. En la fotografía blanco y negro se recubren las partículas de plata con tintes moleculares que captan fotones para hacer a la emulsión sensible a todos los colores. Así, las imágenes pueden registrar en escala de grises el valor de la luminosidad de todo el espectro. Para ilustrar la gama de grises correspondientes a la sensibilidad del daguerrotipo, Mike Robinson, daguerrotipista contemporáneo, realizó una serie de tomas para comparar dicho fenómeno. La escala cromática a continuación es una digitalización de la gama tonal de gris correspondiente al valor del color capturado.

La primera imagen muestra los colores del espectro visible tal como los registra el daguerrotipo. Mientras que la segunda es la escala cromática en el interior del círculo y su tono gris correspondiente según la toma del primer daguerrotipo. Por último, se aprecia la imagen anterior convertida a escala pancromática de grises. Si comparamos los tonos del círculo concéntrico de la última imagen con los colores que registra el daguerrotipo de la primera imagen se logra apreciar la gran diferencia en el registro sensible de cada técnica.



Reinterpretación a partir del original de Mike Robinson "Daguerrotipo de experimentación de colores del espectro visible"

Al intentar imaginar y recrear mentalmente los colores correspondientes a los tonos de cualquier daguerrotipo, caeremos en cuenta del motivo de las recomendaciones dadas por los fotógrafos para portar o evitar ciertos colores para el contraste. El rojo, el verde y el negro no eran colores que favorecían la toma, tanto el verde como el rojo se registrarían como negro y no permitirían la nitidez en los detalles.

Conseguir la verdad de los colores

Esta ausencia de semejanza a la realidad provocó que se desarrollara la técnica a partir del simple deseo de capturar los "verdaderos" colores de la vida. Así,



© 839947 *Retrato de niño con abrigo*, ca. 1850, daguerrotipo coloreado, col. Imágenes de cámara, SECRETARÍA DE CULTURA, INAH, SINAFO, FN, MX

encontramos en los primeros años a distintos personajes que se jactaban de haber conseguido la fórmula que permitiera que la luz imprimiera sus colores. Tal es el caso de Claudet, artista francés activo en Londres, quien anunciaba en Francia “dar colorido a los cuadros fotográficos”,⁹ por medio del esmero en la preparación de las planchas y colocando un vidrio teñido de amarillo en la cámara. Resulta curioso recordar la recomendación de Daguerre de colocar un vidrio azul en las ventanas para bajar la intensidad de la luz y permitir que el sujeto retratado pudiera abrir más los ojos, parece que Claudet experimentó bajo el mismo principio de la óptica.

También llegaron a México las noticias de Nueva York, en donde se presumía que Mr. Van Loan había regresado de su viaje a Europa “con el fin de observar las mejoras que se hubieren hecho en este instrumento, y el resultado de sus investigaciones ha sido volver con la habilidad de hacer retratos que tienen el colorido natural. Pronto comenzará a trabajar en público”.¹⁰ El hecho de que Van Loan no compartiera su método, probablemente generó mucha concurrencia a su estudio en Nueva York.

Otro caso anunciado fue el de M. Iller, artista de Niza, quien también afirmaba haber reproducido por medio del daguerrotipo “la verdad de los colores”. Él había “conseguido fijar el color y la semejanza, con la instantaneidad ordinaria; es decir, en el espacio de treinta segundos. El retrato colorido puede ser sometido igualmente a la doble prueba del agua y del fuego”.¹¹ A pesar de presentar la posibilidad de poner a prueba sus resultados, tampoco explicaba cómo lo había logrado. La nota periodística también es una crítica al método de colorido conocido hasta aquel momento: la aplicación de color a partir de la tradición pictórica del pastel y la miniatura.

Dos últimos descubrimientos publicados a finales de la década de 1840 y a principios de 1850 se insertan más en la historia de la ciencia que propiamente en la producción de imágenes artísticas. El primero de ellos fue el método del francés Edmond Becquerel, quien desde su interés en el magnetismo, la óptica, el espectro solar y la electricidad, descubrió entre otras cosas el efecto fotovoltaico, principio operativo de la celda solar. Sus investigaciones pasaron necesariamente por los efectos de la luz y con ello utilizó a la fotografía como medio experimental. Desde un proceso fotoquímico, Becquerel preparaba las planchas del daguerrotipo siguiendo el método tradicional, para luego conectarlas con un hilo de cobre a una pequeña batería galvánica, por un polo y al otro extremo conectaba una lámina de platino. En una solución de ácido muriático (dos partes de agua con una de ácido), se sumergían la placa de daguerrotipo y la de platino a una distancia corta. El efecto galvánico producía una capa de cloruro de plata sobre la superficie de la placa. Cuando adquiría un color lila, después de pasar por un ciclo de los colores de Newton, la placa estaba lista para usarse. Según la publicación del adelanto,



si se exponía la placa al efecto prismático de la dispersión de la luz, los siete colores del espectro quedarían impresos representando su mismo color en la placa; el rojo sería el más intenso y el amarillo el más débil.¹² Las imágenes producidas no se podían estabilizar y debían guardarse en total oscuridad. Sin embargo, este proceso fue el principio básico que le permitió a Gabriel Lippmann capturar fotografías a color a partir del método de interferencia en 1890.

Un último descubrimiento anunciado en Nueva York presentó los trabajos de Levi L. Hill, quien también utilizó el cloruro de plata. El *hillotipo* consistía en cubrir con varias capas de distintos compuestos químicos con metales que reaccionaran a cada color del espectro. Hill escribió un *Tratado sobre el daguerrotipo* y un *Tratado sobre Heliocromía*, en donde describe sus experimentos y hace una revisión general de los químicos que producen imágenes con los colores naturales de la luz.¹³ Sin embargo, parece que los colores obtenidos no eran lo suficientemente verdaderos para satisfacer la mente de los artistas, para ello se requería mayor experimentación.

© 839946
Mujer con chalina
ca. 1845
Daguerrotipo coloreado
Col. Imágenes de cámara
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX



A *Retrato postmortem de niño*, ca. 1950, daguerrotipo coloreado, col. Museo Franz Mayer

Infinitamente más naturales y más perfectos

En resultados prácticos y sobre todo comerciales, el color de las imágenes sólo se logró a través de su aplicación sobre la imagen monocroma siguiendo la tradición minuciosa y delicada del pincel del miniaturista. Así, los retratos tendrían el color de la naturaleza y la precisión de la fotografía; bajo esta línea se publicaban los fotógrafos en la prensa, presumiendo naturalidad y perfección, como A.J. Halsey tituló su anuncio: "Retratos de colores al daguerrotipo. ¡¡¡Infinitamente más naturales y más perfectos que las miniaturas al pincel!!!".¹⁴

Las técnicas de coloreado se iniciaron desde 1840 a la par de los intentos retratísticos para acercarse a la representación natural. Se buscaba un acabado tenue y traslúcido para no perder la calidad, belleza y luminosidad de la imagen original. En Francia, Inglaterra y Estados Unidos, los tres centros de mayor producción e innovación en la técnica, se desarrollaron distintas maneras para aplicar el color según sus tradiciones en la miniatura.

Se utilizaron los pigmentos naturales y sintéticos que los artistas pintores de caballete y miniatura ya manipulaban como el lapislázuli, cinabrio (bermellón), blanco de zinc, amarillo de Nápoles, caolín, índigo, gambogia y carmín. Estos últimos se aplicaban en las mejillas y labios para dar vida al rostro, detalles de índigo en la vestimenta, y en algunas ocasiones se cubría el fondo retomando la tradición del

celaje en miniatura. También se realizaban pequeños retoques para dar brillantez a los accesorios y joyas con pequeñas punzadas sobre la placa o delicadas aplicaciones de oro y plata.

En 1842, Richard Beard patentó tres métodos para colorear las imágenes daguerreanas y publicó *Colouring Daguerreotype Pictures*, en donde describe cada uno de ellos. Al año siguiente, George Thomas Fisher, publicó en Londres el primer manual para la aplicación del color en los daguerrotipos.¹⁵ A pesar de que ya existían métodos para la aplicación del color, Beard fue el primero en patentarlos. El primer proceso de coloreado descrito es el método de Johann Baptist Isenring, el cual consistía en la aplicación del colorante en polvo finamente mezclado con goma arábiga como aglutinante. Los pigmentos se molían junto con el aglutinante para después dejarse secar y se volvía a moler una vez más. La aplicación necesitaba de un *stencil* o mascarilla hecha de papel para aislar las áreas a pintar. Se eliminaba el sobrante mediante aplicación de aire y posteriormente se fijaba el pigmento con una lenta exhalación, la humedad proveniente del vaho fungía como disolvente. El resultado sería un color transparente que permitiera apreciar la textura fotografiada.

Este proceso también fue propuesto por el científico y daguerrotipista Marc-Antoine Gaudin a principios de 1840.¹⁶ Fue una de las técnicas más empleadas y afortunadamente, en México, aún conservamos algunas piezas que permiten identificar la implementación de dicho método. En el daguerrotipo reproducido en estas páginas de una mujer con su hija, se logra apreciar la intensidad del color azul cerúleo, efecto de la aplicación de lapislázuli o índigo en el vestido de la dama retratada con su bebé. Para lograr la saturación deseada se debían aplicar varias capas del pigmento, así el centro de la zona de color sería la más intensa, mientras que los límites de la zona se atenuarían. Este hecho nos permite identificar el método utilizado: se alcanza a vislumbrar el efecto difuminado en los contornos coloreados. De igual modo, a pesar de su mal estado, en el daguerrotipo estereoscópico de un "angelito" se logra apreciar la aplicación del color carmín o cinabrio en la vestimenta del bebé. Esta técnica de iluminación también se utilizó para aplicar el tenue color rojizo en las mejillas que aún se logra distinguir en los retratos seleccionados en el presente texto.

El segundo método es descrito por Beard como aquel utilizado por Chevalier, que consiste en la aplicación de colores opacos y transparentes en el lado interno del vidrio que protege la placa. Es muy probable que el daguerrotipo que reproduce una litografía de Santa Anna haya sido coloreado con este método, ya que la imagen completa se ha vuelto opaca. Otro ejemplo es aquel de la reproducción de la pintura de un soldado, en la que también se aprecia la aplicación de una capa de color más opaco.



Antonio López de Santa Anna, ca. 1850, daguerrotypo coloreado, col. Museo Franz Mayer



© 839963 *Retrato de militar, ca. 1860, daguerrotipo coloreado, col. Imágenes de cámara, SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX*



La reproducción de Santa Anna funciona como ejemplo para evidenciar la combinación de las técnicas de coloreado, pues se alcanza a distinguir la aplicación directa de pigmentos. Este método era el tercero descrito por Beard, quien explica que se utilizaba en especial para los pigmentos de oro con un pincel muy fino, después del entonado al oro.¹⁷ Muchos retratos se retocaban tan sólo con una pequeña aplicación de pigmentos de oro en la joyería, botones y relojes. También, como en el caso de Santa Anna, para aplicaciones decorativas de la vestimenta. Y se le daba vida al retrato con unos toques de carmín en las mejillas.

Era necesario que los fotógrafos conocieran los principios básicos de la pintura. Tal es el caso de Emil Mangel du Mesnil, quien anunció su llegada a la Ciudad de México en 1855 y se promocionaba, a manera de manifiesto, como primer artista fotógrafo con colorido natural: “Mi objeto al sacar un retrato, no es hacer un muñeco de cera, y embellecerlo, sino trabajar como artista y hacer que obedezca mi daguerrotipo a



las reglas del buen gusto en pintura".¹⁸ Esta afirmación hace evidente la concientización de los estatutos de belleza para los retratos al daguerrotipo. Al respecto, Albert Sands Southworth, artista fotógrafo activo durante 1843-1863 en Boston en asociación con Josiah Johnson Hawes en la famosa firma Southworth & Hawes, escribió una carta describiendo su labor a la Asociación Fotográfica Americana. En ella se lee aquello que debiera ser la intención de todo retratista de daguerrotipia:

© 838865
Mujer con guantes
ca. 1860
Daguerrotipo coloreado
Col. Incremento Acervo
SECRETARÍA
DE CULTURA, INAH.
SINAFO.FN.MX

Lo que hay que hacer está obligado a hacerse rápidamente. Todo el carácter del retratado se debe leer a primera vista; toda la semejanza, ya que aparecerá cuando haya terminado, debe ser vista en un primer momento, en todas y todos sus detalles, y en su unidad y combinaciones. Los defectos naturales y accidentales deben ser separados de las perfecciones naturales y posibles; estas últimas para borrar u ocultar los primeros. La naturaleza no debe representar tal como es, sino como debería ser, y, posiblemente, podría haber sido; se le requiere y debe ser el objetivo del



artista-fotógrafo para producir en la semejanza el mejor personaje posible y mejor expresión que ese rostro o figura particular, jamás podría haber sido capaz. Pero en el resultado no habrá ninguna desviación de la verdad en la delineación y representación de la belleza, expresión y carácter.¹⁹

Padre e hijo
ca. 1855
Daguerrotipo coloreado
Col. Gustavo
Amézaga Heiras

En definitiva, se unificó la perfección de la mimesis de la pintura con el realismo del dibujo fotográfico. Estos productores de verdades se fundamentaron en un sólo estatuto de realidad para valerse de esa naturaleza en perfección: la semejanza. Se llegó a tal grado de dominio de la técnica que aún podemos apreciar la calidad de los retratos coloreados, en específico, aquel de la dama vestida de negro con guantes, la finura del retoque es tal que parece no tenerlo. Sin embargo, notaremos los sutiles tonos rosados en su piel, el rojo del mantel y un ligero retoque en las joyas que porta.

Es muy probable que los pintores miniaturistas hayan sido contratados por los estudios fotográficos. Una prueba de ello es un pequeño retrato póstumo del gobernador de Veracruz, Ignacio de la Llave, realizado por Macario Cebada Abando en 1867, que se conserva en el Museo Soumaya. La pintura se encuentra dentro de un estuche para daguerrotipo de goma de laca de aserrín, contiene el marco interior y sellado de latón, así como el terciopelo estampado. La imagen está pintada con gouache sobre lámina de marfil adherida a papel, los detalles de las mancuernillas y la cadena están retocados con pintura de oro. La calidad del retrato

es notable y presenta una evidente influencia de la estética desarrollada por el daguerrotipo. Incluso podría parecer un daguerrotipo coloreado excepcionalmente conservado, la técnica nos indica lo contrario. Sin embargo, la preferencia por la técnica al pincel, quizás tuvo que ver con el modo de representación póstuma. Es decir, el gobernador había muerto cuatro años antes de la realización de esta miniatura, en tanto la imagen a preservar en la memoria, sería quizás tomada de algún daguerrotipo cuando él aún vivía.

Azul daguerreano

Al ver los daguerrotipos coloreados en su conjunto, salta a la vista un color predominante: el azul. Curiosamente, este color es el único que se obtenía en el proceso tradicional. Sin embargo, era considerado un error en la toma, ya que no representaba su color verdadero; sino que aparecía en las zonas más claras de la imagen, es decir, en los blancos que se sobreexponían. Era el resultado de la solarización de la placa y se llegó a utilizar como efecto para lograr fondos más brillantes.²⁰ Actualmente, daguerrotipistas contemporáneos como Jerry Spagnoli, Arturo Talavera y Erasto Carranza, utilizan el método para conseguir efectos azulados



Mujer con mantón
ca. 1850
Daguerrotipo coloreado
Col. Gustavo
Amézaga Heiras



*Retrato firmado por
Emil Mangel Dumesnil
con la imagen perdida
Zamora, Michoacán
1856
Col. Gustavo
Amézaga Heiras*

y contrastantes en sus placas. El azul que observamos en los daguerrotipos decimonónicos no es precisamente un color experimental. Al contrario, está aplicado con la destreza y delicadeza del pintor y nos recuerda, inevitablemente, a la moda romántica de los retratos de Jean-August Dominique Ingres y Francesco Hayes.

El azul también es el color que permanece en una placa preparada sin exponer o sin completar el proceso de la vaporización de mercurio.²¹ Este efecto, notorio gracias al tiempo, abre las posibilidades tonales y la posible experimentación con un espectro azul como resultado. El paso del tiempo también genera colores distintos sobre las imágenes daguerreanas. La explicación radica en los distintos efectos corrosivos del oxígeno y la luz. También la aplicación de los pigmentos genera un tipo de desgaste de coloración más oscura. Existen dos tipos: aquella producida por agentes orgánicos provenientes de los aglutinantes y pigmentos con contenido de azufre; y, aquella generada por la corrosión galvánica alrededor de las aplicaciones de oro.²² En los retratos corroídos por el paso del tiempo, se borra la imagen, el sujeto se desvanece, se pierde el reflejo y permanece la pátina; semejante a las imágenes celestiales, se inscribe como una nebulosa del tiempo y la luz con todos sus colores verdaderos.

