

Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 35 ene-abr / 1999 año 2 núm. 5

5



El viaje ilustrado

FOTÓGRAFOS EXTRANJEROS EN MÉXICO

796

LOS Salmerón

un siglo de fotografía en Guerrero

Blanca Jiménez y Samuel Villela

VENTA EN:

Expendio del
Aeropuerto Internacional
de la Ciudad de México
Benito Juárez, Sala A, local 11
(llegadas nacionales),
tel. 571 02 67

Librería
Francisco Javier Clavijero
Córdoba 43,
col. Roma, c.p. 06700,
tels. 533 22 63 al 72

La obra de los Salmerón, hecha a la par de otros grandes fotógrafos en el país (los Casasola, en el centro de México; José María Lupercio, en Jalisco; los Guerra, en Yucatán; Romualdo García, en Guanajuato; Sotero C. Jiménez, en Juchitán, Oaxaca), sigue semejantes pautas técnicas y cánones estéticos, aportando —sin embargo— una capacidad de registro documental que permite afirmar que por las lentes de sus cámaras ha pasado una parte sustancial de la historia política, económica y social contemporánea de la entidad sureña (Guerrero).





Désiré Charnay, *Sin título*, 1858-1860. Sinafo-INAH, Núm. de inv. 426351



Winfield Scott, *Sin título*, ca. 1905.
Sinafo-INAH, núm de inv. 120100

Rafael Tovar

PRESIDENTE DEL CNCA

Ma. Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL DEL INAH

Sergio Raúl Arroyo

SECRETARIO TÉCNICO DEL INAH

Adriana Konzevik

COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Rosa Casanova

DIRECTORA DEL SINAFO

Mario Acevedo

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Alquimia

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE EDITORIAL: Claudia Negrete

EDITOR INVITADO: Arturo Aguilar Ochoa

DISEÑADORA: Lorena Noyola Piña

FOTOGRAFÍA: Cannon Bernáldez, Rolando Fuentes, Jorge Vértiz

COMITE EDITORIAL

Mario Acevedo A., Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova.

Adriana Konzevik C., Georgina Rodríguez, José Antonio Rodríguez,

Juan Carlos Valdez

CONSEJO DE ASESORES

Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debroise,

Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza,

Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano,

Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter

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

ISSN 1405-7786

Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Adriana Konzevik / José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Impresos Publicitarios, Sur 149 núm. 2203, col. Gabriel Ramos Millán, México, D.F. Hecho en México / Printed in Mexico.



ÍNDICE

ENERO - ABRIL 1999

4

MOTIVOS DE VIAJE

7

FOTORREPORTEROS VIAJEROS EN MEXICO

Arturo Aguilar Ochoa

17

ANTROPÓLOGOS Y AGRÓNOMOS VIAJEROS. UNA APROXIMACIÓN

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

26

PORTAFOLIO

32

VAMOS A MEXICO

José Antonio Rodríguez

39

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

IMPRESIONES DE VIAJE

Teobert Maler

41

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

Alicia Barnard - Irma Betanzos

44

SOPORTES E IMÁGENES

Elisa Lozano Álvarez

46

PUBLICACIONES - EXPOSICIONES



Winfield Scott, *El jarabe, danza típica mexicana, México, 1907.*
 Sinafo-INAH, num. de inv. 374066

Motivos de viaje

Tema inabarcable que guarda sorpresas todavía es el de los viajeros en México, en particular el de aquellos que llegaron con una cámara fotográfica a su lado. Personajes controvertidos pero que, sin duda, son ahora parte esencial de nuestra historia de las imágenes. Ellos son figura clave de una particular visión sobre nuestro entorno. A ellos se les debe el poder de creación y divulgación de ciertos estereotipos sobre México; pero también varios de éstos revelarían las condiciones de un país decimonónico en zozobra, en mucho debido al uso de la ilustración fotográfica en libros, álbumes y memorias de viaje. En esto las motivaciones ideológicas —que es donde hay que incidir— de todos estos viajeros a veces se vuelven complejas en sus ramificaciones, porque el siglo XIX es evidentemente un tiempo de expansión colonialista; aunque también de una búsqueda de conocimiento hacia los territorios de ultramar que motivaron que se fomentaran diversos intereses por el viaje. Por eso, en-

tre esos viajeros, hay de todo: desde aquellos que con espíritu científico realizaron notables estudios, a los que exhibieron sus planteamientos racistas; desde los que se movieron por la fascinación de la aventura, a los que, comprometidos, se adentraron amorosamente al entorno mexicano; desde los que prefirieron exaltar el exotismo a los que vieron con agudeza crítica a la sociedad nacional; desde aquellos que sólo los motivaba el comercio a los que los movía la búsqueda de un profundo saber.