- 1 Sobre Newton, discurso pronunciado por José María Díez de Sollano, catedrático de Filosofía. "Distribución de premios del Seminario Conciliar", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 24 de noviembre de 1845.
- 2 En 1980 se televisó la serie *Cosmos: a personal voyage*, protagonizada por Carl Sagan, que en el primer episodio describe: "The surface of the Earth is the shore of the cosmic ocean. On this shore we've learned most of what we know. Recently, we've waded a little way out, maybe ankle-deep, and the water seems inviting. Some part of our being knows this is where we came from. We long to return, and we can because the cosmos is also within us. We're made of star stuff. We are a way for the cosmos to know itself".
- 3 "... con el entrometido belga Mr Frion y el Obispo in partibus la Madrid que es un hombre enseñoreado. Fanny se sangró para su mala manilla". *Diario de Ángel Calderón de la Barca. Primer ministro de España en México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Southern Methodist University, William P. Clements. Center for Southwest Studies, 2012, pp. 145, 149, 150-151, 154.
- 4 Sebastián Camacho y Zulueta, *El Liceo Mexicano*, México, Imprenta de J.M. Lara, 1845, en *Alquimia* núm. 38, enero-abril 2010, p. 33.
- 5 F. F. Gouraud, "Manner of Making Portraits by the Daguerreotype", *Boston Daily Advertiser*, 26 de marzo de 1840, p. 2. http://www.daguerreotypearchive.org/texts/n8400002_gouraud_bos-daily-advert_1840-03-26.pdf, consultado en enero de 2010. Traducción libre de la autora.
- 6 John W. Draper, "On the Process of Daguerreotype, and its application to taking Portraits from the Life", Londres, Edinburgo y Dublín, *Philosophical Magazine and Journal of Science* núm. 17, septiembre 1840, pp. 217-25. http://www.daguerreotypearchive.org/texts/p8400001_draper_philos_mag_1840-09.pdf, consultado en enero de 2016. Traducción libre de la autora.
- 7 *El Museo Yucateco*, Mérida, abril de 1841, citado en *Alquimia* núm. 38, enero-abril 2010, p. 25.
- 8 *El Noticioso*, Puebla, 14 de noviembre de 1849, citado en *Alquimia* núm. 38, enero-abril 2010, p. 38. César von Duben también viajó a San Francisco, California, Shanghai, China, Manila, Filipinas y Hong Kong. Thomas R. Kailbourn y Peter R. Palmquist, *Pioneer Photographers of the Far West. A Biographical Dictionary, 1840 - 1865*, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 209.
- 9 *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 15 de mayo de 1843.
- 10 *El Siglo Diez y Nueve*, México, 11 de mayo de 1843.
- 11 *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 17 de agosto de 1843.
- 12 "Color Produced by Photography", *Bulletin of the American Art-Union* núm. 2, mayo 1849, p. 18.
- 13 El Museo Nacional de Historia Americana, conserva una pequeña colección de hilotipos. http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_1004748
- 14 *El Universal. Periódico Independiente*, México, 22 de noviembre de 1849, citado en *Alquimia* 38, enero-abril 2010, p. 37.
- 15 George Thomas Fisher, *Photogenic Manipulations*, Londres, George Knight & Sons, 1843. Citado en Olga Zotova, "A full catalogue and analysis of Indian painted photographs at Royal Ontario Museum's South Asian photographic collection", tesis para adquirir el grado de Master of Arts, Ryerson University, Canadá, 2011, p. 31.
- 16 Kimie Suzuki Sato, "Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos localizados en la Ciudad de México. Diagnóstico del estado de conservación y propuesta de conservación", tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México, 1999, p. 51.
- 17 Michael G. Jacob, "Colour and the Daguerreotype", en *Daguerreotype Journal*, junio 2014, p. 13.
- 18 Emile Mangel Du Mesnil, "La fama de los retratos", *La Revolución*, México, 5 de agosto de 1855.
- 19 Albert S. Southworth, "An Address To The National Photographic Association of the United States" en *The Philadelphia Photographer*, núm. 94, octubre 1871, pp. 315-323. <http://www.daguerre.org/resource/texts/address1.html>, consultado en septiembre de 2015.
- 20 En 1851, Charles J. Anthony patentó el procedimiento en Estados Unidos y lo llamó "Fondos Mágicos". Jacob, *op. cit.*, p. 17.
- 21 En la colección del Museo George Eastman se conservan varias placas sin exponer de la firma Southworth & Hawes, todas ellas presentan tonalidades azules. Se pueden consultar en línea: <http://collections.eastman.org/objects/14501/unused-plate--no-image?ctx=a9ce9e5e-b00b-47f6-bc9a-d5ebc55e5c36&idx=119>
- 22 Suzuki, *op. cit.*, p. 91.

* La reprografía de las piezas del Museo Franz Mayer fue realizada por Agustín Estrada.

** La reprografía de las piezas de la colección de Gustavo Amézaga Heiras fue realizada por Bernardo Arcos.



En búsqueda de la ilusión: la fotografía iluminada en el siglo XIX

Gustavo Amézaga Heiras

*¿Y esta apagada pintura
podría llamarse retrato?
¡Que! ¡Tan célebre aparato
sólo da una sombra oscura!*
Wenceslao Alpuche, 1873¹

En 1851, el joven orizabeño Marcos Arróniz, militar de talante conservador, poeta y traductor de líricos franceses e ingleses, biógrafo y periodista, confiesa en un notable artículo publicado en *La Ilustración Mexicana* poseer “una magnífica copia del Niágara, sacada al daguerrotipo por el señor Custin,² en la que el agua está perfectamente copiada, y aún el vapor que se eleva del fondo de la catarata”.³ Lo que Arróniz deja entrever es que, como buen romántico y estudioso ilustrado, seguramente poseía algunos daguerrotipos en su colección. Conocedor del tema, en su crónica nos informa además que “se han llegado á dar color a los retratos sacados á los daguerrotipos, estendiendo sobre ellos, con el auxilio de pinceles muy suaves, polvos finos de colores; pero son pocos los que hacen esta operación con acierto, pues los mas destruyen la limpieza y hermosura de las sombras”.⁴ De este testimonio se puede deducir la compleja tarea de iluminar aquellos retratos capturados en placas de cobre bañadas en plata; en los que el color se aplicaba por lo general en el rostro, la joyería, la vestimenta, o en las áreas más claras, con el fin de lograr un mayor volumen y realismo de las personas representadas.

PÁGINA ANTERIOR
Caballero no identificado
Impresión a la
albúmina, coloreada
Col. Gustavo
Amézaga Heiras

En algunos daguerrotipos se puede advertir el trabajo de iluminación sutilmente sugerido, aplicado con un cierto titubeo y en algunos casos —tal como afirmó Arróniz— arruinando el resultado final del retrato.

El desarrollo de la fotografía tomaría un giro significativo con la reproductibilidad de la fotografía al colodión húmedo, tanto en la obtención de negativos, como en las impresiones que se realizaron en papel y de las que se podían obtener múltiples copias. El periodista y editor Mariano Villanueva se expresaba entusiasta sobre aquella multiplicidad de las impresiones:

La fotografía en papel es el complemento más brillante del descubrimiento del que hablamos, porque no adolece de ninguno de los inconvenientes característicos de la daguerrotipia. Presenta en efecto la inmensa ventaja de que, una vez obtenido el primer dibujo, puede suministrar un número inmenso de producciones.⁵

A principios de la década de 1850, la introducción de la fotografía en papel en México tuvo una tardía acogida entre la clientela nacional.⁶ Las primeras fotografías en papel salado y albúminas tenían un resultado granuloso, texturizado o de efecto esfumado, por lo que no podían competir con la magia de una placa que presentaba con minucioso detalle el momento fijado en la cámara.⁷ Aproximadamente, hasta mediados de la década de 1860 la gente prefirió las imágenes más nítidas obtenidas por el daguerrotipo, el ambrotipo (colodión sobre una superficie de vidrio) o el ferrotipo (colodión sobre una delgada lámina de metal).

La llegada de la *carte-de-visite* a principios de 1860, la popularidad de ésta por lo accesible de su formato, lo atractivo de su multiplicidad y su bajo costo, permitió que el coloreado en papel se afanzara en aquella incipiente industria. Conforme transcurrió la segunda mitad del siglo XIX nuevos y más grandes formatos, susceptibles de ser iluminados, aparecieron en el mercado. Pese a los constantes anuncios de diversos fotógrafos sobre novedosos y “sorprendentes descubrimientos” de una “verdadera” fotografía a color, no fue sino hasta finales del siglo XIX que se desarrolló propiamente una tecnología para obtener imágenes de colores.

La fotografía monocromática en papel se obtenía a partir de negativos con ausencia de color, por lo tanto, una pléyade de pintores profesionales, estudiantes “del arte de Apeles” y aficionados de la pintura, se avocaron a la tarea de colorear manualmente las fotografías, cuya manufactura y realización fue muy semejante hasta principios del siglo XX.



*Retratos de bodas
de Dolores Mondragón
y Alva y Tomás León
Febrero de 1855
Daguerrotipos coloreados
Col. Guadalupe
Lozada León
Reprografía:
Bernardo Arcos*

Miniaturistas, aficionados y pintores de la Academia

Desde los primeros años del México independiente, se dieron las condiciones comerciales para que llegara una considerable cantidad de artistas y miniaturistas extranjeros, cuyo trabajo resultó muy apreciado entre la clientela. Los retratos en miniatura eran pinturas realizadas a la acuarela, óleo o gouache, sobre superficies de papel, piel, marfil, metal y pequeñas piezas en papel maché. Se utilizaron como joyas, piezas de ornato en tapas de estuches, cajas, cerilleras, sobre un dije o montadas en pequeños marcos para su exhibición. Algunos de los primeros miniaturistas buscando mercados y fortuna, ofrecían retratar a domicilio e impartir lecciones, tal como lo publicó en la Ciudad de México el pintor S. Antonio en 1828:

El señor D. S. Antonio, recién llegado de Francia, artista de dibujo y pintor de miniaturas participa al respetable público de México que acaba de abrir un taller para los retratos, así como una sala para instruir en el dibujo bajo el método mas espedito.

Tambien se ofrece ir a domicilio de las personas, que gusten ocuparlo, tanto para retratar como para dar lecciones.⁸

En comparación con los grandes lienzos, los precios de los retratos en miniatura eran más accesibles. En la primera mitad del siglo XIX, una buena cantidad de artistas extranjeros se establecieron en la Ciudad de México, así como en otros centros urbanos, para satisfacer la demanda del mercado nacional. Por ejemplo, el 28 de mayo de 1842, el miniaturista Eduardo Martín se anunciaba de esta forma:



Caballero no identificado
Miniatura al óleo
ca. 1860
Col. Carlos Monsiváis

PÁGINA SIGUIENTE
Monaguillos
ca. 1890
Impresión a la
albúmina, coloreada
Col. Gustavo
Amézaga Heiras



Se compromete [...] á no demorar la conclusión de la obra más de diez ó doce días, siempre que el interesado ocurra a las horas citadas, siendo de advertir que no se le detendrá [en las sesiones] por más de una ó dos horas”.

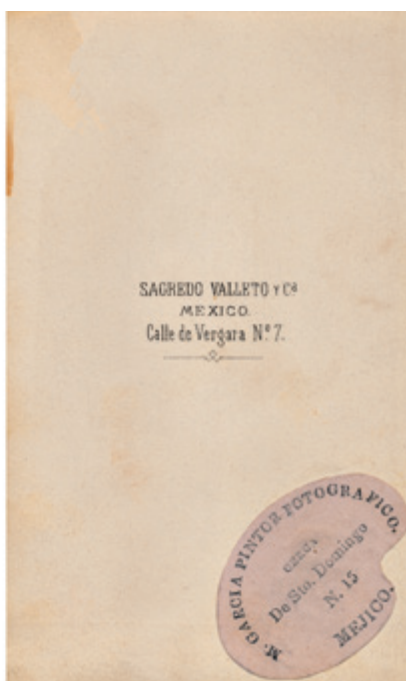
Eduardo Martín tenía ubicado su taller en los altos del Hotel Iturbide (calle de San Francisco número 12), y éste fue uno de los primeros espacios en la Ciudad de México acondicionado como estudio, mismo que ocuparía posteriormente Randall W. Hoyt,⁹ quien probablemente fue el primer daguerrotipista en establecerse de manera permanente en la metrópoli.¹⁰

Ante la relativa inmediatez temporal en que podía obtenerse un retrato al daguerrotipo, en comparación con las horas o varias sesiones que duraba la realización de una miniatura (así como la reducción de los costos), aquellos artistas pintores de la primera mitad del siglo XIX se dedicaron a iluminar daguerrotipos sin invertir mucho tiempo. Éste fue el caso del pintor y miniaturista francés Nicolás Budín, que trabajó en el estudio de Eugenio Latapí en 1858,¹¹ y que más tarde se integraría al gabinete del fotógrafo Rodolfo Jacobi, a quien le iluminaba trabajos al óleo, al pastel o a la aguada.¹²

Muchos de los miniaturistas locales se formaron de manera independiente tomando lecciones, como artistas aficionados que se procuraron un entretenimiento. Para los autodidactas existía el clásico *Manual de miniatura y acuarela* de Constant

Mercado y Barriere
Manuela Arce de Dávalos
ca. 1873
Col. Eduardo
García (izquierda).
Col. Carlos Monsiváis/
Museo del Estanquillo
(derecha)





Viguiet, publicado en París en 1827 y traducido al castellano, o el *Manual del pintor teórico-práctico* de Agustín Algarra (1864).¹³ Las miniaturas llegaron a ser parte de una disciplina tan importante que se incluyó como asignatura en los colegios para ambos sexos, como en El Liceo Mexicano. Colegio y Científico y de Bellas Artes en 1843,¹⁴ y años más tarde, en 1872, en la Escuela de Artes y Oficios.¹⁵

Sagredo Vallete y Cia.
(fotografía), M. García
(iluminador)
Niño no identificado
ca. 1865
Impresión a la
albúmina, coloreada
(frente y vuelta)
Col. Gustavo
Amézaga Heiras

Los miniaturistas además ofrecían sus servicios para iluminar estampas y litografías: “Se iluminan retratos ó estampas de papel al óleo, a precios muy moderados” afirmaba el fotógrafo Maximino Polo, quien ponía a disposición de su clientela los servicios del artista que trabajaba en su estudio.¹⁶ A partir de la década de 1840, los daguerrotipistas fueron ganando terreno y clientela sobre aquellos pintores que eran sus competidores, lo cual se evidenciaba en la forma en que se anunciaban: “¡¡¡¡Infinitamente más naturales y más perfectos que las miniaturas al pincel!!!!”.¹⁷

Con la llegada de la fotografía, y ante su creciente preferencia, muchos artistas formados en la Academia de San Carlos tuvieron menor demanda de su trabajo, por lo que tuvieron que dedicarse a iluminar retratos fotográficos como una manera de emplearse en su ramo. Un ejemplo es el caso de Lorenzo Aduna, quién después de terminar su largo aprendizaje en la Academia se empleó como pintor con el fotógrafo Juan María Ballbontín en 1859.¹⁸ Se sabe que, no en pocos casos, las penurias económicas aquejaron al estudiantado de la Academia de San Carlos, que en tales circunstancias encontraron en la iluminación de fotografías uno de los pocos ingresos a los que tenían acceso siendo alumnos. Sin embargo, este tipo de encargos realizados por los jóvenes estudiantes, seguramente, fue mal visto dentro de la institución, así lo deja entrever la nota “Exposición de la Academia de San Carlos en 1862”:



Al hacer mención del Sr. [Joaquín] Ramírez, no podemos menos de consignar algunas ideas respecto de la situación actual y el porvenir tanto de este aplicado joven, como de D. Ramón Sagredo y otros discípulos de talento, que han sacrificado sus mejores años y sus recursos á un arte tan hermoso y desgraciadamente poco apreciado, y al fin á consecuencia de esto, han abandonado un estudio que ya era gravoso, y hoy contribuyen con sus talentos y rinden el fruto de tantas vigiliass, á la especulación de los fotógrafos, que, ocupándolos en la iluminación de los retratos de la fotografía por el mezquino estipendio de una tercera parte de su valor, se aprovechan del trabajo de esos alumnos.¹⁹

En este alegato, inmediatamente después, califican a los fotógrafos de oportunistas y al público de tener “poco gusto” en este aspecto, así como de tener sensatez “en otras materias”:

Nosotros no reprobamos la conducta especuladora de los fotógrafos, porque la hallamos lógica; pero si el poco gusto y la preocupación del público que sensato en otras materias, en la de que se trata se deja alucinar con facilidad, suponiendo que porque los retratos vienen de la fotografía son mas parecidos aun después de entrada la iluminación. ¡Error muy grande a la verdad!²⁰

Al final de la crítica, el autor define que aquellos trabajos iluminados son “una ejecución subordinada” a las fotografías, que en vez de presentar la brillantez, la hermosura, la riqueza y gala de estilo de la pintura, se producen retratos que parecen “bustos inanimados de madera que presentan una naturaleza muerta”.²¹

Colores para persuadir y aderezar

En una crónica del periodista español Manuel Matoses, publicada en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, se establece las tres categorías en que se dividían los pintores: los de brocha, los de estampas y el artista pictórico.²² Es decir, el pintor de estampas era un artesano de calidad y prestigio mediano; los grandes artistas no “iluminaban”, pero es evidente que, para obtener un buen resultado, tenía que contar con los conocimientos para resolver los detalles y los volúmenes de un retrato fotográfico.

El iluminador debía de solucionar tres problemas bien diferenciados: el cuerpo del modelo (rostro, manos, cabello), la vestimenta y el fondo; cada uno de ellos implicaba diversos niveles de complejidad: el rostro del cliente fotografiado era la parte fundamental en la fotografía a colorear, y los ojos, el “alma” que transmitía la personalidad del modelo. Es frecuente, en este tipo de iluminaciones, observar cómo se “rebaja” la cantidad de pintura en el área de la mirada y, principalmente, no se iluminan las pupilas de los ojos; de ser así, se corría el riesgo de transformar

PÁGINA ANTERIOR
Agustín Peraire
(fotógrafo),
Mendoza (iluminador)
Damián Tort y Roca
ca. 1868
Impresión a la
albúmina, coloreada
Col. Gustavo
Amézaga Heiras

definitivamente la expresión de las personas. La clave para lograr un buen resultado era la transparencia de los colores utilizados —principalmente en el rostro—, dejando ver las formas de las figuras del retrato original y absteniéndose de aplicar colores densos. Este problema, así lo explicaban los fotógrafos Galindo y Orellana:

Por esto los coloristas se han dedicado a remediar este inconveniente, pero al hacerlo se tropieza con una dificultad no pequeña: la densidad de los colores hace que se pierdan las tintas de la fotografía, y para dar las sombras el arte viene a sustituir a la naturaleza. Nosotros hemos vencido ese grave inconveniente, y ofrecemos hoy al público un procedimiento nuevo por cuyo medio se conservan las tintas dadas por la naturaleza, pues la transparencia de los colores que empleamos, es tal, que la fotografía nada pierde y *garantizamos* que queda perfectamente visible la mas lijera tinta por suave y delicada que sea.²³

El atuendo daba el carácter de los retratados, el iluminador tenía que respetar de preferencia los colores originales de la vestimenta del cliente, y ésta, armonizar con el color que se aplicara al fondo que aparecía detrás del modelo. Los colores se empleaban para persuadir, afirmaba Agustín Algarra en su clásico manual del pintor.²⁴ El manejo de la pintura debía de transmitir las texturas de aquellos paños, sedas, encajes, gros, gasas, tafetas y muarés fotografiados.

En relación con los telones, generalmente, se coloreaban sin figuras, lisos, ya que iluminar fondos con escenas, paisajes o mobiliario, representaba un reto aún mayor para el pintor. Se decía que había “armonía” en la iluminación cuando los colores integrados guardaban una relación adecuada entre ellos. Las técnicas que se habían utilizado para iluminar en lienzos o en papel se aplicaron para colorear los retratos fotográficos: óleo, acuarela, pastel, tintas, lápices de colores, o la combinación de dos o varias de ellas.

Para crear la armonía del color, el pintor buscó inspirarse en el sentimiento, la naturaleza y la espontaneidad. Las fotografías iluminadas otorgaban al retrato el aire romántico de belleza, definida por esa expresión vaga del “no sé qué” (*je ne sais quoi*), que era aquel encanto que no se podía expresar en palabras. La expresión se refiere al sentimiento que despierta en el ánimo de quien mira la imagen, lo que significaba que ya no era una belleza de gracia, sino el movimiento emocional suscitado en el ánimo del espectador.²⁵

Este tipo de trabajos permitía, además, idealizar hasta cierto punto a las personas, quizás la piel podía ser “blanqueada”.²⁶ Las modas afrancesadas adoptadas por los mexicanos eran motivo de mofa de periodistas liberales, como Juan A. Mateos, quien escribió el siguiente romance para burlarse de aquellas aspiraciones europeizantes:



Estoy resuelto, querido
 voy a volverme francés,
 ¡Martínez!, nombre prosaico,
 desde hoy firmo *Martinet*.
 Lástima que tenga el cutis
 color cenizo *moaré*
 Y el cabello negro mate,
 Qué marca ¡por San Andrés!²⁷

Sobre la prestigiosa sociedad Corral y Barroso, un gacetillero de *La Revista Universal*, alababa el trabajo de ellos a partir de una pieza de la bella y distinguida Leonor Rivas Mercado de Torres Adalid: “El [retrato] de Leonor había sido trasladado después de la ampliación, al lienzo, por el notable pintor Sr. Corral, y se hallaba sobre el caballete del artista. Estaba pintado al óleo y su actitud era notable y majestuosa”.²⁸ ¿Cómo habría sido aquel traslado a la tela?, ¿copiando de una ampliación fotográfica de papel?, ¿proyectando con luz el retrato y copiando los rasgos de la modelo en el lienzo?, ¿o simplemente iluminando una ampliación fotográfica?.

Los clientes podían opinar y hasta dirigir el trabajo de los retocadores. Esto es evidente en el reverso del retrato de Fanny y Fannita Escandón, fotografiadas por Valletto y Cía.²⁹ El retrato había sido iluminado al óleo por Mendoza, y numerado con el registro “no. 26”. En el reverso se lee a manera de anotación para los

Margarita Maza Parada y Benito Juárez García
 ca. 1863
 Impresión a la albúmina, coloreada
 Col. Recinto de Homenaje a don Benito Juárez,
 SCHP



fotógrafos: “Sr. Valleto, suplico a Ud. que me haga el gorro más alto como el núm. 38 y si le puede rebajar el pintor un poco la mejilla que tiene más sombra, pues parece que la tiene hinchada”. De esta anotación se deduce que fueron varias decenas de fotografías las producidas e iluminadas al color por el estudio para esta rica dama de la sociedad mexicana.³⁰ El resultado del retrato tomaba rumbos insospechados bajo la dirección del cliente, quien más que opinar, podía dirigir la representación de su imagen: si su sombrero no “parece ser tan alto”, la pintura lo alargaba hasta su completo agrado; si las mejillas de tan rojas le parecían vulgares, pedía le redujeran aquella tonalidad. La búsqueda del realismo podía llevar al cliente, o al pintor, a la ficción cromática o al nivel de una fantasía pura.

Pero el color no era solamente una parte decorativa que complementaba una fotografía, en muchos retratos era un elemento importante que determinaba el significado del retrato, como en las fotografías de novias, donde era deseable que se destacaran el color blanco del vestido, las transparencias del velo y los colores de los azares. Muchos retratos de militares fueron iluminados para representar adecuadamente el color de aquellos uniformes marciales, al igual que sus insignias o medallas. Probablemente el célebre retrato de Concepción Lombardo y Partearroyo, en el que ella observa embelesada la imagen de su marido, el general Miguel Miramón en traje militar, debió estar iluminado a todo lujo.

Por lo tanto, el color podía cumplir con varias funciones: era un medio significativo que enriquecía las imágenes, podía acentuar la parte emocional del retrato, idealizaba a las personas, precisaba los símbolos portados y, en otras ocasiones, exaltaba el estatus de las personas fotografiadas.

Fotografía y pintura: las sociedades fotográficas

Los estudios fotográficos fueron por lo general, pequeñas empresas constituidas algunas veces entre miembros de una misma familia, o el resultado de la asociación de dos fotógrafos, o la unión de un fotógrafo y un pintor. Estos últimos, además de realizar los trabajos fotográficos en el estudio, podían aportar al taller la hechura de los telones o encargarse de iluminar las fotografías, tal alianza dotaba



Valleto y Cía.
Ricardo Legorreta
 ca. 1890
 Impresión a la
 albúmina, coloreada
 Col. Felipe Nería
 Legorreta

PÁGINA ANTERIOR
General Felipe
Berriozábal
 ca. 1865
 Impresión a la
 albúmina, coloreada
 Col. Taide Ortega.



Cruces y Campa, Antonia de la Fuente, ca. 1867
Fotocrayón sobre fotografía ampliada a 40 x 50 cm
Col. Gustavo Amézaga Heiras

de prestigio al gabinete fotográfico, como lo anunciaba Balbontín y Cía., en 1861: "Hemos reunido también al de la fotografía, el ramo de pintura: de manera que podemos hacer retratos al óleo del tamaño natural, miniaturas, retratos al pastel y á la aguada, etc. etc".³¹

Hacia 1864, a partir de que las *carte-de-visite* se imponen en la oferta de los estudios fotográficos, un considerable grupo de pintores dedicados a la iluminación de fotografías ofertan su trabajo. Para su promoción se anuncian constantemente en la prensa asegurando realizar "trabajos perfectos"; también adherían una etiqueta con sus datos al reverso de sus obras a manera de publicidad. En otras ocasiones, su trabajo era exhibido en los aparadores de los estudios fotográficos. Aprovechando la máxima comercialización de la fotografía, los fotógrafos vendieron retratos de notables personalidades ya iluminados como fue el caso de Maximino Polo, que ofrecía el retrato en *carte-de-visite* de Porfirio Díaz pintado al óleo en 5 pesos.³² Por su parte Guillermo Prieto, destaca en una notable crónica sobre su visita al estudio de Cruces y Campa, los retratos que se exhibían en dicho establecimiento: "entre las fotografías de colores, llamó nuestra atención la de la princesa de Salm Salm, con sus grandes ojos negros, su sonrisa voluptuosa y su garbo y desgaire seductores. El retrato del archiduque Maximiliano es de lo más perfecto".³³

Las fotografías coloreadas no solamente fueron piezas que se resguardaron como objetos de valor sentimental, sino que además se poseyeron como artículos de "moda". Una fotografía era un producto de considerable valor comercial que se integraba al uso y costumbre del retrato extranjero, europeizante, y que significaba por lo tanto, una oportunidad para aquellos mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX de poseer una pieza *moderna*, cuando la fotografía se alzaba a la categoría de ser un objeto cultural.

En 1864 el fotógrafo Luis Veraza³⁴ anunció su trabajo en la prensa especificando las tarifas de sus *carte-de-visite*: por una, 1 peso; por tres, 2 pesos, y por una docena 5 pesos, y agregaba que por la iluminación de una de ellas el precio era de 2 pesos.³⁵ Por su parte, Lorenzo Aduna, en su aviso



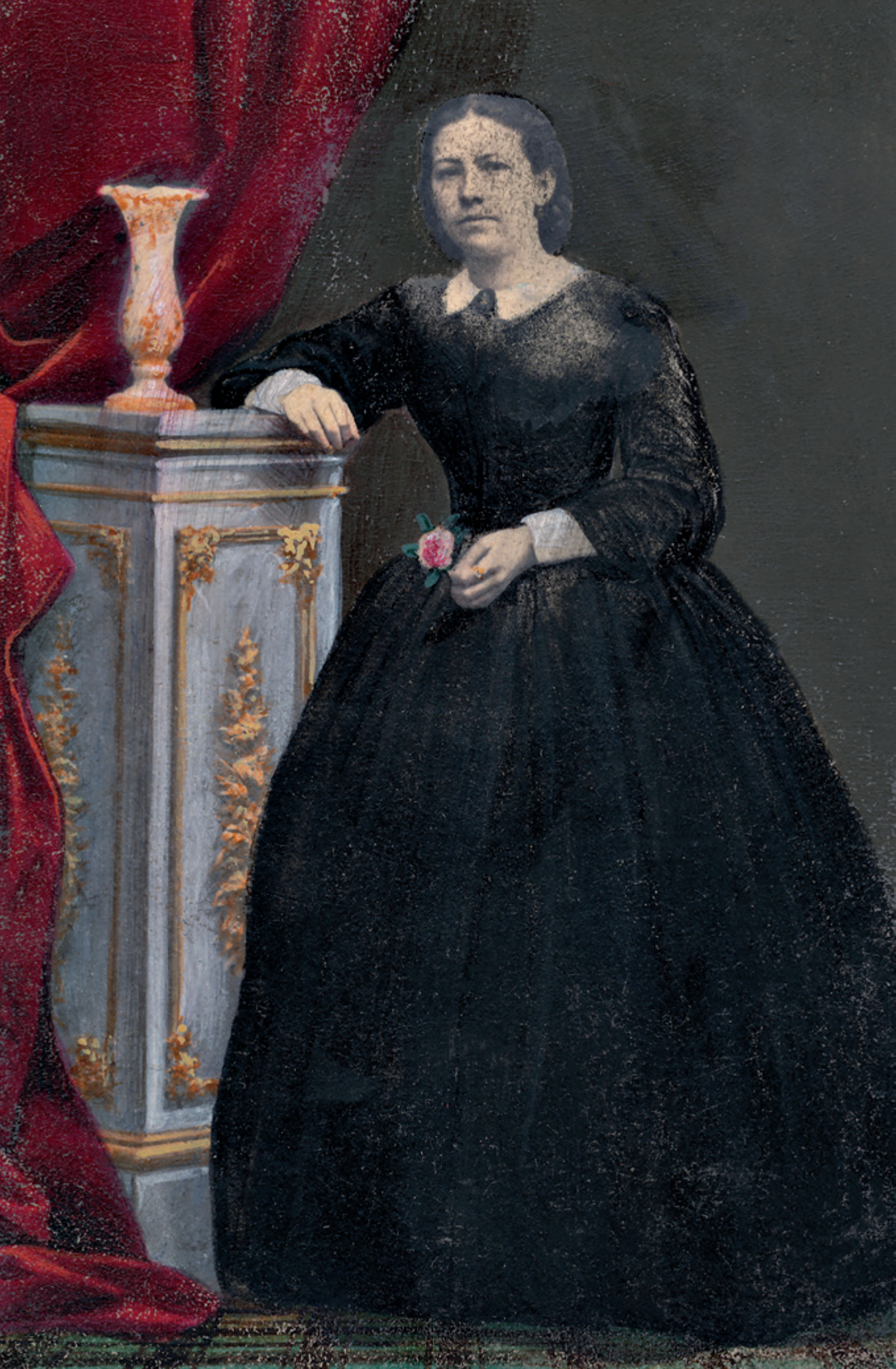
publicitario de 1868, enlista los precios de los diversos formatos fotográficos, los retratos más grandes de media figura e iluminados costaban 25 pesos, mientras que el retrato de figura entera valía la friolera de 100 pesos, una suma bastante considerable para la época.

Soportes de los fotógrafos Corral y Barroso; Fotografía Artística Franco Italiana y Ramón Sagredo
Col. Gustavo Amézaga Heiras

Para los estudios fotográficos de gran prestigio, no resultaba accesible tener integrado en su personal a un iluminador. El sueldo de este elemento podía ser por mucho, superior a la media de los salarios de la época. Por un anuncio publicado por el fotógrafo tapatío Octaviano de la Mora en un periódico capitalino de 1879, sabemos que ofrecía pagar entre 80 y 100 pesos mensuales a “un pintor artista y activo, que tenga práctica en la iluminación de fotografías á la acuarela, y en el manejo de la tinta china para el retoque de fotografías amplificadas”.³⁶ A la fotografía del siglo XIX hay que entenderla como una amplia actividad que generaba una circulación considerable de capitales, un giro bastante lucrativo, en el que las dinámicas comerciales de la fotografía se convertían en un componente crucial de la nueva economía cultural de valor e intercambio. Jonathan Crary afirma que fotografía y dinero se convierten en formas homólogas de poder social en el siglo XIX.³⁷

Para sufragar los gastos que implicaba la creación de un estudio fotográfico, varios fotógrafos y pintores se aliaron para establecer un gabinete comercial de mayor prestigio, donde se pudieran realizar trabajos de fotografía y pintura, o fotografías iluminadas. En la Ciudad de México, por ejemplo, el pintor Ramón Sagredo se asoció con Luis Veraza (1864), después con los hermanos Vallete (1865), y existe el registro de otra sociedad con Manuel Díaz.³⁸ Otro estudio lo establecieron los italianos hermanos Sciandra con el pintor veracruzano José Justo Montiel, que probó fortuna en la capital mexicana en 1872.³⁹ El mencionado estudio de Corral y Barroso estuvo conformado por el fotógrafo Agustín Barroso y por el pintor Jesús Corral.

Los múltiples formatos de papel fotográfico que llegaron a iluminarse fueron desde las tarjetas estereoscópicas,⁴⁰ hasta impresiones que para principios del siglo XX llegaron a medir 66 x 100 centímetros. Además de aplicarse color, sobre las grandes ampliaciones fotográficas se podía solamente ejecutar un retoque



monocromático con un achurado acorde con la fotografía original, realzando las partes borrosas, o que se deseaban destacar. Para este tipo de retoques se utilizó desde tinta de color tierra de Siena, hasta lápiz de crayón o carboncillo.

El reverso de las cartulinas donde se adherían las fotografías fue el espacio donde iban la información y los datos sobre las sociedades y los talleres fotográficos. En estos soportes se dejaron variadas muestras de aquella alianza de la fotografía (simbolizada a través de una cámara, químicos y retratos), con la pintura (representada por pequeños cuadros enmarcados, la paleta o los pinceles), y ambas, rematadas por una corona de olivo, símbolo del triunfo que representó aquella inexorable unión.

- 1 Francisco Sosa, *Ensayo biográfico y crítico de don Wenceslao Alpuche*, México, Imprenta del Comercio, 1873, p. 181. José Antonio Rodríguez localizó este poema publicado de manera anónima en *El Museo Yucateco*, 1841. Se respeta la ortografía original en ésta y las otras citas.
- 2 Se refería al daguerrotipista norteamericano H. Custin, de cuyo establecimiento Arróniz afirma que "ha sido, sin duda, el mejor que hemos tenido en México".
- 3 Marcos Arróniz, "Daguerre", *La Ilustración Mexicana*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, p. 480.
- 4 *Ibidem*, p. 481.
- 5 Mariano Villanueva, "La fotografía", en *Biblioteca Universal. Galería de ciencias, artes, variedades, etc.*, México, Imprenta de M. Villanueva, 1868, p. 369.
- 6 Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 38.
- 7 Rosa Casanova, "Un nuevo modo de representar: fotografía en México 1839-1861", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, t. I, México, CONACULTA, p. 217.
- 8 "Bellas Artes", en *Correo de la Federación Mexicana*, México, 12 de febrero de 1828.
- 9 "Retrato al óleo y miniatura", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 28 de mayo de 1842.
- 10 Manuel de Jesús Hernández, *Los inicios de la fotografía en México 1839-1850*, México, edición del autor, 1989, p. 102.
- 11 "Fotografía", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 30 de mayo de 1858.
- 12 "Retratos fotográficos", *La Sociedad, México*, 1 de marzo de 1860.
- 13 Agustín Algarra, *Manual del pintor teórico-práctico o sea principios fundamentales del óleo y la acuarela: con las principales máximas de grandes maestros y un diccionario tecnológico de arte*, Madrid, Rosa & Bouret, 1864.
- 14 "El Liceo Mexicano. Colegio y Científico y de Bellas Artes", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 25 de julio de 1843.
- 15 "Escuela de Artes y Oficios", *La Voz de México*, México, 19 de septiembre de 1872.

PÁGINA ANTERIOR
Dama no identificada
ca. 1865
Impresión a la
albúmina, coloreada
Col. Carlos Monsiváis/
Museo del Estanquillo

- 16 "Retratos", *La Sociedad*, México, 5 de junio de 1859.
- 17 "Retratos con colores al daguerrotipo", *El Monitor Republicano*, México, 22 de noviembre de 1849.
- 18 "¡¡¡Atención!!!", *Diario de Avisos*, México, 14 de octubre de 1859.
- 19 "Exposición de la Academia de San Carlos en 1862", *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de febrero de 1862.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 Manuel Matoses, "Las que se pintan", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 16 de julio de 1875.
- 23 "Retratos", *El Pájaro Verde*, México, 25 de agosto de 1866.
- 24 Agustín Algarra, *Manual del pintor teórico-práctico ó sea Principios fundamentales del óleo y la acuarela: con las principales máximas de grandes maestros y un diccionario tecnológico de arte*, París-México, Librería de Ch. Bouret, 1877, p. 61.
- 25 Umberto Eco, *Historia de la belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010, pp. 310-312.
- 26 Como ocurriría a través de los años con los retratos del presidente Porfirio Díaz.
- 27 Mefistófeles (Juan A. Mateos), "Un año de Intervención", *La Sombra*, 6 de enero de 1865, tomado de Clementina Díaz y de Ovando, "La vida mexicana al filo de la sátira", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 46, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1976, p. 94.
- 28 "Los señores Corral y Barroso, fotógrafos", *La Revista Universal*, México, 26 de diciembre de 1868.
- 29 Retrato de Fanny y Fannita Escandón, fotografía de Valletto y Cía., iluminada por Mendoza, ca. 1873. Colección del autor.
- 30 Gustavo Amézaga Heiras, "Retratos y originales. Representación y ficción en los estudios fotográficos del siglo XIX", en José Antonio Rodríguez *et al.*, *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 127.
- 31 "Eburnotipos. Retratos artísticos de nueva invención", *La Independencia*, México, 21 de mayo de 1861.
- 32 "Retratos", *El Boletín Republicano*, México, 4 de Julio de 1867.
- 33 Fidel (Guillermo Prieto), "Crónica Charlamentaria", *El Monitor Republicano*, México, 24 de enero de 1869.
- 34 Al parecer el antiguo comerciante y después fotógrafo Luis Veraza, fue el único que imprimía al reverso de los soportes de sus *carte-de-visite* los precios de sus trabajos.
- 35 "¡¡¡Atención!!! Salones de fotografía para retratos de todas clases", *El Pájaro Verde*, México, 15 de noviembre de 1864.
- 36 "Interesante. A los pintores", *El Socialista*, México, 28 de abril de 1879.
- 37 Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 31.
- 38 Gustavo Amézaga Heiras, "Ramón Sagredo", en José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 214.
- 39 Ver *El Monitor Republicano*, México, 29 de marzo de 1872; *La Iberia*, México, 2 de abril y 22 de mayo de 1872 y *El Ferrocarril*, México, 23 de mayo de 1872.
- 40 Las tarjetas estereoscópicas iluminadas se hacían sobre papel fotográfico muy fino, se coloreaban manualmente al reverso e incluso se hacían pequeñas perforaciones para provocar espectaculares puntos de luz, ver Carlos A. Córdova, *Arqueología de la Imagen. México en las vistas estereoscópicas*, Monterrey, Museo de Historia Mexicana, 2000, p. 34.