En el siglo XIX suelen también entrelazarse las figuras del artista y del arqueólogo, del escritor y del científico, del viajero y del comerciante; y si todos, o varios de ellos, cargaron con una cámara sus actos —y sus motivos— se vuelven más interesantes en tanto detrás de cada mirada hay una razón de puesta en cuadro sobre el Otro (sujeto y espacio), al que se está conociendo. En parte eso quisimos hacer ahora en *Alquimia*: descubrir algunas razones, circunstan-



Compañía La Rochester, Tehuanas, ca. 1905. Sinafo-INAH, núm. de inv. 675217

cias y motivaciones de ciertos fotógrafos viajeros para venir a México. Para el lector será evidente que muchos no están aquí, aunque creemos que aparecen otros personajes cuya presencia estaba un tanto relegada.

Le toca ser nuestro editor invitado ahora al historiador Arturo Aguilar Ochoa —autor de *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. Con él buscamos abordar este número a partir de algunos géneros que pensamos merecían especial atención. Pero, aunque quisimos sujetarnos a los géneros, no pudimos evitar la inclusión de algunos clásicos de nuestra historia fotográfica en un apartado. Por la misma extensión del tema delimitamos, con nuestro editor invitado, un periodo: de finales de la década de los cincuenta del siglo XIX (cuando la fotografía impresa sobre papel iniciaba su expansión) a 1910 (cuando, podríamos decir, termina el siglo que nos precedió). Entonces, Arturo Aguilar realiza un análisis sobre las imágenes y un primer desarrollo del foto-

rreportaje gestado entre los viajeros. Por su lado, el investigador Ignacio Gutiérrez aborda en su texto a aquellos autores que desde la antropología trabajaron la imagen etnográfica, que es parte de un trabajo en proceso mucho más extenso. Por otro lado, para el caso de quien esto escribe, abordamos la escena costumbrista y al sujeto tipificado por la visión viajera; todo ello, de manera coincidente, para plantear, con los anteriores autores, cómo se ilustraron los viajes de la mirada extranjera.

Hay que resaltar que *Alquimia* sigue trabajando con otros archivos los cuales, para este número, nos facilitaron varias imágenes. Mención especial merece el sorprendente archivo histórico de la Secretaría de Salud el cual aquí invitamos a conocer. Con todo esto *Alquimia* quiere seguir incidiendo sobre el pensamiento fotográfico.

José Antonio Rodríguez



François Aubert, *Maximiliano en su ataúd*. 1867. Col. Musée Royal de l'Armée, Bruxelles, Belgique (cortesia Arturo Aguilar)

Fotorreporteros viajeros en México

Arturo Aguilar Ochoa

Sin duda una de las aportaciones más relevantes que tuvieron los fotógrafos viajeros en México, durante el siglo XIX, fue a partir de los géneros, más que de los estilos. El reportaje fue uno de ellos, el cual concebimos no necesariamente en términos exclusivos de información gráfica de un hecho concreto y trascendental, sino también en el sentido de un reporte global sobre un país. Es decir, se incluyen como reportajes los que puedan darnos, por así decirlo, la anatomía interna de una nación.

El reportaje de hecho aparece en los albores mismos de la fotografía, aunque las primeras técnicas como los daguerrotipos o los ambrotipos no cumplían uno de los requisitos fundamentales del género: la posibilidad de difundirlos masivamente. Las placas únicas, al carecer de negativos, son imágenes que no se podían copiar y por ende vender en gran escala. Todo ello cambiaría con el arribo de la fotografía en papel.

Es por eso que no consideramos a los daguerrotipos de la guerra entre México y los Estados Unidos en 1847 como fotografías de reportaje. Si bien es cierto que varias de éstas cumplen con las características del género—como son las vistas y escenas tomadas en las calles de Saltillo, los soldados americanos que pasean en esta ciudad, la tumba del oficial Henry Clay Junior—,¹ por el hecho mismo de haberse realizado en daguerrotipos no alcanzaron una difusión amplia. ¿Quiénes realmente conocieron las imágenes?: sólo aquellos cercanos a los fotógrafos o a las familias a quienes estaban destinadas. Lo mismo puede decirse del impactante daguerrotipo que registra la amputación de la pierna de un soldado mexicano por el doctor de origen belga, Pedro Vander Linden, actualmente custodiado por la Fototeca del INAH en Pachuca. La foto, pese a ser ahora un documento histórico sumamente valioso, no tuvo el mismo valor en su época pues no fue conocida por la mayoría.