PÁGINA SIGUIENTE
 Valletto y Cía
 Dama no identificada
 Fotografía iluminada
 al pastel
 66 x 100 cm
 Col. Gustavo Amézaga
 Heiras





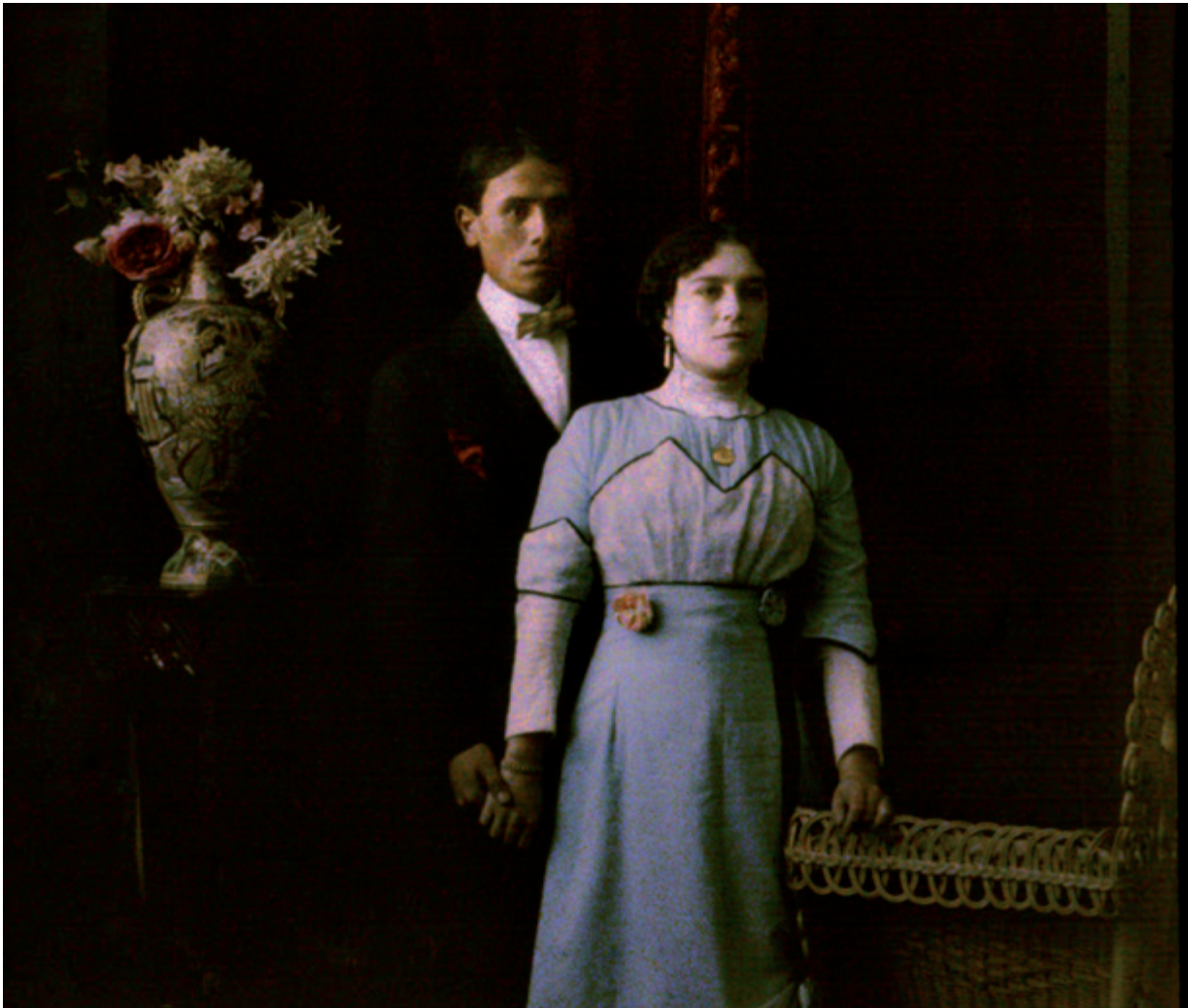
Simplemente color

José Antonio Rodríguez

Lo buscaban. Y vaya que sí. Todos querían que el color apareciera en esas nuevas imágenes de un gris plateado. Las sutilezas sensoriales de cómo veíamos en tonalidades. Los trazos cromáticos de la naturaleza. Lo que desde el propio nacimiento del daguerrotipo, espejeante, ya se solicitaba. Y vaya que Sebastián Camacho y Zulueta lo exigía desde las páginas de *El Liceo Mexicano*, en tanto el daguerrotipo poseía “exactitud en todas sus partes” pero bajo un “aspecto monótono y sombrío” a falta de color.¹

Pero la cosa no era fácil. No podía serlo dado que apenas se había logrado algo, retener el universo externo en una bidimensionalidad: aprehender las imágenes, retenerlas en una superficie. Eso ya era mucho y pedirle color a ese artefacto visual y que éste se impregnara en las imágenes tendría que esperar. Algunas cuantas décadas, pues, a partir del propio nacimiento de la fotografía: vamos, primero la conformación de una gramática visual y después las grandilocuencias tonales. Paso a paso. Desde la cámara oscura ya se veía la posibilidad de que el mundo exterior podía verse en color, también con movimiento (que después generaría el praxinoscopio, el inicio nada menos que del cinematógrafo). Eso ya se presagiaba desde el Renacimiento. Pero faltaba mucho, hasta que arribara el siglo XIX y después el XX. Y también, hasta que, he ahí, llegarán los sabios que buscaron indagar en cómo se podían impregnar las gamas tonales de la naturaleza. Como si viéramos la vida revelada tal y como se percibía (lo cual, hay que decirlo de una vez, nunca se lograría, ni se ha logrado: ninguna película, o sustrato en color, ha logrado la manera en que nosotros vemos). Estos fueron los franceses Charles Cros y Ducos du Hauron quienes en 1869 anunciaron cada uno por su lado el procedimiento de la tricromía. A partir de ellos llegaron otros, como Gabriel Lippmann. Y las noticias sobre este nuevo logro no faltaron en la prensa mexicana. Era éste otro hallazgo más.

PÁGINA ANTERIOR
© 479471
Mujer con mandolina
México, ca. 1927
Autocromo
Col. Culhuacán
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX



En México todo se supo al respecto. Porque era un avance en el discurso visual. En las maneras de percibir. En obtener otras percepciones sobre las fragmentaciones de la vida desde lo fotográfico. La pintura poseía color, en momentos el grabado y la litografía también, ¿por qué este nuevo medio no? Entonces, algo se requería. Pero las búsquedas ahí estaban. Y pronto se conoció a Lippmann y su dificultoso, aún hoy, método interferencial. La revista *Cosmos*, editada por un sabio del siglo XIX, Fernando Ferrari Pérez, dio cuenta de ello a partir de una noticia, ya traducida, que divulgó el científico francés Alphonse Berget, investigador de la Sorbona. Berget hace un recuento de las búsquedas que no habían concretado los predecesores a Lippmann:

La impresión de todos los colores espectrales era un gran paso dado hacia adelante: pero la falta de éxito respecto a la fijación, falta de éxito que no habían podido vencer la ciencia y la habilidad experimental de M. Edmundo Becquerel, era el obstáculo contra el cual, desde entonces, debían estrellarse todos los que abordaban la fotocromía por el método de impresión directa.



Desde 1861 a 1866, Niepce de Saint-Víctor efectuó numerosos y notables ensayos con objeto de fijar los colores, por medio de una sustancia química [...] En 1865, Poitevin indicó un procedimiento fotocromico sobre papel, del cual nosotros hemos podido ver todavía, durante algunos instantes, pruebas cuidadosamente conservadas al abrigo de la luz, pues como todos sus predecesores, Poitevin nunca pudo fijar sus pruebas.²

Retrato de pareja
ca. 1910
Autocromo
Col. Fototeca Lorenzo
Becerril, A. C.
Lilia Martínez y Torres

Finalmente ahí estuvo Lippmann. Reproducir aquí el detallado proceso que de Berget se publicó en *Cosmos* rebasaría nuestras páginas. Más bien he aquí sólo unas cuantas líneas de los resultados de una imagen en color a partir de un vidrio albuminado:

Durante el desarrollo y la fijación, no son visibles los colores; pero comienzan a aparecer en el secamiento; pues las capas de plata se colocan entonces a la distancia que tenían cuando fueran producidas por la acción de las interferencias de la luz sobre la placa sensible que estaba seca al tiempo de la exposición...



Los colores tienen un aspecto del que no nos podemos formar una idea sin haberlos visto: tienen una especie de brillo metálico que les da una vivacidad extraordinaria. Es casi inútil insistir sobre la inalterabilidad absoluta de la prueba obtenida, el color, en efecto, no es producto de un pigmento cualquiera susceptible de alterarse a la luz: resulta de la realización de una propiedad mecánica del movimiento vibratorio que constituye a la luz. Esta inalterabilidad es tal que se pueden proyectar sobre una pantalla las imágenes de esos espectros, vivamente iluminados por una luz eléctrica intensa, sin alterar los colores en lo más mínimo.³

El color en la fotografía ya era posible. Y no sólo eso sino que se podían proyectar a partir de una linterna mágica, para el goce de los públicos. Desde antes, y después, de esta noticia muchas otras circularían. El diario *La Victoria* de Oaxaca dio a conocer lo que la Sociedad Fotográfica Francesa difundió a principios de 1880. Se trató del procedimiento de Bonnaud, a partir de un negativo en vidrio y la superposición de cuatro colores (el azul, el naranja, el rojo y el verde) para la producción de un retrato:



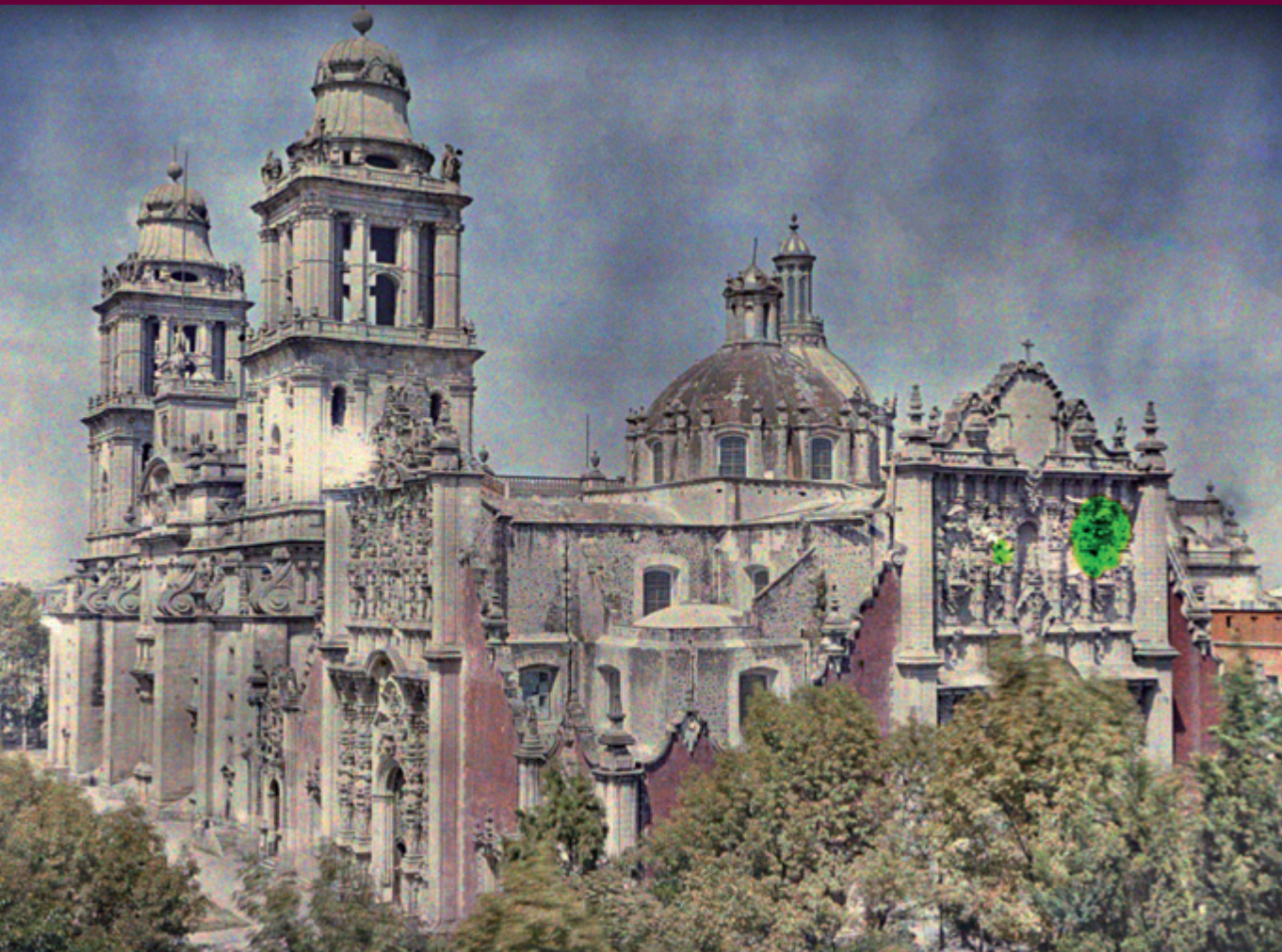
© 479473 *Niños en el campo*
México, ca. 1920
Autocromo
Col. Culhuacán
SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX

Se hacen cuatro impresiones en papel. De una de éstas se recortan con mucho cuidado todas las partes que deben llevar el mismo color; por ejemplo: el traje de la señora y el cielo que han de ser azules, se recortan; de la siguiente impresión se toman los árboles y el césped, puesto que deben ser verdes así sucesivamente. Las impresiones recortadas se arreglan a "registro" y se usan como papel pintado colocándose sucesivamente sobre un pliego de papel, donde se aplican los colores, a través de ellas, por medio de una brocha, trabajo que requiere algún cuidado y debe ser hecho por señoritas [eso dice]. El papel sobre el cual se halla la figura con los diferentes colores se albumina y se sensibiliza en el baño de costumbre; después de los cual se coloca la negativa y se hace una impresión fotográfica sobre él, la que se desarrolla y entona por el sistema común. Se dice que los retratos hechos de esta manera son atractivos, siendo excelentes las graduaciones de luz y la entonación de los colores.⁴

Un proceso que, hay que decirlo, no se encuentra registrado en tantos intentos históricos. Aunque acaso se trate del procedimiento aditivo de Ducos du Hauron, pero



© 479472 *Niños y mujeres en un patio*, ca. 1905, autocromo, col. Culhuacán
SECRETARÍA DE CULTURA, INAH, SINAFO, FN, MX



© 479475 *Catedral Metropolitana*, Ciudad de México, ca. 1920, autocromo, col. Culhuacán
SECRETARÍA DE CULTURA, INAH, SINAFO, FN, MX

modificado (el color naranja para obtener los negros) ya que él sólo recurría a tres placas para obtener el color. También, desde Guadalajara, *El Continental*, dio cuenta de los trabajos de H. W. Vogel, otro sabio clave en el desarrollo de la fotografía cromática, quien buscó un “procedimiento de impresiones en colores naturales”.⁵

Por ahí es que se andaba, con noticias conocidas en México que no fueron pocas. Hasta que, apenas anunciados a mediados de 1907 los logros de los hermanos Lumière con el autocromo, éstos se reprodujeron en México con modificaciones. Ramón Mena dio cuenta de cómo los señores Martínez, Cassou y Peñafiel lograron en México obtener, a partir del autocromo de los Lumière, unas placas por el mismo proceso. Mena en una conferencia ofrecida en la Sociedad Científica Antonio Alzate, que es hoy un notable testimonio, narra:

La fotografía de los colores es en estos momentos la cuestión palpitante en los principales centro científicos del mundo y cabe a México la satisfacción de haber podido resolver los problema de técnica operatoria a que dan lugar nuestra atmósfera y nuestra luz[...] En julio del año pasado que acaba de pasar, los señores Lumière de Lyon, lanzaron al mundo su descubrimiento de placas autocromas y en octubre eran ensayadas por un reducido grupo de artistas y de aficionado, me refiero a los Sres. Cassou, ingeniero Martínez y Guillermo Peñafiel, fotógrafos, quienes bien pronto quedaron convencidos de que las instrucciones de los Sres. Lumière no daban resultados en México: dedicáronse entonces a buscar el por qué y esto constituye su invento en la fotografía de los colores.⁶

Después, Mena realiza una descripción sobre la fécula de papa, el sustrato esencial para la obtención del autocromo:

Sumamente dividida por máquinas especiales; de dicha fécula se toman tres porciones y se coloran con los tres colores complementarios de los tres primarios bien conocidos; a cada porción se le da uno de esos colores, las porciones se mezclan y aplican sobre el cristal por medio de una máquina que aplana y prensa a fin de nos dejar intersticios; así el color, es cubierto con un barniz impermeable al agua y sobre el barniz se pone una emulsión pancromática de gelatino-bromuro de plata. Tales son las placas autocromas.⁷

He ahí que la fotografía química, la autocromía, estaba ya en México. Y por supuesto a Díaz se le pidió su opinión: “El Sr. Presidente de la República ha visto ya las pruebas y estuvo considerando la importancia del invento; él fue quien manifestó la aplicación a la medicina y a la enseñanza”. Y, a partir de esto, otras noticias se dieron rápidamente. La esencial revista, *El fotógrafo mexicano*, dio cuenta, casi simultáneamente que Ramón Mena, lo que era la autocromía y su desarrollo.⁸ Aunque también llegaría otro momento clave: la llegada a México del esencial y erudito libro de Santiago Ramón y Cajal, *La fotografía de los colores*, quien

dio cuenta detallada hasta entonces del desarrollo de la búsqueda de los colores en la fotografía y de la irrupción de los aporte de los Lumière quienes se vieron “emancipados de la intolerable esclavitud del blanco y negro”.⁹ Y las noticias no dejaron de parar. A El abastecedor fotográfico, la tienda de los hermanos Islas, finalmente llegaron, para su distribución comercial, las placas autocromas con sus respectivo manual instructivo. Mientras, la American Photo Suply también hizo lo propio en su local de San Francisco 42 en la Ciudad de México. Por si hiciera falta, el fotógrafo Enrique Macías quien se encontraba establecido en la calle de Madero 54, desde 1918, es de los primero en anunciarse como retratista de “fotografía en negro y colores”.¹⁰ Y la cuestión ya no paró.