El advenimiento del fotorreportaje se da con la llegada de la fotografía en papel, a partir de los años cincuenta del siglo XIX y cuando es descubierto el colodión húmedo. A partir de éste se pueden obtener los positivos por contacto, ya sea en los papeles salados o en los llamados papeles albuminados, populares en todo el mundo desde 1851. En Europa, por ejemplo, dio paso a los primeros reportajes importantes. En Inglaterra sirvió para documentar la apertura del Palacio de Cristal, inaugurado por la reina Victoria en 1855, y gran parte de los objetos que se



Anónimo, François Aubert, ca. 1870. Col. Musée Royal de l'Armée, Bruselas, Bélgica.



François, Aubert, *Sin título*. 1867. Col. Musée Royal de l'Armée, Bruselas, Bélgica (cortesía Arturo Aguilar)

exhibieron es este recinto como parte de la Exposición Universal. El álbum de la misma constaba de dos volúmenes con 160 fotografías, tomadas y editadas por P. H. Delamotte con ayuda del colodión y obviamente ya en papel.² A la par nuevos acontecimientos como la Guerra de Crimea, en 1855, acaparan la atención del público, el cual conoce los sucesos gracias a la fotografía en papel.

¿Pero qué sucedió en México? Sabemos que las técnicas de la fotografía en papel se conocieron rápidamente en estos años; incluso varios viajeros, como Claude Désiré Charnay y Pál Rosti, las usan para comercializar sus álbumes con temas arqueológicos o de vistas de ciudades, pero nada más; no hay fotografías de sucesos importantes.

Las numerosas batallas o conflictos internos, que eran dignos de atención, no ocuparon el quehacer de los fotógrafos. Es más, la Revolución de Ayutla ---de 1853 a 1856 y que destituyó la última dictadura de Santa Anna—, o la Guerra de los Tres Años, que fueron el prelude de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio, merecieron una crónica ilustrada, ya sea en hojas sueltas o álbumes, pero en el viejo método de la litografía. Esto se debió, más que a intereses comerciales, a la conciencia que tuvieron ciertos grupos de que eran acontecimientos decisivos para la evolución política y social del país. El álbum que documentó la revolución de Ayutla, con varias de sus batallas, fue la *Historia de la Revolución de México contra la dictadura de Santa Anna*, publicado en 1856.

Esta carencia se explica en parte porque los fotógrafos mexicanos o ex-

tranjeros establecidos en el país, no contaron con los medios para trasladarse al lugar de los hechos; además de que era sumamente peligroso o simplemente no tuvieron la visión para realizar un reportaje gráfico que además sería incierto el comercializarlo, pues ¿a quién interesaban las batallas que sólo representaban un signo ominoso para la patria? Esto no explica por qué, en cambio, no se fotografió la llegada de los emperadores Maximiliano y Carlota en 1864, como sí se documentó en litografía.³

Se necesitaba de una mirada de fuera, que tuviera conciencia de lo que implicaba un reportaje, e inyectara con ello nuevos bríos a la fotografía mexicana. Esto se consiguió con la llegada del fotógrafo francés François Aubert (1829–1901) en el año de

1865. Este personaje representa una pieza clave para la historia del medio fotográfico en México pues, al margen de sus aportaciones en el reportaje, realiza una importante labor en el retrato, los tipos populares, el paisaje y los espacios interiores de la pareja imperial.

Pero para que Aubert realizara el primer reportaje fotográfico en México se necesitaba de otro factor, más allá de una visión moderna de las cosas. Este ingrediente lo dio la caída del imperio, que amplió el foco de interés por parte de la comunidad internacional sobre México. Y no era para menos, el tan trágico suceso que culminó con el fusilamiento de Maximiliano, con sus generales Miguel Miramón y Tomás Mejía, involucraba a una de las potencias más importantes de ese entonces como lo era Francia; y, sobre todo, a la figura de un príncipe europeo de sangre real, nada menos que hermano del emperador de Austria. Si se hubiera fusilado a cualquier general mexicano, incluso al mismo presidente Juárez, el suceso hubiera pasado, me atrevo a suponer, casi completamente desapercibido para el resto del mundo.

François Aubert, consciente de esta proyección internacional que alcanzó México en junio de 1867, realizó una serie de fotografías que tuvo como tema central la caída del Segundo Imperio en el cerro de las Campanas. Seguramente no fue el único que participó en estos hechos, pues en casi todas las colecciones se encuentran muchas imágenes sobre la tragedia con otras firmas, como las de Augusto Peraire y Adrián Cordiglia, también franceses.

De todas, las más importantes pertenecen a Aubert pues de él son las fotografías de la ciudad de Querétaro después del sitio; quizás a unos cuantos días de que las fuerzas de Mariano Escobedo entraran a la ciudad. En ellas se muestra una ciudad destruida por el impacto de los cañones; el barrio de San Sebastián en completa ruina; el convento de las Teresas y el de las Capuchinas, donde estuvo cautivo el emperador; los tres montículos de piedra en el cerro de las



François Aubert, *Camisa de Maximiliano*. 1867. Col. Musée Royal de l'Armée, Bruselas, Bélgica (cortesía Arturo Aguilar)

Campanas puestos después del fusilamiento; además de la carroza en que fue conducido el archiduque a su último destino, junto con una imagen por demás interesante: la del dibujo a lápiz del momento justo de la inmolación, que se hizo para llenar ese hueco de la crónica, pues está comprobado que el gobierno no permitió que se tomara este último momento. Y luego las fotografías más terribles, o que han levantado mayor conmoción: la camisa del emperador colgada de una ventana en la que se logra apreciar las manchas de sangre y los agujeros producidos por las balas que le provocaron la muerte; y, desde luego, el cadáver de Maximiliano en su ataúd, después del primer embalsamamiento. De toda la serie quizás ésta sea la más impactante, pues en ella aparece el cuerpo rígido con el traje militar y el rostro pálido, sin el menor atisbo de vida. Los ojos, por cierto prestados de una imagen religiosa, parecen mirar al vacío. Muchas de estas imágenes se encuentran actualmente en el Museo de la Armada de Bruselas, Bélgica.

1875

Fotografía Imperial Artística.

PREMIADA CON MEDALLA DE ORO EN LA
EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS.

PRIMERA DE ALONSO NUMERO 6.—GUANAJUATO.

ELEGANTE
y espacioso gabinete fotografico.

*construido con todas las condiciones necesarias
para hacer TODA CLASE DE TRABAJOS
FOTOGRAFICOS sin defecto alguno en sus
luces y sombras.*

Grandes y sin rival Cámaras
CON LAS QUE HACEMOS RETRATOS DESDE EL
TAMAÑO MÁS CHICO
HASTA EL DE DOS METROS EN CUADRO.

En la misma fotografía se venden

GRANDES VISTAS
TAMAÑO DE UN PLIEGO ALBUMINADO.

COLECCION DE OCHO VISTAS: 20 PESOS.

Y todo lo concerniente al arte
PRECIOS EQUITATIVOS.

Primera de Alonso n. 6.—Guanajuato.
Martín Duhalde y Comp.

Anuncio aparecido en Juan de la Torre, *Historia y descripción del Ferrocarril Central Mexicano*, Imprenta de Ignacio Cumpido, 1888

Como no se respetaban los derechos de autor, varias fueron copiadas por otros fotógrafos; e incluso sospechamos que el mismo Aubert copió algunas, como la imagen del chalco y la levita de Maximiliano, lo mismo que la del pelotón de fusilamiento. Pero sin lugar a dudas será Aubert, el primero y único, hasta donde sabemos, en comercializar fotográficamente el hecho de manera masiva. Lo que pocos meses después quedó demostrado en el siguiente anuncio que apareció en *El Siglo XIX*:

FOTOGRAFIA DE AUBERT Y COMPAÑIA,
Segunda de San Francisco Núm.7. En esta
fotografía se hallarán en venta las vistas
históricas del sitio de Querétaro, retrato de
Maximiliano muerto y personajes históricos.
Se reciben suscripciones y encargos con
pago adelantado.⁴

La fecha de la noticia es del 4 de septiembre de 1867; sorprende que ya para entonces Benito Juárez se encontrara en la capital. ¿Fue este álbum el que

llegaría a Europa para dar cuenta del suceso?; seguramente sí, pero las fotografías sueltas llegarían mucho antes, quizás antes que terminara ese mes. Gracias a ellas Manet pudo realizar sus famosos cuadros sobre el fusilamiento y algunos fotógrafos, como Alphonse Liébert, sufrirían las consecuencias por vender las fotografías. Este personaje en particular fue condenado a dos meses de prisión y a pagar una multa de 200 francos, a pesar del argumento de que éstas no ofendían a la moral aunque desde luego sí podían afectar la imagen de Napoleón III.