Todo indica que el procedimiento para el autocromo era un tanto complicado, pero a partir de los años veinte y treinta el desarrollo de otros procesos se dieron. Y mucho a partir de información escrita y también visual. Ya había circulado el libro de Jorge Brunel, *La fotografía en colores*, desde 1903, gracias a la librería de Joaquín Canales, de la calle de 5 de mayo 17; a lo que seguiría la revista especializada *El progreso fotográfico*, que circuló entre 1913 y 1914, dirigida por Rodolfo

Foyette J. Clute,
El A.B.C. de Fotografía
México, American Photo
Supply, 1914.

Las placas autóchromas.
Opúsculo sobre su empleo
Union Photographique
Industrielle
Etablissements Lumière
& Jouglá réunis, s/a





VIENDO AL FUTURO



LA FOTOGRAFIA a colores

LAS INVESTIGACIONES DE LA KODAK LA PONEN AL ALCANCE DE TODOS

El sueño de todos de varias generaciones, de fotógrafos y aficionados—la fotografía a todo color con cualquier cámara—es ya un hecho. Hasta con una sencilla Brownie ahora es posible hacer películas instantáneas a colores; instantáneas que captan toda la gama de bellos colores de la naturaleza en toda su extensión.

Sin embargo, aunque la Kodak ha venido trabajando arduamente por mucho tiempo para poner la fotografía a colores al alcance de todo mundo, y estimulada por la guerra ha perfeccionado un nuevo y revolucionario sistema para la fotografía a todo color, no será sino hasta terminada la guerra, cuando pueda de hecho ofrecer esta maravilla al mundo.

Dado el gran interés de millones de aficionados mundiales por conocer los sistemas que algunos de ellos han sido mencionando, consideramos convenientemente hacer una exposición de los diversos sistemas Kodak para la fotografía a colores y breves brevemente los hacemos.

HISTORIA DEL DESCUBRIMIENTO

La fascinante historia del descubrimiento de la fotografía a colores—al igual que la historia de

otros importantes descubrimientos e innovaciones en fotografía—está íntimamente ligada con los estudios de los Laboratorios de Investigaciones de la Eastman Kodak Co.

Dicha historia tiene sus principios allá por 1928, cuando la Kodak anunció su primera película para hacer películas de cine a colores. Esta primera película de su tipo fue bien recibida, dio placer y satisfacción a millones de aficionados, y fue la base de los estudios que progresivamente dieron a luz los diversos sistemas de fotografía a colores: los transparentes Kodachrome, las copias a colores Munsell y Kodalchrome y, por último, instantáneas a colores con cualquier cámara empleando la nueva película Kodachrome.

LOS SISTEMAS KODAK

Aunque el último de los procedimientos que acabamos de mencionar es el que promete tener mayores alcances, no vendió a substituir ni a afectar esencialmente el uso continuado del sistema Kodachrome. Este seguirá teniendo aplicaciones tan importantes que merecen ser mencionadas aquí bre-

vemente para quienes no están al tanto de sus ventajas y nuevas aplicaciones.

Usado probablemente habrá tenido la espontaneidad de hacer o ver fotos a colores hechas en película Kodachrome con cámaras mínimas, tales como la Kodak 35, la Kodak Retina o alguna de las modelos de la Kodak Bantam.

Después de revelada, dicha película se desarrolla en forma de transparencias (diapositivas) montadas en pequeños marcos de cartón. La notable nitidez, ausencia de grano y naturalidad de los colores, las hace capaces de ser proyectadas a gran tamaño en una pantalla mediante uno de los modernos proyectores Kodachrome, diseñados especialmente para el objeto. Las películas instantáneas, proyectadas en tal forma, poseen una transparencia y brillantez difícil de igualar en copias impresas. Por ello, la proyección de transparencias Kodachrome seguirá siendo una de las formas más populares de disfrutar de la fotografía a colores en salones de lugares.

El sistema anterior, naturalmente, requiere un proyector así como un salón adecuado para poder admirar las transparencias en toda su belleza; sin embargo la Kodak ha venido a resolver ese problema para los aficionados del Kodachrome con varios tipos de impresiones ampliadas que pueden ser admiradas a la simple vista.

COPIAS MINICOLOR.—El primero de estos sistemas ofrece las llamadas copias Minicolor, o áreas ampliadas, en 3 tamaños:

- 2X de 6 x 9 cm.
- 5X de 12.7 x 19 cm.
- 8X de 20.3 x 27.9 cm.

Dichas copias se hacen directamente de las diapositivas mediante un procedimiento especial, por lo cual tienen que enviarse a los laboratorios de la Eastman Kodak Co. en los Estados Unidos.

Las copias Kodalchrome son semejantes a las Minicolor pero se hacen directamente de las transparencias Kodachrome en los tamaños profesionales. Con qué, evidencian mayores detalles a los instantáneas a colores.

NEUEV PELICULA KODACHROME

Muy reciente como sea los aficionados ya desearían, la Kodak ha perfeccionado una nueva película para la fotografía a colores que la pondrá al alcance de todos los aficionados, cualquiera que sea su cámara. Nos referimos al sistema Kodachrome, que utiliza película del mismo nombre y que puede utilizarse hasta con la cámara más sencilla.

A diferencia de la película Kodachrome—que ya revelada da un positivo—la película Kodachrome al ser revelada da un negativo. ... ¡a colores!



Namias, la cual dio cuenta en mucho de los avances en la fotografía cromática; de él mismo se conoció su libro *La fotografía en colores*, necesario referente tanto como el de Ramón y Cajal.¹¹ En 1934 el *Boletín Agfa* dio a conocer la obra de un joven fotógrafo que acababa de llegar de estudiar en Berlín, nada menos que bajo las influencias de la Bauhaus, él era Arno Brehme, hijo del persistente pictorialista Hugo Brehme; o bien, se sabe que desde 1916 la revista *The National Geographic* ofreció imágenes en color sobre México y esto siguió hasta 1934 con un reportaje sobre Jalisco del fotógrafo L. Pérez Parra.¹²

Instantáneas
La revista del aficionado mexicano
 núm. 46, México
 julio-agosto 1944
 pp. 4-5

PÁGINA ANTERIOR
Agustín Jiménez
 Sin título, ca. 1950
 Kodachrome
 Col. Archivo Fotográfico
 Agustín Jiménez

Y llegarían nuevas técnicas como la propia Agfa y la industria, con nuevas marcas como la Ansco, se desató. En 1936 la revista *Foto* publicaba los aportes de Agfa en la fotografía en color y su sensibilidad para captar de manera adecuada los instantes, dado que “casi siempre [se] exigía el uso del trípode y exposiciones durante las cuales no siempre podía evitarse que los temas de objetos en movimiento aparecieran imprecisos”. Debido a sus investigaciones sobre la sensibilidad, claro, la Agfacolor-ultra-film era la mejor:

Ello abre al fotógrafo un nuevo e interesante campo, dándole la posibilidad de tomar fotografías a la mano en colores naturales, de efecto más espontáneo y agradable que la de los motivos compuestos de antemano o largamente esperados. Cualquiera aficionado puede ahora hacer instantáneas en colores y conocer el goce de la belleza especial de las fotografías de color con un sencilla cámara de películas.

Hasta ahora la fotografía con las placas autocromas exigía, aún a la luz del día, un filtro sin el cual las fotografías aparecían con una coloración





Agustín Jiménez, *La actriz Rosa Carmina, fotógrafa*, ca. 1950, kodachrome, col. Archivo Fotográfico Agustín Jiménez



azulada o sobreexpuestas. La fotografía con Agfacolor-ultra-film ofrece otra novedad sensacional: con ella puede trabajarse sin filtro a la luz del día, lo que, para el aficionado es una economía y una simplificación... Todas estas circunstancias hacen que esta película de colores tenga un interés especialísimo por la fotografía en pequeño formato, de manera que creemos que ha de ser muy usada por los aficionados a la Leica.¹³

Agustín Jiménez
Luisa
ca. 1950
Kodachrome
Col. Archivo Fotográfico
Agustín Jiménez

Sin título
ca. 1945
Ektachrome
Col. particular

Cada quien, es evidente, provocaba a su manera a los nuevos practicantes. Que para mediados de los años treinta y cuarenta fueron muchos. Varios de ellos sólo dejan asomar su nombre en la década de los años cuarenta, como F. Ligaola quien a principios de ese tiempo realizaba fotografías en estereoscopia, en transparencias de color; o E. Puente en Michoacán y E. Cervantes —con sus Ediciones Cervantes— en la Ciudad de México; o, en Oaxaca, ya en los cincuenta, Mark Turok. Alejado de sus años de la vanguardia, Agustín Jiménez, ese maestro de los años treinta, ya inmerso en el cine, no dejó su cámara fotográfica. Pura transparencia de 35 milímetros hecha en Kodachrome y Anscochrome registra a sus amigas actrices, bellas mujeres como Ana Bertha Lepe o Rosa Carmina, y también para atrapar con gran sensualidad a su esposa Luisa. Un registro intimista y apasionado, sin duda. Una fase de él nulamente conocida, pero que habla de cómo la imagen fija fue sustancial, permanentemente, para él.

A partir de todo ello, el color ya era parte de nuestro universo mediante la fotografía. Y vaya que se logró después de tantas búsquedas.



- 1 Sebastián Camacho y Zulueta, "Daguerrotipo", *El Liceo Mexicano*, México, Imprenta de J. M. Lara, 1845.
- 2 Alphonse Berget, "Fotografía de los colores por el método interferencial de M. Lippmann", *Cosmos*, México, 1 de agosto de 1892. Véase también de este autor "Photographie des couleurs", *Le Monde Moderne*, París, enero-junio de 1895.
- 3 *Ibidem*.
- 4 "Nuevo método para hacer retratos fotográficos en colores", *La Victoria*, Oaxaca, 10 de febrero de 1880.
- 5 "La fotografía en colores", *El Continental*, Guadalajara, 11 de febrero de 1894.
- 6 Ramón Mena, "La fotografía de los colores en México", *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, t. 26, México, 1907-1908.
- 7 *Ibidem*.
- 8 D' Arcy Power, "La placa autocroma Lumière", *El fotógrafo mexicano*, México, febrero de 1908; véase también "Duplicación de los colores", en el número de octubre de 1909; o bien "La fotografía a colores", *El Mundo Ilustrado*, México, 7 de julio de 1907.
- 9 Santiago Ramón y Cajal, *La fotografía de los colores*, Madrid, Imprenta y librería de Nicolás Moya, 1912; mientras que su circulación en México se supo por *Novedades, revista literaria y de información gráfica*, México, 26 de junio de 1912.
- 10 *Directorio comercial Murgía y guía de la Ciudad de México y del Distrito Federal, 1925-1926*, México, Antigua Librería de Murgía, 1926.
- 11 Rodolfo Namias, *La fotografía en colores. La autocromía y procedimientos con placas de mosaico en general. Tricromía fotográfica y fotomecánica. Diversos procedimientos para la fotografía en colores*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliere, 1925.
- 12 L. Pérez Parra, "The Galmour of México", *The National Geographic Magazine*, Washington, marzo de 1934.
- 13 "La fotografía en colores naturales con Agfacolor-ultra-film", en *Foto. Boletín mexicano de fotografía*, núm. 11, México, octubre-noviembre de 1936.



NEW YORK
MEXICAN ART SHOP
CURIOSIDADES



CALPIN



*Agente vial
ca. 1940
Dufaycolor
Col. particular*



La degradación del color en el cine mexicano*

Fernando del Moral González

Un grave problema afecta a nuestro patrimonio cultural cinematográfico, a las películas mexicanas. El problema radica en que las películas en color que se produjeron en los años cincuenta, principalmente, van camino a ser sólo recuerdos porque la mayoría de ellas ya no las veremos como las conocimos en su momento; esto es, con su gama de colores originales, brillantes y espectaculares, porque éstos han estado desapareciendo, física y materialmente.

Pero no solamente eso. Aquí ya no existen ni positivos ni negativos originales de las primeras películas mexicanas de largometraje en color, como *Novillero*, con Lorenzo Garza y Agustín Lara, dirigida por Boris Maicon en 1936; *Así se quiere en Jalisco*, con Jorge Negrete y María Elena Marqués, dirigida por Fernando De Fuentes; y *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho*, con Francisco Jambrina y Alicia Rodríguez, dirigida por Carlos Véjar Jr., ambas de 1942; *La China Poblana*, con María Félix y Miguel Ángel Ferriz, dirigida por Fernando Palacios; y *Fantasía ranchera*, con Manolita Saval y Ricardo Montalbán, dirigida por Juan José Segura, ambas de 1943; o la segunda versión de *Allá en el Rancho Grande*, con Jorge Negrete y Lilia Del Valle, dirigida por Fernando De Fuentes en 1948.

La única producción mexicana en color que ha sobrevivido de esta época —si no apareciera alguna otra copia de las películas perdidas— es el cortometraje *Extravaganza mexicana*, una copia positiva que logré rescatar en París y trasladar a México.

Por mi parte, ya había tenido oportunidad de comprobar en la Cineteca Nacional, desde que estuve al frente de su Oficina de Investigación de 1975 a 1980, cómo muchas películas de nuestro cine acusaban el tipo de daños que he referido. En 1981 pude asistir al simposio *La preservación de las películas en color*, que tuvo lugar en Italia, en el marco del XXXVII Congreso de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF), donde destacados especialistas examinaron esta problemática. A mi regreso a México rendí un informe en el que señalé dos medidas a implementar que años después considero vigentes:

En primer lugar, se hace necesaria una revisión constante y sistemática de que lo producido hace décadas existe en los acervos de las cinetecas, para detectar las películas que requieran medidas urgentes para una preservación más adecuada. En segundo lugar, es imperativo hacer una difusión de este problema a los más amplios niveles para crear conciencia y, en lo posible, allegarse los recursos necesarios para hacer frente a esta situación, que es ya una seria amenaza para importantes películas del patrimonio fílmico nacional.

La degradación del color en el cine mexicano podrá combatirse sólo mediante el concurso interdisciplinario de los profesionales de la comunidad científica y de la comunidad cinematográfica.

*Ponencia originalmente presentada en el V Encuentro Nacional de Conservadores del Patrimonio Cultural, Toluca, septiembre 30-octubre 4 de 1991.



Antonio Arias Bernal
Material publicitario de
Fantasía Ranchera
1944
Col. Agradónceles
Film Archive

El cine en color en México: figuras esenciales

Elisa Lozano



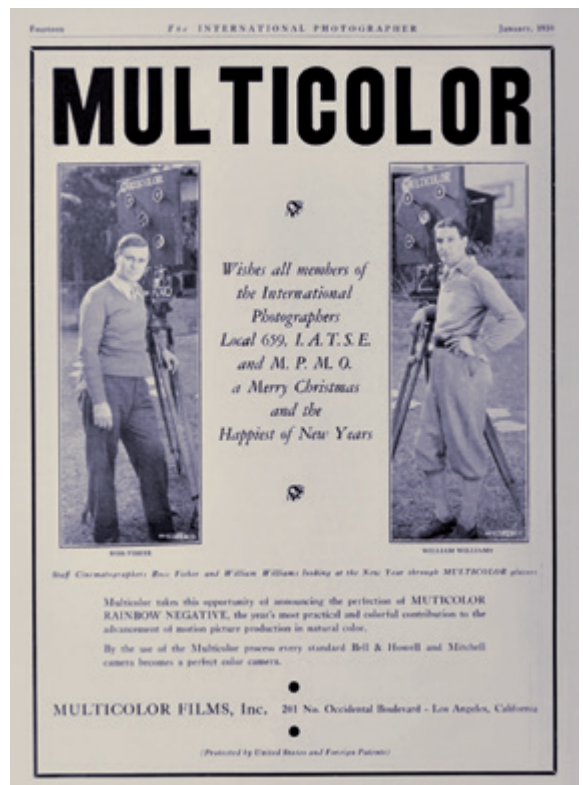
Tehuans bailando un zapateado, chinacos que portan capas de un azul intenso, chinas poblanas cubiertas con mantillas españolas, un conjunto musical que interpreta una canción tradicional a ritmo de conga. Ésas y otras excentricidades vieron los espectadores de la capital que acudieron al cine Regis la tarde del 28 de noviembre de 1934. Se trataba del corto musical *La cucaracha*, y si bien su director Lloyd Corrigan incurrió en todo tipo de imprecisiones históricas y culturales, esta producción de la compañía independiente Pioneer Pictures, Inc., fue un suceso para la RKO. El motivo: el impacto causado por los colores saturados

del “glorioso Technicolor”, un proceso que tras veinte años de invención se perfeccionaba gracias al uso de tres tiras de negativo, que permitían registrar en la película virgen los colores primarios.¹

IZQUIERDA
Material publicitario de
La Cucaracha
1943
Cine Mundial
enero de 1935

DERECHA
El cinefotógrafo Ross
Fisher en un anuncio
publicitario de la
compañía Multicolor
*The International
Photographer*
enero de 1930
Tomado de Lantern
Media History Digital
Library, University of
Wisconsin-Madison
Department of
Communication Arts

La cucaracha tuvo un costo de 65 mil dólares, una cifra muy por encima de una producción similar en blanco y negro cuyo costo promedio era de 15 mil.² Y es que el proceso que empezaba a utilizarse exitosamente de manera comercial requería de una intensa iluminación, además de un impecable proceso de revelado para no alterar los colores. Resultaba tan caro, que su uso en Hollywood se limitó en un primer momento a la producción de grandes musicales, películas épicas, de aventura, fantasía o de dibujos animados. El uso de la película policroma transformó para siempre la manera de narrar historias y de ver el cine; implicó un cambio en el esquema financiero de las casas productoras, la adaptación física de los estudios para introducir los nuevos dispositivos de iluminación, la incorporación en el equipo creativo de nuevas figuras como los directores de arte y los diseñadores de producción (que a partir de entonces trabajaron con una paleta de color), hasta la invención de un nuevo maquillaje “pancromático” por parte de la casa Max Factor.



Precedida por el éxito alcanzado durante su exhibición en los Estados Unidos, donde su productor Kenneth McGowan obtuvo el Oscar al mejor cortometraje en 1935, *La cucaracha* se convirtió en un referente para los creadores nacionales, que vieron en la explotación del folklore un filón comercial.