No obstante la huella que había dejado el fusilamiento de Maximiliano fue decisiva en la historia de la fotografía mexicana, pues era la primera vez que un suceso de enorme magnitud se conocía de manera masiva tanto al interior como al exterior del país. Pasarán varios años para que México vuelva a estar en la mira del interés mundial y se produzca otro reportaje similar.

Con la República Restaurada (1867–1876) y la larga noche del Porfiriato (1876–1911) la calma volvería al país paulatinamente; los hechos violentos que podían interesar al reportero escasearían. Cuando más se llegaría a fotografiar la ejecución de algún rebelde político o bandolero de renombre, como el famoso Lozada o “Tigre de Alicia” que asoló la región de Colima por los años setenta, y que no podía interesar más que a los mexicanos.

No obstante algunos fotógrafos viajeros, con poco tiempo de estancia en el país, explotan ciertos acontecimientos, para popularidad de la cámara. Existen desafortunadamente datos aislados para armar esta historia y todavía no ha merecido un estudio serio. Un ejemplo es la rica veta que ofrecen las vistas estereoscópicas del país, pues es posible que éstas sean las primeras postales que se conocieran allende nuestras fronteras, con el sentido de registrar una crónica visual.

Pese a ello encontramos noticias que todavía son un misterio. En 1889 el fotógrafo francés Martin Duhalde anuncia, en la entonces aparentemente pacífica ciudad de Guanajuato, su estudio conocido con el nombre de Fotografía Imperial Artística; en ella, además de los consabidos retratos en “diferentes sistemas de luz que hasta hoy día han sido inventados”, pone en venta en forma de álbum: “Los retratos de los principales asesinos del Sr. Haller, lo mismo que el retrato de otras víctimas y del niño.”⁵ La venta de dicho álbum se ofrecía en la ferretería del señor Abraham Gallardo, en la antigua casa Dené, y en otros establecimientos.

¿Quiénes eran este señor Haller, las otras víctimas, los asesinos y el misterioso niño? Sin duda los personajes de un crimen atroz, que levantó curiosidad en los habitantes de Guanajuato, y que Duhalde fotografió a manera de reportaje. Seguramente el acontecimiento cobró notoriedad por el descubrimiento de los asesinos, pues se les menciona en la venta del reportaje, y la consecuente condena que se les libró. Es una lástima que no tengamos algún ejemplar que haya llegado hasta nosotros, pues se despearían muchas dudas y completariamos uno de estos eslabones en la historia gráfica. Pero nos preguntamos si alcanzó realmente difusión el hecho o simplemente se quedó en el ámbito local o, siendo muy optimistas, en el nacional.

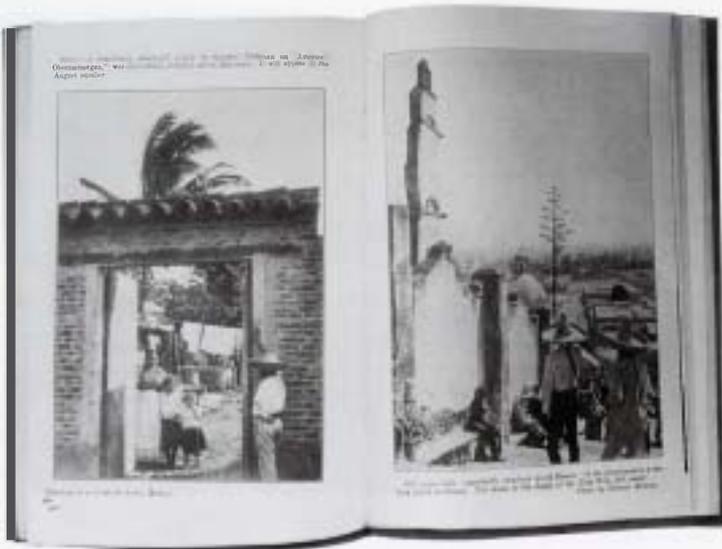
En cambio una visión de mayor alcance es la que se hace a finales del Porfiriato por parte de reporteros americanos, que tienen interés por documentar los progresos de México; con esto, de la égida francesa pasamos a la presencia estadounidense. Esta mirada, muy acorde con la filosofía positivista del momento, fue alentada por las mismas autoridades



Marie Robinson Wright, Mexico. *A History of its Progress and Development in One Hundred Years*, Filadelfia, George Barrie and Sons, 1911

porfirianas y éstas asimismo cooperaban en los proyectos. Esto es lógico si analizamos que los reportajes buscaban documentar los anhelos de modernidad de una élite que deseaba adquirir un rostro; lo más semejante a su contraparte europea o de los Estados Unidos, en un lapso de tiempo lo más corto posible. El interés final era exaltar el régimen de Díaz y mostrar la mejor cara de la moneda sobre México y los mexicanos. No es raro, por eso, que en el apogeo de la época porfiriana se publiquen libros como *Picturesque Mexico* o *Mexico. A History of its Progress and Development in One Hundred Years*; el primero editado en 1897 y el segundo de 1911. Libros, ahora olvidados por la historiografía moderna, pero que en el momento de su publicación constituyeron, al menos en los Estados Unidos, el mejor reportaje sobre nuestro país con una enorme circulación. Profusamente ilustrados, en ellos aparece el retrato de varios de los prohombres de la política: los miembros del gabinete, los gobernadores, los jefes de las fuerzas armadas y por supuesto, el presidente Porfirio Díaz, a quien se le señalaba como devoto patriota, orgullo y gloria de su país, además de otros epítetos por demás hiperbólicos.

Estos libros fueron realizados, para sorpresa de muchos, por una de las primeras mujeres repor-



Sumner W. Matteson en *Overland Monthly*, San Francisco, julio de 1910

teras en el mundo, la norteamericana Marie Robinson Wright. Con escasos datos biográficos a nuestro alcance, sabemos que era hija de una familia acomodada y que recibió una educación esmerada lo que finalmente la llevó al estudio de la geografía y el periodismo. Gracias a estos conocimientos, y al trabajo que realizaba para varios periódicos, pudo escribir y documentar los libros sobre México; además de hacer la recopilación de imágenes fotográficas que le sirvieron para ilustrarlos. Este es el único punto en el que se aleja de un auténtico fotorreportero, pues no era ella la que capturaba directamente las imágenes; sin embargo, si fue ella quien tuvo la conceptualización del proyecto, la elección de lo que quería que se viera y finalmente el tono y el sustento ideológico de la imagen fotográfica. Porque, como veremos más adelante, no es solamente lo que dice la imagen en sí al espectador, sino la intención que se encuentra detrás de un pie de foto, de un argumento o del manejo de la imagen.

Robinson Wright, en uno de sus prefacios, dice que su interés por México surgió a partir de 1892 cuando por primera vez visitó el país por encargo del periódico *The New York World*, que la había comisionado a realizar un reportaje especial sobre Méxi-

co. Hasta entonces el más extenso e importante del periodismo moderno que se hubiera hecho. Fue precisamente gracias a esta primera visita que la señora Robinson Wright se dio cuenta que el país que visitaba, tan grande y lleno de atractivos naturales y artísticos, necesitaba mucho más que un artículo. De esta manera, apostó por rescatar todos los aspectos políticos, sociales y culturales del país en un gran libro; en éste se resaltaría el desarrollo de la

nación vecina, para ser observada —y leída— por un público originalmente anglófono. Este es el motivo por el que decide hacer su primer libro *Picturesque Mexico*, y para ello realiza un segundo viaje en compañía de su hija Ida Dent Wright que le sirvió como intérprete. Por lo que señala en su crónica, sabemos que juntas, madre e hija, realizan un viaje por gran parte de la República, ya sea en tren, a caballo o cruzando ríos y lagos, en canoas y lanchas; “miles de millas por México para captar la esencia del país”, como lo escribe la geógrafa y periodista.

Suponemos que la señora Wright y su hija no recorrieron totalmente el país, aunque visitaron casi todos los estados. Ninguna de las dos era fotógrafa lo que explica que dé los créditos de las ilustraciones a profesionales como Valletto y Compañía, Nicholas Winther y Schlattman, todos ellos establecidos en México y con gran experiencia en comercializar imágenes fotográficas para un incipiente periodismo gráfico.