El primero en hacerlo fue Roberto A. Morales, ex-senador de Sonora, quien en 1936 produjo *Novillero*, bajo la dirección de Boris Maicon, cineasta ruso afincado en nuestro país. Al hacer la selección de los roles estelares, Maicon consideró el mercado extranjero, y en lugar de elegir a los galanes del momento se decidió por el astro del toreo Lorenzo Garza, el compositor de moda, Agustín Lara y la debutante Lucha María Bautista, para presentar un musical similar a *La cucaracha*. Y es que en este cortometraje también coexistían por igual manolas y chinas poblanas, retratadas aquí por el fotógrafo estadounidense Ross Fisher,³ quien había llegado a México en 1932 avalado por una larga y exitosa carrera iniciada en Nueva York y en California, como miembro de las compañías Christie Comedies, Universal, Fox, Multicolor y Cinecolor.⁴ Fisher se especializó en el manejo de la policromía, y una vez establecido definitivamente en la capital del país, enseñó el oficio a sus operadores de cámara, los jóvenes José Ortiz Ramos⁵ y Jorge Gutiérrez Zamora.⁶

Escena de *Novillero*
Cine Mundial
Hollywood, 1936
Tomado de Lantern
Media History Digital
Library, University of
Wisconsin-Madison
Department of
Communication Arts





El Cine Gráfico
Anuario
1938

La obra de Baicon ofrecía una visión pintoresquista totalmente alejada a nuestra realidad cultural —diametralmente opuesta a la presentada un par de años atrás por su paisano, Serguei M. Eisenstein en la inconclusa *¡Qué viva México!*—, pese a ello se le recibió con júbilo en el ambiente cinematográfico, como señaló el periodista Hugo del Mar:

La innovación en México de la cinematografía a colores viene a sentar un nuevo y alentador precedente [...] vimos a Lucha María Bautista cantando *Amanecer* y hasta el verde nítido de sus ojos lo pudimos apreciar perfectamente, así como la policromía de un jardín cubierto de flores y el desfile de unos charros y chinas poblanas, siendo de llamar la atención el colorido intachable.⁷

La película llamó la atención del público y la prensa, e incluso fue nota de primera página en las revistas cinematográficas de Estados Unidos,⁸ país al que Morales viajó constantemente para promover y distribuir *Novillero*, el primer cortometraje filmado a color no sólo en México, sino en Hispanoamérica.

Otra aportación de Morales es la que concierne al cine de animación a color, del que también fue precursor. En la misma década filmó los cortos *La cucaracha* y *el sapo*, *Las abejas* y *Los cinco cabritos*, que al igual que sus películas fueron procesadas en los laboratorios mexicanos Cinecolor,⁹ propiedad de Gabriel García Moreno (1880-1943), otro versátil cinematografista, que además de fundar los estudios que llevaron su nombre, registró “El proceso de color García Moreno”, también conocido como Mexicolor.¹⁰

Un amante del cine: Carlos Véjar

“Desde niño, cuando el cine aún era mudo, ya me fascinaba y era mi pasatiempo favorito. Mi afición por el cine se acrecentó cuando éste se hizo sonoro, ya que así se complementaba de lo que le hacía falta. Pero luego, llegó la magia del color, que vino a borrar los tonos grises que le daban un aspecto fantasmal”, así recordaba su infancia Carlos Véjar,¹¹ dibujante, guionista, diseñador, actor, caricaturista, pero sobre todo, un realizador apasionado. En 1936 dirigió *Alegría mexicana*, un corto musical a colores que mostraba “la vida sentimental y pintoresca de México”. El protagonista de la misma fue el célebre compositor Lorenzo Barcelata, también autor de la música y de las letras de las canciones que ahí aparecen. Los jóvenes Emilio “Indio” Fernández, Raúl de Anda, María Teresa Carrasco y el cómico “Chañlán”, completaron el reparto. Boris Maicon participó como asesor técnico, y una vez más, la fotografía en “colores naturales” estuvo a cargo de Ross Fisher. Desafortunadamente la película desapareció, pero los *stills* de la misma, en los que los actores aparecen con vestidos típicos, revela el interés del director en llevar a la pantalla un espectáculo folklórico-musical.



Equipo de producción de *Alegría mexicana* 1936
Col. Fotofija

Aparecen Lorenzo Barcelata (tercero al fondo), Carlos Véjar (de corbata y de pie junto a la cámara); a su derecha, el fotógrafo Ross Fisher; a su lado, Jorge Gutiérrez Zamora; Silvestre Bonard (detrás y de traje a su derecha); Carlos López “Chañlán”; José Ortiz Ramos (abajo de la cámara); delante de él, Ismael Rodríguez, y Raúl de Anda (extrema derecha, vestido de charro)



Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho

Dibujos de
Salvador Bartolozzi
en el cartel de la película
*Las aventuras de
Cucuruchito y Pinocho*
1942
Col. Lluís Benejam
Archivocine

Blanca Nieves y los siete enanos, el primer largometraje de dibujos animados realizado en Technicolor por Walt Disney, fue el hito cinematográfico internacional de 1937. Con esa obra el creador demostró a sus detractores que hacer cine infantil era cosa seria, y que los niños del mundo estaban ávidos de buenas historias. Sin duda, el éxito técnico y comercial logrado por este singular creador, estimuló a Véjar para realizar un producto dirigido a los pequeños espectadores nacionales, un público históricamente ignorado por los productores. Él, que en su juventud había trabajado como dibujante para la compañía de Disney, en 1942 dirigió *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho*, adaptación propia de los cuentos de la

escritora y actriz Magda Donato —quien por cierto apareció en la película como la bruja—, ilustrados por su esposo, el notable ilustrador Salvador Bartolozzi, también diseñador del vestuario del film, coprotagonizado por Francisco Jambrina y la pequeña Alicia “La Pipa” Rodríguez. Los tres citados y el escenógrafo Vicente Petit, eran republicanos españoles exiliados en nuestro país a raíz de Guerra Civil. Francisco Gabilondo Soler, el popular Cri-Cri, se encargó de sincronizar la música. El responsable de la imagen fue Agustín Jiménez.¹²

Desde su primera proyección el film dividió opiniones. En México la crítica alabó “los colores primorosos, los sets de encanto y la actuación plena de gracia de todos sus intérpretes”, y la comparó con los dibujos animados de Disney.¹³ En cambio, durante su exhibición en España recibió comentarios negativos, entre ellos el del periodista Antonio Barbero, quien escribió: “Unos cómicos malos y unos chistes pésimos y unos decorados inadmisibles y un dragón intolerable. Y para colmo de males un técnico [sic] peor que los cómicos, que los chistes, que los decorados y el dragón”.¹⁴ La prensa nacional fue benévola, y la española, sospechosamente lapidaria. En pleno franquismo, no debió ser bien visto un film hecho en su mayoría por republicanos, pero más allá de las evidentes deficiencias y limitaciones de toda índole, Véjar sentó un precedente importante tanto para el cine en color, como para el despliegue de un nuevo género: el cine infantil, que aún tardaría décadas en desarrollarse.

El “auténtico” color local: *¡Así se quiere en Jalisco!*

Fernando de Fuentes, pionero en tantos frentes —el cine de terror, el cine urbano, la comedia ranchera y las películas históricas—, abrió en 1936 los mercados internacionales a México con la cinta *Allá en el Rancho grande*, que dio el primer premio a nuestro cine, en la fotografía de Gabriel Figueroa. Sin proponérselo Fernando de Fuentes detonó que a raíz de ese éxito, los productores saturaran las pantallas con temas similares, como acusaba el periodista Rubén Salazar:

La fiebre del folklore ha paralizado al cine mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía, insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada puede desplazarla [...] El charro, la china poblana, la canción quejumbrosa, o fanfarrona, todo eso son cosas que se repiten incesante, implacablemente. Se diría que México es, sobre todo, cantores, sombreros anchos y guitarras o bien, palurdos más o menos cómicos.¹⁵

Pero De Fuentes, hombre audaz y el creador de la fórmula original —charros apuestos, indias bonitas, duelo de canciones—, filmó en 1942 *Así se quiere en Jalisco* (antes *La Lupe se va del rancho*) con Jorge Negrete, considerado ya “el artista más admirado en el cine de habla hispana”, y María Elena Marqués.¹⁶ Y es que la apuesta del realizador no estaba en el tema, sino en la estética y la técnica.

“Por primera vez en la historia, la industria cinematográfica de un país ajeno a Hollywood, llevará a la pantalla una cinta de largo metraje realizada totalmente a colores”, anunció la primera plana de *Cinema Reporter* el 29 de mayo de ese año. El proceso elegido fue el Cinecolor, y los cinefotógrafos fueron John W. Boyle, que vino desde Hollywood,¹⁷ y el experimentado Agustín Martínez Solares, quien había iniciado su carrera en los años veinte como fotógrafo de estudio, al lado de sus hermanos Gilberto y Raúl, y de Gabriel Figueroa.¹⁸

Al estreno del film, aunque parezca increíble “gustaron sobre manera las canciones y el tipismo”,¹⁹ pero resultó una comedia fallida “porque todo se subordinó al color y el color fue lo peor de la película”, como diría García Riera.

Una diva a todo color

Había realizado sólo una cinta, pero tenía la gloria de haber descubierto a María Félix, una tarde de 1940 en la Avenida Madero. Desde entonces, Fernando A. Palacios abrigó la idea de dirigirla y pudo hacerlo tres años después, cuando llevó a la pantalla *La china poblana*, la historia de la infortunada Catarina de San Juan, una princesa oriental que vivió en el siglo XVII y luego fue vendida en la ciudad de Puebla, donde nació la leyenda de ese personaje y su singular traje típico.

¿Por qué un director inexperto se arriesgó a filmar un largometraje interpretado por una sonoreNSE caracterizada de oriental y en película a color? ¿Por qué María Félix, quien ya había filmado como actriz estelar *El peñón de las ánimas*, *María Elena* y *Dona Bárbara*, aceptó ese papel que nada tenía que ver con su personalidad? Según Paco Ignacio Taibo I, el esfuerzo de Palacios tenía un solo fin: rendirle un justo homenaje a la belleza de María, y eso sólo podía conseguirse con la película a colores, por eso eligió filmarla en Cinecolor, bajo la dirección de fotografía de Raúl Martínez Solares.²⁰ La película a color, se dijo en aquel momento, también era idónea para lucir el espectacular vestuario diseñado por el fotógrafo Luis Márquez.²¹

Por su parte, la propia María Félix expresó en reiteradas ocasiones que accedió a participar por una deuda de gratitud con Palacios, “a sabiendas de que no era un personaje para mí: yo tengo de china lo que un guajolote tiene de pavorreal”.²² Cualquiera que fuese la razón, esta ambiciosa producción despertó una gran curiosidad en los medios impresos, gracias a que la compañía productora distribuyó gacetillas en las que se afirmaba:

No sería audaz afirmar que es México en donde se ha obtenido mayor adelanto en estos aspectos (el tratamiento del color). Una prueba de ello la van a tener los cinéfilos, cuando aparezca en alguna importante pantalla la película de



Clasafilms, que por primera vez presenta la belleza fresca de María Félix a colores naturales y que está bordada en la leyenda de la famosa princesa china capturada por los piratas y traída a América en donde fue comprada por un capitán español, hombre piadoso que la convirtió al cristianismo e hizo de ella una santa.²³

Así mismo, la *premier* se planeó para reinaugurar el cine Lindavista, el 8 de abril de 1944, bajo el eslogan "María Félix, la más bella artista del Cine Nacional, en la gran producción a colores *La china poblana*". Sin duda el despliegue publicitario funcionó, ya que desde ese día los espectadores abarrotaron la sala. A su vez, los comentarios sobre la actuación de "La Doña" fueron entusiastas, pero el proceso de color utilizado en la película resultó deficiente, pese haber sido procesada en Hollywood. Al respecto aparecieron en la prensa comentarios hilarantes sobre la

Material publicitario
impreso en España
de la película
Así se quiere en Jalisco
1942
Col. Agrasánchez
Film Archive



Revista de Revistas
México, abril de 1944
Col. Hemeroteca
Nacional de México

peluca entrecana utilizada por el recio actor Miguel Ángel Ferriz, que daba visos unas veces en rojizos y otras azulados. Sobre María Félix se comentó que parecía un luminoso árbol de Navidad con sus trajes de colores. Desafortunadamente no existe una copia de la película para juzgarla, “dicen que se quemó en el incendio de la Cineteca y que mis fans han removido cielo, mar y tierra buscando una copia. Ojalá esté bien escondida y nunca la encuentren”, declaró irónica María Félix. No obstante, el afán por localizar esa singular pieza continúa. Actualmente *La china poblana* es una de las diez películas más buscadas en la historia del cine mexicano.²⁴

Un pintor en el cine: Juan José Segura

Diez años habían transcurrido desde la filmación de *Novillero*, pero el uso del color en el cine nacional seguía siendo una excepción. En ese sentido sobresale el caso del pintor, arquitecto, director de arte y cineasta, Juan José Segura. Incansable experimentador, desarrolló su propia teoría cinematográfica, en la que la fotografía era un elemento fundamental: ésta “debe armonizar con el sonido y la



actuación [...] debe dársele una importancia primordial, ya que tiene una belleza plástica propia”.²⁵ Segura adquirió experiencia en el uso del color con los cortos *La cucaracha mexicana* (1936), *Extravaganza torera* y *Extravaganza mexicana* (1942), y en 1943 realizó el largometraje *Fantasía ranchera*, protagonizado por Manolita Saval y Pedro Vargas. En aquella ocasión el director de fotografía fue Alex Phillips,²⁶ el padre de la cinefotografía nacional, quien literalmente colocó la primera piedra del oficio desde su participación en *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Maestro e inspiración de varias generaciones, —desde Gabriel Figueroa hasta Toni Kuhn— estuvo acompañado del operador de cámara Carlos Carbajal, quien a la postre desarrollaría una interesante carrera. Pero ni la esmerada producción, ni el atractivo del color, ni la parafernalia del vestuario, fue suficiente para convencer al público local, cansado ya del pintoresquismo.

Manolita Saval y Pedro Vargas entre otros en *Fantasía ranchera*
Col. Agradónceles
Film Archive

Un caso singular: Luis Osorno Barona y *Río escondido*

La relación entre pintura, fotografía y cine encontró un modelo ejemplar en la obra de Luis Osorno Barona (Ciudad de México, 1907-1993) artista plástico formado en la Academia de San Carlos bajo la tutela de Antonio García Núñez, Germán Gedovius, y Agustín Jiménez. Los temas nacionalistas signaron tanto su obra plástica como la fotográfica, así dan cuenta las imágenes de su autoría que se publicaron en las revistas *México al día*, *Revista de Revistas*, *Hoy*, *Sucesos*, *Así es México*, *Ferronales*, entre otras, en las que sus modelos portan trajes típicos de las distintas regiones del país. Algunas de las imágenes ilustrarían incluso los calendarios de la compañía Offset Galas.²⁷

Al mismo tiempo, Osorno Barona se inició en el cine. Eligió el formato de 16 mm para filmar en Technicolor (proceso del que fue especialista) cortos turísticos sobre todos los estados del país, en los que documentó los paisajes naturales, la flora y la fauna, los bailes y costumbres o los sitios arqueológicos.



Luis Osorno Barona
Col. Luis Osorno

La difusión de los mismos a nivel internacional lo llevó a ser contratado por compañías importantes (Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer y los Estudios Disney), y reconocido por publicaciones especializadas como *Home Movies*, que en el mes de julio de 1945 lo nombró “el cinefotógrafo número 1 de México en el manejo del formato 16 mm”.

No extraña entonces que el meticuloso productor Raúl de Anda, en acuerdo con el director Emilio “Indio” Fernández, eligiera a Osorno como el cinefotógrafo que filmaría a color una de las secuencias iniciales de *Río escondido* (1947), aquella en la que Rosaura, la maestra rural interpretada por María Félix, recorre el Palacio Nacional, deteniéndose ante los murales que conforman “La epopeya del pueblo mexicano” ejecutados por Diego Rivera en 1935, mientras una voz en *off* narra la historia de nuestro país, desde la época prehispánica hasta el periodo post revolucionario.

Cabe apuntar aquí que la relación entre el pintor y el cineasta era cercana, como da cuenta Adela Fernández, hija del “Indio”:

El nacionalismo, los movimientos de izquierda, y la clase media estaba en pleno brote. Se luchaba por rescatar las raíces culturales y fue la época más brillante del muralismo. El alma de todo ese mundo fue Diego Rivera y gracias a la amistad que tuvieron *el Indio* y él la casa se convirtió en una especie de cuartel de lucha y taller de ideologías [...] además de las inquietudes políticas se vivía una gran avidez por la difusión y apreciación de las obras de arte.²⁸

Por ello la presencia de dichos murales a colores en el film es significativa. A nivel narrativo, funcionó para adentrar al espectador al relato; a nivel estético, creó un gran impacto visual al romper con la monocromía del resto del film, y en el ámbito



personal, significó un homenaje a la obra del artista.²⁹ Se dice que a Gabriel Figueroa, el cinefotógrafo titular de *Río Escondido*, le pareció inadecuada la inserción del fragmento a color porque consideraba que rompía con la estética de la película —sin duda una de sus mejores propuestas—, su opinión tiene lógica. Recuérdese que a lo largo de su exitosa y longeva carrera, Figueroa ponderó la supremacía de la película blanco y negro. Él afirmaba: “Quizás porque el cine nació blanco y negro, yo tengo esa, digamos fijación: creo que el blanco y negro tiene una fuerza expresiva, una calidad onírica, que la contundencia, el realismo del color anula”.³⁰

La actriz Stella Inda en un corto turístico filmado por Luis Osorno ca. 1948

Pero la inserción de esa secuencia no fue un capricho. Fernández y Mauricio Magdaleno la concibieron así desde la escritura del guión original, que dice textualmente: “Escena 46. Shots de los frescos con Rosaura en primer término. Estas escenas deberán tomarse en Technicolor”.³¹

Verdad o mito, lo cierto es que el crédito de Osorno Barona sí aparece en la película, pero no en los materiales publicitarios. Ciertamente es también que las copias que se conocen son totalmente en blanco y negro. Al respecto, Jaime Jiménez Pons, uno de los niños protagonistas de *Río Escondido*, recuerda que la copia proyectada el día del estreno en el cine Orfeón (el 12 de febrero de 1948), no incluía la citada secuencia a color. Raúl de Anda Sánchez, nieto del productor, comenta que al hacer el transfer de la película de 35 mm a otros formatos suelen omitirse los minutos en color. Queda ahí otro misterio sin resolver.

El caso anterior evidencia que eran contados los cinefotógrafos capaces de enfrentar el reto de manejar el color, como ya lo hacían exitosamente los de otras cinematografías. Varios factores influían en ese rezago, además del ya comentado

costo de producción y la falta de laboratorios especializados en el país, como era la ausencia de una escuela de cine o institución en la que los cinefotógrafos y otros técnicos pudieran tomar cursos. Conscientes de esa problemática, los miembros de la Comisión Nacional de Cinematografía editaron en 1949 el libro *El cine en color*, una recuperación histórica de los procesos utilizados desde el siglo XIX, y un manual técnico para actualizar a los camarógrafos mexicanos en el uso de los nuevos procedimientos, como expone el propio Figueroa en el prólogo.

La transición al color en nuestra cinematografía se dio a cuenta gotas, y en los primeros años de su desarrollo, siempre asociada a temáticas nacionalistas o al cine infantil. Y aunque a partir de *Río Escondido* otras películas integraron, al menos, una secuencia a color como ocurrió en *Escuela de música* (Miguel Zacarías, 1955) y *El médico de las locas* (Miguel Morayta, 1956), será hasta finales de los años cincuenta cuando la frase “a todo color” se vuelva una realidad.



Ernesto García Cabral
Cartel de la película
El médico de las locas
Col. Agrasánchez
Film Archive

- 1 Una buena historia de este proceso se encuentra en James Layton y David Pierce, *The down of Technicolor, 1915-1935*, Rochester, George Eastman Museum, 2015. El presente artículo hace énfasis en el trabajo y aportaciones de figuras poco reconocidas en la historiografía del cine mexicano, por lo que no ahonda en las trayectorias de Alex Phillips, Agustín Jiménez, Gabriel Figueroa o Emilio "Indio" Fernández, ampliamente estudiadas.
- 2 Anthony Slide, *The New Historical Dictionary of the American Film Industry*, Nueva York, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- 3 Ross Fisher (Montana, 1887-Ciudad de México, 1951) alcanzó notoriedad desde muy joven por su singular estilo de iluminar. Así lo prueban las notas y loas que le dedicó la prensa especializada de su país. Lo mismo sucedió en México, a partir de su afortunado debut en la cinta *El anónimo* (1932) de Fernando de Fuentes, para el que fotografió también *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *El Fantasma del convento* (1934). Puede verse más sobre él en el artículo "Ross Fisher" en *Cuartoscuro*, núm. 110, oct-nov. 2011, disponible en: <https://issuu.com/f.arbos/docs/cuartoscuro110>.
- 4 La compañía patentó un sistema que utilizaba dos colores. Era competidora de Technicolor.
- 5 José Ortiz Ramos (Tacámbaro, Michoacán, 1911-Ciudad de México, 2009) ascendió pronto a cinefotógrafo, fue uno de los más importantes del cine mexicano. Realizó la fotografía de clásicos como *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1848) dirigidas por Ismael Rodríguez; y de Alejandro Galindo: *Una familia de tantas*, *Hay lugar para... dos* (ambas 1948), *Esquina baja* (1949), y *La casta divina* (Julián Pastor, 1976).
- 6 Jorge Gutiérrez Zamora inició su carrera en el cine silente junto a Ezequiel Carrasco, Miguel Contreras Torres y Manuel Ojeda. Colaboró activamente con Agustín Jiménez como su operador de cámara.
- 7 Hugo del Mar, "Luces y sombras del cine nacional", *Revista de revistas*, 15 de marzo de 1936.
- 8 *The Film Daily*, en su edición del 23 de febrero de 1937, anunciaba en primera plana "First Spanish All-Color Pix Clicks; Seconda Slated", a su vez, *Cine Mundial* le dedicó varias notas ilustradas al cortometraje.
- 9 "Casos y cosas del cine nacional", *Filmográfico*, julio 1938, p. 36.
- 10 Según la investigadora Esperanza Vázquez Bernal, estudiosa de su obra, este sistema se basaba en el uso de los colores primarios y era similar al Technicolor. Elisa Lozano, "Entrevista a Esperanza Vázquez Bernal", Ciudad de México, 1º de junio de 2016.
- 11 Entre 1936 y 1955, Carlos Véjar (Colima, 1906- Ciudad de México, 1996) filmó una decena de títulos que no alcanzaron mayor repercusión. Véase el artículo de Claudia Camberos Vaca, "Carlos Véjar Cervantes: precursor del cine colimense", en Eduardo de la Vega (coord.), *Microhistorias del cine en México*, México, Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Mexicano de Cinematografía-Cineteca Nacional-Instituto Mora, 2000, p. 183.
- 12 Sobre la trayectoria cinematográfica de Agustín Jiménez véase: Carlos Córdova, Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana, México, 2004; Jesse Lerner, Elisa Lozano y José Antonio Rodríguez, *Agustín Jiménez. Memorias de la vanguardia*, México, RM, 2007, y *Alquimia*, núm. 11, enero-abril, 2001.
- 13 Xóchitl Agrasánchez, en: http://www.mexfilmarchive.com/documents/las_aventuras_de_cucuruchito_y_pinocho_carlos_vj.html
- 14 Antonio Barbero, "Cartelera madrileña", *Cámara*, 15 de mayo de 1946, p. 46, citado en Ángel Miquel, *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1946*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, FilMOTECA de la UNAM, Publicaciones Fomento Editorial, Centro de Estudios Mexicanos en España, 2016, p. 149.
- 15 "Más calidad y menos cantidad", *Cine*, octubre, 1938, citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 2, México, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 8.
- 16 *El Cine Gráfico. Anuario, 1944-1945*. Fuentes regresó al uso del color en 1948, cuando filmó la segunda versión de *Allá en el Rancho grande* con Jorge Negrete al frente del reparto, y fotografía de Jack Draper, otro gran cinefotógrafo estadounidense residente en México.
- 17 Ya en 1924 la revista *American Cinematographer* consideraba a Boyle (1891-1951) uno de los "big leaguer" de la profesión.

- 18 Agustín Martínez Solares (Ciudad de México, 1902-1965) fue el mayor de los hermanos. Desarrolló una productiva carrera como cinefotógrafo, que inició en 1932 y concluyó el año de su fallecimiento. Fue padre del actor Agustín Martínez Solares, galán de los años sesenta y setenta.
- 19 *El Cine Gráfico. Anuario, 1944-1945*, p. 325.
- 20 Al igual que sus hermanos, Raúl Martínez Solares (Ciudad de México, 1908-1972), se inició en la fotografía de estudio y fue un prolífico *stillman*. Entre sus películas destacan sus colaboraciones con Roberto Gavaldón en *El socio* (1945), *Rosauro Castro* (1950) y *Doña Macabra* (1971); con Luis Buñuel en *Una mujer sin amor* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *El río y la muerte* (1954), y junto a Luis Alcoriza en *Tiburoneros* (1964).
- 21 Paco Ignacio Taibo I, *María Félix, 47 pasos por el cine*, México, Ediciones B, 2004, p. 39.
- 22 María Félix, *Todas mis guerras*, México, Clío, 1993, p. 69.
- 23 Taibo, *op. cit.*, p. 58.
- 24 Alejandro Cárdenas Ochoa, "La china poblana, se convierte en la cinta más buscada", *El Universal*, 10 de abril de 2002.
- 25 Juan José Segura, "La cinematografía desde el punto de vista de un pintor", *Filmográfico*, octubre de 1933.
- 26 Juan José Segura (Guadalajara, Jal. 1901-Ciudad de México, 1964) y Alex Phillips se conocían de tiempo atrás, él fue asesor técnico de *Hoy comienza la vida*, la única película dirigida por Phillips. Claudia Negrete Álvarez, ha realizado un profundo estudio del gran maestro canadiense en su tesis doctoral "Historias narradas con luz. tres décadas de labor cinefotográfica de Alex Phillips (1921-1949)", México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- 27 Al respecto véase: Alfonso Morales Carrillo, *La patria portátil. 100 years of Mexican Chromo Art Calendars*, catálogo de exposición, México, Museo Soumaya, 1999. La Cineteca Nacional conserva en su acervo buena parte de los materiales fílmicos de Luis Osorno Barona, forman parte del proyecto "Archivo Memoria", y están a consulta pública en la Videoteca Carlos Monsiváis.
- 28 Adela Fernández, *El Indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama, 1986, pp. 153-154.
- 29 Sobre la presencia de la obra de Rivera en el cine mexicano, véase el interesante artículo de Eduardo de la Vega, "Puentes entre Río Escondido y La fórmula secreta (I)" en: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=1578.
- 30 Alberto Isaac, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, México, Universidad de Guadalajara-Universidad de Colima, 1993, p. 71.
- 31 Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno, *Río Escondido*, guión mecanoescrito. Clasificación: G-02099/A, Centro de Documentación. Cineteca Nacional.

Agradecimientos

A Luis Osorno y Guillermo Osorno, por los datos e imágenes de su padre, Raúl de Anda Sánchez, Jaime Jiménez Pons, Martha Montero y Nacho Méndez. En la Cineteca Nacional a Dora Moreno, Tzutzumatzin Soto Cortés, Marícarmen López Ortiz, Raúl Miranda y todo el personal del Centro de Documentación y Videoteca. Un agradecimiento especial a Xóchitl Fernández (Agrasánchez Film Archive) siempre generosa, por la localización, y envío de materiales que ilustran este artículo, así como a Francisco Montellano (Fotofija) y al investigador Ángel Miquel, por dar a conocer el rico archivo de Lluís Benejam (Archivo Cine, España) al que contacté gracias a él, quien a su vez, generosamente me envió y permitió la reproducción de una de las imágenes que ilustran este artículo.



Fototeca de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones

La fototeca resguardada en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), se comenzó a constituir a partir de los trabajos que se producían en el taller de serigrafía y fotografía, que en la década de los años setenta proveía de material gráfico a los proyectos museográficos nacionales e internacionales que desarrollaba la coordinación.

El acervo es un compendio de imágenes especializado en el tema de museos, pues da cuenta de la evolución de estos recintos y la transformación de estilos y formas en la museografía, lo que nos convierte en un archivo. Asimismo, es una fuente importante para la investigación dentro del campo de la museografía y la museología.

La misión de la fototeca es preservar, conservar, clasificar, administrar y difundir el acervo para proteger y promover el valor de la imagen fotográfica como patrimonio cultural por medio de las nuevas formas de diseminación y validación de la información.

Exposición temporal
*La fotografía como
 testimonio histórico*
 Museo Regional de
 Puebla, 1976
 Col. Coordinación
 Nacional de Museos
 y Exposiciones

En lo que respecta a la visión, es ser una importante herramienta de apoyo a las investigaciones, así como atender las necesidades gráficas, de registro y de información de las diferentes áreas de la CNME y las instituciones externas que lo soliciten. Además de observar la actualización constante de estrategias con que se enfrentan las nuevas conceptualizaciones de los archivos, bajo las necesidades e interpretaciones del usuario sin menoscabo de la integridad física, técnica y jurídica de la colección contenida en la fototeca.

En 2005 el espacio destinado a la fototeca sufrió una inundación que afectó severamente el acervo e impidió la continuación de las actividades de conservación durante un tiempo prolongado. Aunado al daño sufrido, las malas condiciones de almacenaje deterioraron el material en forma

considerable, en particular los negativos de 35 mm, que representan cerca de 40% del acervo.

Desde el 2007 el desafío de la fototeca se centró en la sistematización de su operación. Al mismo tiempo las tareas de conservación encabezaron la lista de prioridades para después dar paso a la catalogación y digitalización del acervo fotográfico.

En ese mismo año, la colección fotográfica inició con 81 349 piezas, en la actualidad asciende a más de 270 mil piezas en formatos físicos y digitales. Por lo tanto, la diversidad del material se ha organizado en cuatro fondos o colecciones según los contenidos o la etapa en que se elaboraron; la clasificación quedó de la siguiente manera:

Histórico: resguarda el material más antiguo de la Coordinación de Museos y Exposiciones, y engloba diapositivas de 35 mm y de formato medio con registro museográfico de la década de los setenta, además de las placas de 4 x 5" y 5 x 7" de recursos gráficos que se utilizaron en diferentes museos. Así como impresiones cromógenas en diversos tamaños del registro de construcción y restauración de museos.

Con respecto a las temáticas tenemos material sobre la investigación etnográfica para la creación de espacios museísticos, registros fotográficos de colecciones permanentes, exposiciones temporales e itinerantes, y los registros de inmuebles públicos en museos nacionales, regionales, de sitio, escolares y comunitarios. También material de montajes, exposiciones, cedularios, fachadas, salas de exhibición, elementos arquitectónicos, materiales didácticos, tipográficos, libros, fotografías, pinturas, logotipos, escudos y registro de piezas de colecciones entre otras temáticas.

Digital: en este núcleo se resguardan los registros del 2008 a la fecha, contiene las imágenes de inauguraciones de diversas exposiciones, procesos de montajes de exposiciones nacionales, reestructuraciones de algunos museos, restauración de piezas arqueológicas, así como fachadas de museos, salas de exhibición, registro de piezas arqueológicas y artísticas de colecciones presentadas en exposiciones temporales, además de las visitas guiadas.

Exposiciones internacionales: esta colección agrupa diapositivas y placas 4 x 5" con imágenes que formaron parte de las exposiciones internacionales e itinerantes y de las cuales se elaboraron catálogos. Se acompaña de los testimonios de traslado de obra y montajes en el extranjero.

Reproducciones: en este conjunto podemos encontrar imágenes digitales de acervos externos que se han utilizado como recursos gráficos en las exposiciones nacionales e internacionales, este rubro es la constante de la vocación de nuestra fototeca.

En adición, respecto a las publicaciones especializadas, el archivo de la fototeca ha nutrido la *Gaceta de Museos*, publicación cuatrimestral editada en esta coordinación; igualmente, la serie de libros *Museólogos mexicanos* de Carlos Vázquez Olvera; y *Diario de Campo*, publicación de los investigadores de la Coordinación Nacional de Antropología. Asimismo ha apoyado en las memorias museográficas de las exposiciones internacionales, la colección de discos compactos *Los públicos y los museos*, así como diversos trabajos de investigación como tesis de licenciatura, maestría, doctorado y diversos sitios web como la página oficial del INAH.

Con la misma vocación y propósito del Sistema Nacional de Fototecas SINAFO, y como parte del INAH, estamos convencidos de la importancia que representa la investigación, la protección, la conservación y la recuperación del patrimonio fotográfico. El objetivo primordial en cuanto a la difusión y divulgación de nuestro trabajo es llegar a todo tipo de público especializado o no, para enriquecer y mostrar el quehacer del instituto en materia de museos por medio de nuestro archivo.

Finalmente para este propósito se ha desarrollado una plataforma de consulta llamada SACI, Sistema de Administración y Catalogación de Imágenes para facilitar el acceso y eventualmente permitir la consulta a través de internet.

El servicio de consulta es con cita previa en el teléfono 01 (55) 40 40 44 23 o al correo electrónico alejandra_ruano@inah.gob.mx con horario de atención de 10:00 a 19:00 horas. Tenemos sede en el Insurgentes 421, piso 2, Torre C, colonia Ex Hipódromo Condesa, C.P. 06100, Delegación Cuauhtémoc, en la Ciudad de México.

SOPORTES E IMÁGENES

Santiago Ramón y Cajal

Los encantos de la fotografía



La fotografía común y, sobre todo, la fotografía en color, constituyen distracción incomparable para el trabajador intelectual. En los prosaísmos y miserias de la lucha profesional o de la vida oficinesca, pone un poco de poesía y algo de emoción imprevista. Sus placeres, eminentemente higiénicos y educadores, carecen de la tediosa monotonía del billar o de la ruda y peligrosa fatiga de la caza.

Solitario como el ciclista, el aficionado a la fotografía se basta a sí mismo. Sólo el objetivo para saciar la sed de la belleza de quienes, habiendo nacido artistas, no gozaron del vagar necesario para ejercitar metódicamente y dominar el pincel y la paleta. Yo, que debo a la fotografía satisfacciones y consuelos inefables, deseo celebrar lo que tanto amé, lo que es tan digno de cautivar á todo espíritu sensible y curioso de las bellezas naturales.

Excusado es decir que, cercano a la vejez, pertenezco a la grey de los antiguos aficionados. Jamás sentí desfallecimientos en mi devoción por la cámara oscura, cuyas imágenes siempre variadas, ennoblecieron mis fiestas y alegraron mis vacaciones.

En mi larga carrera de cultivador de la placa sensible, he sorprendido todas sus fases evolutivas. De niño, me entusiasmó la placa daguerriana, cuyos curiosos espejismos y delicados detalles me llenaron de ingenua admiración. Durante mi adolescencia aspiré con delicia el aroma del colodión, proceder fotográfico que tiene los irresistibles atractivos de la dificultad vencida, porque obliga a fabricar por sí la capa sensible y a luchar heroicamente con la rebeldía de los baños de

plata y la desesperante lentitud de la exposición. Alcancé después el espléndido periodo del gelatino-bromuro de Bennet y v. Mockhoven: Gracias a tan bello invento, los minutos se convirtieron en fracciones de segundo. Ya fué posible abordar la instantánea del movimiento, fijar para siempre la veleidada incopiable del oleaje, reproducir la fisonomía humana en sus gestos más bellos y expresivos, sorprenderla, en fin, durante los cortos instantes en que, libre el velo de la infatuación o de la pose, la verdadera personalidad del modelo asoma por ojos y labios. En mi culto por el nuevo invento, metíme a fabricante de placas, y me pasaba en un desván las noches vaciando emulsiones, entre los rojos fulgores de la linterna y ante el asombro de la vecindad curiosa, que me tomaba por duende o nigromántico. Ya en plena madurez, saludé regocijado la aparición del autocromatismo de Vogel y la exquisita sensibilidad de las emulsiones argénticas. La placa pancromática actual se identifica en sensibilidad cromática con nuestro ojo. Ya no traduce solamente el rayo azul como debe ocurrirle al pez en los abismos del mar; impresionase también en determinadas condiciones, en presencia del verde, el amarillo y el rojo. Gracias al admirable invento de Vogel hanse aclarado las mejillas y las rosas, y se han obscurecido como debían el cielo y las violetas.

Faltaba todavía alcanzar el soñado ideal, es decir, descubrir medios prácticos para fotografiar los colores, trocando la siniestra visión del búho por la riante visión del hombre. Y este idea, quimera inaccesible al parecer, se ha realizado al fin. Hétenos ya, gracias al maravilloso invento de Lumiere, emancipados de la intolerable esclavitud del blanco y negro. Flores y frutos, celajes y montañas, bosques y lagos, labios y mejillas, cabellos rubios o castaños, trajes y adornos policromos... todos estos y otros mil motivos artísticos, antaño inabordables, resultan ahora empresas llanísimas, vulgares, accesibles al más modesto cultivador del objetivo. Porque, fuerza es reconocerlo, en su afán por garantizarnos el éxito, los hermanos Lumiere han imaginado, con la creación de sus autocromas, la reproducción más sencilla y automática que se conoce. Bastan en rigor seis u ocho minutos para impresionar, revelar, redensolver, lavar y entregar al cliente una heliocromía, asombro de verdad y de belleza, cuando para hacer una buena fotocopia en negro es menester casi un día, a menos de resucitar el trasnochado y pueril procedimiento del ferrotipo, regocijo en otro tiempo de ferias, y delicia de soldados y criadas.