Tanto *Picturesque Mexico* como *Mexico. A History of its Progress* son libros de reportaje exaltante, donde campea el interés por dejar la mejor imagen de México. La escritora destaca el esfuerzo de los

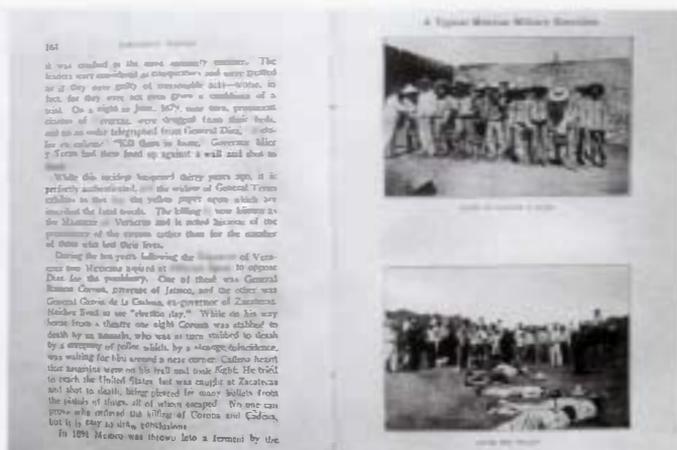
hombres públicos por construir un México moderno y por eso los cataloga como fieles servidores de su país y acendrados patriotas. Junto a este discurso de elogio se hace un recuento de las bellezas arquitectónicas, tanto coloniales como prehispánicas, y los sitios más atractivos, valles, ríos, lagos, etcétera, poniendo especial énfasis en los aspectos modernos del país. Por eso se ilustran los tendidos de vías ferroviarias, en especial aquellas que son un alarde de ingeniería; las oficinas de telégrafos, las

zonas mineras e industriales. Evidentemente, tanto al gobierno mexicano como al estadounidense, convenía esta imagen positiva del país que fomentaría las inversiones en un país estable y encaminado decididamente por la senda del progreso.

Sin embargo, los libros de Wright no dejan de estar salpicados de una visión pintoresca y exótica de lo mexicano. Es por eso que encontramos indígenas y gente del pueblo, más que como ciudadanos como tipos populares: desfilan tehuanas, mestizas yucatecas, vendedores de petates, charros, tlachiqueros, etcétera; colocando al mexicano al nivel de curiosidad de viajero desde y para la óptica gringa.

También es curioso que un capítulo del primer libro lo dedique a lo que ella llama "Damas del gabinete", que trata de las esposas de los ministros y la familia del presidente Díaz. Doña Carmen Romero Rubio, Amada Díaz de la Torre y Luz Díaz, le merecen los más exagerados y cursis elogios: adorables, bellas, exquisitas, radiantes, caritativas, adornos de cualquier sociedad, etcétera. Lo singular es que la visión femenina esté presente en este apartado, lo que ningún otro viajero masculino tomaría en cuenta.

Otros viajeros norteamericanos, estos sí vistos de cámara en mano, le seguirían a la señora Wright en su interés por documentar a México. C.B.



John Kenneth Turner, *Barbarous Mexico*, Chicago, Charles H. Keer, 1911. Col. Biblioteca Nacional. UNAM

Waite realizaria un trabajo fotográfico entre 1896 y 1913; y a su vez Sumner W. Matteson relizaria un viaje, con el mismo fin, entre diciembre de 1906 y octubre de 1907. Ambos con una producción prolífica en imágenes que originalmente sus autores no concibirían como reportaje pero que, al darlas a periódicos o revistas que las comercializarían a gran escala, alcanzaron ese carácter. Tanto de Waite como de Matteson se publicarían imágenes en diarios norteamericanos como el *Leslie's Weekly*, *Overland Monthly* o el *New York Herald*. En todos estos reportajes se encontraría la misma visión entremezclada de admiración por el progreso que había alcanzado México y el dejo de exotismo de su gente.