Dicha grande para todos los que de vez en cuando necesitamos interrumpir, con un poco de solaz, el duro

batallar del trabajo y ansiamos renovar nuestros goces artísticos, ha sido el poder asistir a la eclosión del procedimiento autocrómico y saborear sus encantos, antes de que la terrible catarata senil, empañando nuestro objetivo ocular, baje el telón sobre el mágico teatro de la vida.

No concibo tormento mayor para un admirador de la naturaleza que este cruel destierro de la luz, decretado por la senectud confabulada con la enfermedad. Triste cosa debe ser, en efecto, condenado a enfocarse a sí mismo, a reemplazar la realidad infinita con la pálida cabalgata de juveniles recuerdos. Mirar hacia sí es tornarse egoísta, desinteresarse de un mundo que no se ve; al contrario, mirar hacia afuera vale tanto como regalarse con un espectáculo variado e imprevisto; es renovar nuestro haber ideal y moral, solidarizándonos de cada vez más con el mundo y sus criaturas.

Dígase lo que se quiera por los fervientes del libro talonario o por los fervientes del libro talonario o por los inconscientes cultivadores de la velocidad —seres dichosos que, como ciertos mosquitos, vuelan por volar desenfocándolo todo y no mirando nada—, la fotografía no es deporte vulgar, sino ejercicio científico y artístico de primer orden y una dichosa ampliación de nuestro sentido visual. Por ella vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella, el registro fugitivo de nuestros recuerdos conviértese en copiosa biblioteca de imágenes, donde cada hoja representa una página de nuestra existencia y un placer estético redivivo.

Y es algo más. Constituye también medicina efficacísima para las decadencias del cuerpo y las desilusiones del espíritu; seguro refugio contra los golpes de la adversidad y el egoísmo de los hombres. De mí sé decir que olvidé muchas mortificaciones gracias á un buen cliché, y que no pocas pesadumbres crónicas fueran conllevadas y casi agradecidas al dar cima a feliz excursión fotográfica.

Privilegio de la fotografía, como del arte, es inmortalizar las fugitivas creaciones de la naturaleza. Gracias a aquella, parecen revivir generaciones extinguidas, seres sin historia que no dejaron la menor huella de su existencia, porque la vida pasa, pero la imagen queda.

¿Habéis pensado alguna vez en lo que significa un álbum de fotografías? Al contemplar la efigie de seres inexistentes, ¿no nos parece que, a la voz de un conjuro, los muertos abandonan sus tumbas para contarnos su triste o feliz historia? Y a menudo, el fantasma evocado no

aparece tocado con las venerables canas de la vejez, sino adornado con las galas de la juventud y en lo más culminante y florido de la curva vital. ¿No es verdad que la serie cronológica de fotografías de un sujeto parece realizar el ensueño de la reversibilidad de la vida, del cinematógrafo al revés, retrocediendo desde la decrepitud al nacimiento y desde el sepulcro a la cuna?

Fijáos en la robusta matrona rodeada de retoños: desdibujada por la grasa, convertido en el artístico jarrón en imponente cuenco, semeja reina de abejas destinada a poblar zumbadora colmena. Por fortuna, ahí está vuestro álbum. Miradla rehabilitada y transformada en grácil doncella. ¿Qué imagen es digna de quedar en nuestra memoria, de vivir asociada á las más agradables evocaciones juveniles, ésta o la otra?

Contemplad en escena a la opulenta y transversal característica. En otro tiempo fué hermosa dama joven, ídolo del público. Consultad vuestra colección. Acaso la bella actriz vive en alguna parte. Quizás la encontraréis entre las instantáneas de la mundana playa de Biarritz. Sí, vedla allí; parece una sílfide saliendo del mar, luciendo vistoso traje modelador de la forma, porque el agua y la capilaridad son dibujantes concienzudos que no saben de vaguedades y eufemismos. ¿Cuál merece perpetuarse?

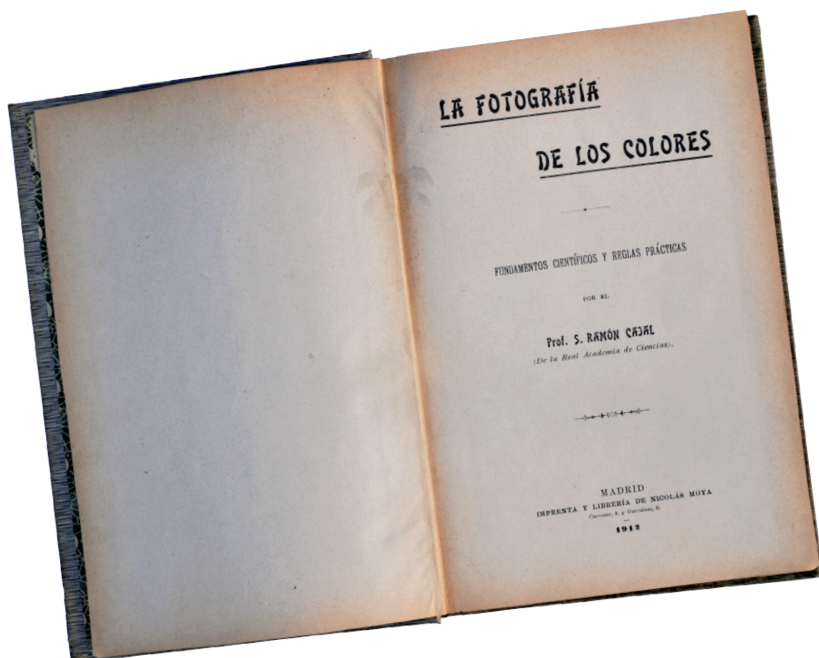
He aquí un veterano general, cargado de espaldas y de cruces, saliendo de Palacio. ¡Ruina es que da lástima! Hojead nuevamente vuestro álbum. Miradlo a caballo, en su época gloriosa, cargando bravamente al enemigo. El veráscono le sorprendió en un momento épico: ¡jadeante el caballo, amenazadora la espada, al desgair el bigote, centelleantes y avizores los ojos! ¿Qué imagen quedará en nuestro recuerdo y en la historia ésta o la otra?

Sin duda que la vida se renueva y nuestro álbum todavía puede enriquecerse, y a la vieja colección de fotografías en negro añadiremos la nueva serie de fotografías en color. Y todas esas pruebas tendrán derecho a nuestro entusiasmo. Pero sólo las fotografías contemporáneas de nuestra juventud o de nuestra madurez saben hacer el milagro de resucitar a los muertos, porque reproducen aquella capa de humanidad, con la que conjuntamente sentimos, anhelamos y amamos...

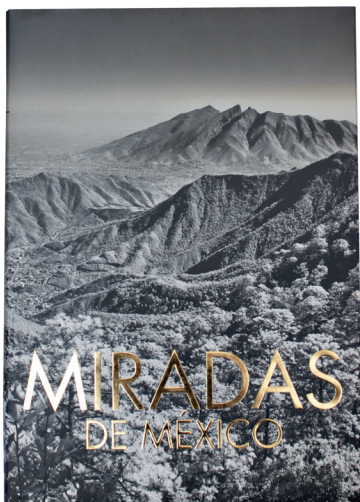
¡Lástima grande que hayamos nacido demasiado temprano! La ciencia infatigable nos lleva de sorpresa en sorpresa, y cada invención es un placer arrebatado a nuestros abuelos. Los que vamos para viejos, ¡cuánto daríamos ahora para poseer fotografías en color de nuestros progenitores en plena florescencia de fuerza y juventud! ¡Qué dicha sería poder contemplar, sin los afeites y convencionalismos de la pintura, siempre aduladora y esquemática, las juveniles facciones de nuestras madres, de quienes casi todos los que pasamos de los cincuenta conocemos no más que la efigie, desfigurada y marchita por el sublime sacrificio de la maternidad! Sólo nuestros hijos han alcanzado tan noble y espiritual satisfacción.

A vosotros, los jóvenes, reserva el porvenir gratas sorpresas. El progreso de hoy se llama la fotografía en color; mañana se cifrará conjuntamente en la reproducción del color, el movimiento y el relieve. Entre tanto, aprovechémonos de la labor meritoria de sabios e industriales. Atesoremos para nuestro invierno las flores de la primavera.

Santiago Ramón Cajal, "Los encantos de la fotografía", *Novedades. Revista literaria y de información gráfica*, núm. 27, México, 26 de junio de 1912.



Santiago Ramón Cajal
La fotografía de los colores
Imprenta y Librería de Nicolás Moya
Madrid, 1912



Elena Horz y Paulina Vía (editoras), *Miradas de México*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 2014

Grata sorpresa es lo que nos provoca primeramente el simple acto de ojear y hojear este libro. El paisaje mexicano es lo que convocó el tema, mismo, que desde 1839, inspiró a los 107 fotógrafos, y dos compañías fotográficas, reunidos aquí, extranjeros y mexicanos. En sus páginas se hace el recuento de la fotografía, en el género del paisaje, que se ha hecho en nuestro país, abordado desde sus inicios, con la primigenia técnica del daguerrotipo, hasta llegar a la era de los píxeles: un testimonio de 175 años de fotografía del paisaje en nuestro país. Por ese motivo bien podemos calificar a este libro como una antología de la fotografía de paisaje, y digo “antología” en su mejor acepción, como algo “digno de ser destacado”, y que viene a cubrir un faltante de este tema dentro de la historiografía de la fotografía en México. Pero también llega para señalar y hacer un llamado de atención sobre este género, que hoy, por fortuna, a resurgido increíblemente y tomado fuerza, sobre todo en los jóvenes fotógrafos de este siglo XXI.

Y ¿por qué surge el paisaje como tema en este siglo tan convulso y tan saturado de imágenes? En el año 2012 la Galería Patricia Conde se había propuesto revisar el paisaje fotográfico mexicano, exhibir a los fotógrafos contemporáneos y las nuevas propuestas visuales que estaban creando, en un intento por mostrar y llamar la atención a “un género que se creía agotado”, como lo describió en ese momento José Antonio Rodríguez —historiador y crítico de la fotografía en México—. Y también Marcela Rico, en su artículo “Existe una lección en cada paisaje” (*Alquimia*, núm. 49), se preguntaba por qué el paisaje no ha sido abordado con tanta fuerza, intensidad, vitalidad, pero sobre todo con abundancia, como lo han sido otros géneros de la fotografía en México. Si el tema del paisaje ya estaba llamando la atención era

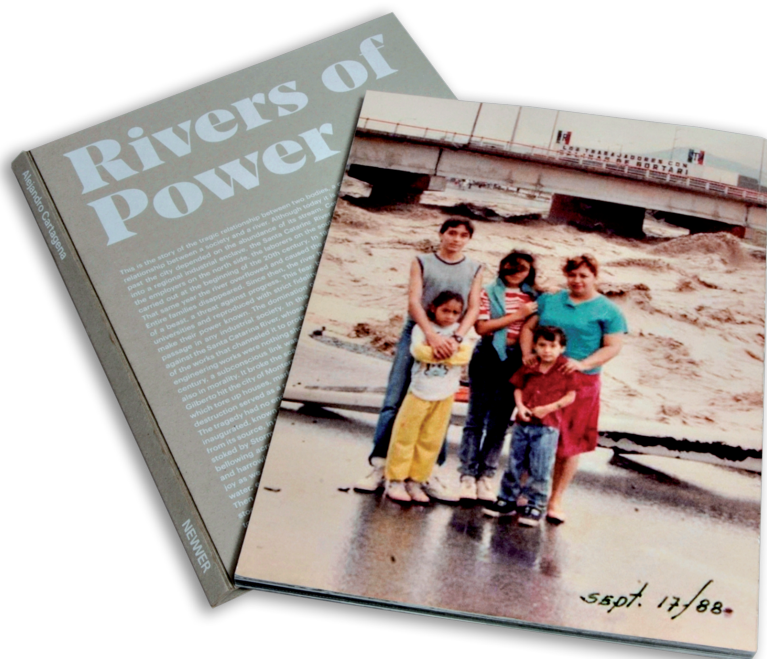
porque definitivamente estaba entre nosotros. También Emma Cecilia García Krinsky retomó el asunto, y fue curadora del montaje titulado *Paisaje contemporáneo*, en la ciudad de Tijuana en 2013. Todo esto sumaba señales de algo que ya se palpaba con energía renovada.

Todo indica que en la fotografía mexicana de hoy aflora y se recupera el género del paisaje, que si un tiempo estuvo abandonado, nunca fue olvidado, y que, por lo tanto, nunca estuvo agotado. Y lo está haciendo con una nueva manera de captar el entorno natural, mostrando una faceta moderna de creatividad y una mirada fresca, sensible y profunda.

Técnicamente podemos decir que este es un libro de formato grande, de 33 x 23.5 centímetros, con 281 páginas en fino papel couché magnosafín mate, impreso en los Talleres de Lytoprocess en la Ciudad de México, en octubre de 2014, editado por la empresa Smurfit Cartón y Papel de México; tuvo un tiraje de 2 600 ejemplares. Está profusamente ilustrado con excelentes fotografías, edición bilingüe —español/inglés—; una pasta dura entelada y una cubierta —o camisa— donde se reproduce una magnífica imagen. En general es un libro bien editado, con calidad de contenido, bajo la cuidada dirección editorial de Elena Horz. Inicia con una presentación de Mario Garza Castellón Segovia, Presidente y Director de Smurfit Kappa México, el prólogo de la editora, y una informada introducción de la escritora Elena Poniatowska, titulada “El paisaje”.

El cuerpo de artículos sobre el tema fueron elaborados por tres reconocidas estudiosas de la fotografía en México: Blanca Ruiz Pérez escribió “Breve historia de una relación. El fotógrafo y el horizonte”, texto académico que nos borda con exactitud el panorama de la historia de la fotografía en México. Laura González Flores, entrega un docto artículo titulado “El paisaje como producto de naturaleza”, donde su propósito es *reflexionar sobre los valores y los modos de percepción implícitos en el concepto de paisaje*. Y Emma Cecilia García Krinsky hizo el texto introductorio titulado “Paisaje y Naturaleza”, quien además elaboró el *Portafolio*, por lo tanto, es la responsable de la curaduría y la que hizo la atinada selección tanto de los fotógrafos que representan a la fotografía de paisaje, como de las 108 fotografías que lo contienen.

Concluye el libro con dos complementos de gran utilidad, que se agradecen: un “Apéndice biográfico”, que contiene concisas pero exactas noticias de todos y cada uno de los fotógrafos aquí reunidos. Una “Cronología de acontecimientos fotográfico”. Y, al final, “Notas” —aclaratorias de cada artículo— y las “Fuentes”, mencionadas, es decir bibliografía, hemerografía e información de internet, citadas. Todo esto lo hace un libro informado, bien investigado y escrito, y excelentemente impreso —aquí en México—. Por lo tanto un libro que será en breve, sin temor a equivocarme, un referente en y de la especialidad.



Alejandro Cartagena, *Rivers of Power*
/ *Ríos de poder*, España, NEWWEW-
Alejandro Cartagena, 2016

El libro fotográfico *Ríos de poder* de Alejandro Cartagena narra la historia del río Santa Catarina en relación con el desarrollo urbano de la ciudad de Monterrey y la vida cotidiana de sus habitantes, a través de una selección de material videográfico y fotografías de su autoría, a la que se suman imágenes de la Fototeca del Centro de las Artes del CONARTE en Nuevo León y de otros archivos. Cartagena se dio a la tarea de recopilar fotografías de carácter histórico en torno al paisaje natural que da forma al río Santa Catarina y al paisaje urbano construido alrededor y dentro de éste.

La naturaleza dicta que no hay evolución sin destrucción, de eso nos percatamos en las poderosas imágenes de los desastres que naturalmente provoca un cauce cuando excede la cantidad de agua pluvial que puede contener. En este caso, Cartagena se coloca frente a la adversidad con una distancia donde se puede mirar el rostro del dolor, y la devastación, de una manera muy distinta a la que nos enfrentan imágenes sensacionalistas o de shock que no tienen el objetivo de la comprensión del acontecimiento.

Lo que también nos dejan ver estas imágenes son las implicaciones políticas, económicas, sociales y urbanas de los desastres, ante lo cual, Cartagena se pregunta ¿pudo haber sido de otra manera? Cuando el río está seco ha albergado al mercado de pulgas, a un circo; también ha sido foro de conciertos, se ha instalado una alberca, pero sobretodo, ha tenido un uso político con proyectos costosos de recreación.

Cartagena recurrió al video para obtener más referencias de la memoria visual de fenómenos naturales devastadores como los huracanes, que han causado inundaciones

al desbordarse el Santa Catarina. Utiliza imágenes de programas noticiosos de televisión, como el pronóstico del clima y la entrevista a un joven que sobrevivió a la furia del río después de que el huracán Gilberto hiciera sentir su fuerza sobre el caribe y el golfo de México por nueve días en septiembre de 1988.

La curiosidad mueve a la gente para ir al lugar de los hechos, y de paso tomarse la foto del recuerdo en el escenario del desastre. Tal impulso coloca a estos ciudadanos en el lugar, no sólo como mirones, sino como sobrevivientes. De ahí que Cartagena elija una foto donde vemos a una familia posando frente al caudal fuertísimo del río y otra foto con personas mirando al río desde la cercanía de la carretera fracturada, uno de ellos registra con su celular ese evento que probablemente eliminará al mes siguiente después de mostrarlo a familiares y amigos. Lo que nos recuerda la facilidad —en nuestros días— de documentar o producir una imagen por medio de dispositivos como el teléfono celular, pero al mismo tiempo, nos evoca lo fugaz de estas imágenes.

Una de las líneas de investigación que Cartagena ha explorado durante varios años es el tema de lo urbano, así también el crecimiento poblacional y la sobrepoblación. La investigación visual del proyecto *Carpoolers* (2014) se centra en la problemática del transporte, situación global que ha rebasado la capacidad de la mayoría de las ciudades para movilizar a sus pobladores. Un tercer libro que involucró la exploración de los suburbios de Monterrey se presenta en *Suburbia Mexicana* (2011), que aborda las particularidades de la nueva vivienda en serie, algunas zonas descampadas, la degradación del entorno ecológico y las personas que habitan estos emplazamientos.

Revista

Alquimia 57



Ganadora Premios CANIEM
al Arte Editorial 2016

en revista, categoría
**Cultura, literarias, religiosas,
académicas y universitarias**

SINAFO
Sistema Nacional de Fototecas