Pero la visión idílica del país se romperá precisamente en las postrimerías del Porfiriato y vendrá del mismo país que había montado un escenario perfecto. Será otro reportero estadounidense el que buscará según sus propias palabras "dar al lector una correcta impresión de Díaz y de su sistema político y económico". Pero sobre todo, y aquí viene el revés de la moneda, para demostrar la complicidad del gobierno estadounidense con Díaz para mantener la esclavitud en nuestro país. El autor de este reportaje fue John Kenneth Turner (1878-1948) quien, en compañía del mexicano Lázaro Gutiérrez de Lara, recorre



John Kenneth Turner, *Mexones en la Ciudad de México*, 1909. Col. Biblioteca Nacional, UNAM

los puntos clave donde existía el atávico sistema esclavista en sus formas más horribles. Valle Nacional, la provincia de Yucatán y la Ciudad de México, son los lugares que visita Turner para desenmascarar la fachada de perfección que se había levantado sobre el país. El reportaje de este viaje quedó plasmado en el libro *Barbarous Mexico*, el cual empieza a publicarse en el periódico *American Magazine*, desde octubre de 1909.⁶

Sobra decir que tanto el contenido como las imágenes del libro, que por cierto circuló con problemas en los Estados Unidos, causaron enorme impacto en los dos países por su dramático tono de denuncia. Sin duda las evidencias que da el autor para señalar la explotación y pobreza extrema del pueblo mexicano, además de bajar del pedestal a Porfirio Díaz, contrasta evidentemente con las anteriores versiones sobre nuestro país que daban una imagen romántica y, puede decirse, hasta “bonita”. No es extraño que por eso Francisco I. Madero, al conocer a Turner, le comentara a éste que su libro le había ayudado mucho en la gestación del movimiento armado.

A diferencia de los reportajes positivistas, en el libro de Turner no se encuentran imágenes de obras públicas o de los héroes del gobierno. En la primera edición de *Barbarous Mexico* encontramos, en cambio, las fotografías del exilio de los yaquis a Yucatán

atravesando desiertos y montañas; viaje el cual realizaron a pie. También se cuenta con las escenas de las plantaciones, con los peones que asemejan, más que trabajadores, esclavos, los enganchadores, etcétera.

Aunque hay que aclarar que la mayoría de las imágenes no son de la autoría de Turner. Sorprende que en la edición de 1911 todavía se usen fotos de

Waite que, publicadas en *Barbarous Mexico*, adquieren una nueva connotación con el pie de foto. Lo que originalmente era una imagen pintoresca de un aguador, unos vendedores de leña o un cargador, agobiados por el peso de su mercancía, toma un nuevo sentido cuando Turner pone el título de: “Un trabajador mexicano es más barato que un caballo.”

Una imagen impactante es la de los indios yaquis de Sonora que aparecen colgados de las ramas de los árboles; desgraciadamente mal tomada, fuera de



C.B. Waite, *Cargadores de madera, Ciudad de México*, ca. 1905, publicado en John Kenneth Turner, *Barbarous Mexico*. 1911. Col. Biblioteca Nacional, UNAM



Anónimo, publicado en *Barbarous Mexico*, 1911. Col. Biblioteca Nacional, UNAM

foco y, al parecer, retocada, lo que pone en duda su veracidad. ¿Podemos estar seguros que esos esqueletos con las cabezas descarnadas son, en verdad, los indios castigados por los hacendados y anticipo de las novelas de Bruno Travençolo?

Sin duda el fuerte contenido de la obra hace olvidar que las fotos posiblemente fueron manipuladas a partir del texto. De hecho, las únicas que tomó el autor, según los créditos, son la de los mesones en la Ciudad de México, en donde aparecen los que él lla-

ma “los pobres de la ciudad”, durmiendo en sórdidos y promiscuos cuartos envueltos en sus sarapes y sobre petates.

Pese a todo, el libro de *Barbarous Mexico* significó el mejor reportaje gráfico sobre el país a finales del Porfiriato. Se cerraba así el ciclo iniciado por un fotógrafo francés en 1867, cuando también el foco de interés internacional se centraba sobre México en momentos extremos.

¹ Véase Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, Fondo de Cultura Económica, (Río de Luz), 1989.

² Gus MacDonald, *Camera, Victorian Eyewitness*, Londres, B. T. Batsford LTD, 1979.

³ Véase el catálogo de la exposición *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, Museo Nacional de Arte, 1994. También el catálogo *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Museo Nacional de Arte, 1995.

⁴ *El Siglo XIX*, México, 4 de septiembre de 1867, p.3

⁵ *El Observador*, Guanajuato, 2 de enero de 1887, p.4; y también *El Observador*, Guanajuato, 13 de junio de 1889, p.4.

⁶ John Kemeth Turner, *Barbarous Mexico*, Chicago, Charles H. Keer, 1911. Un ejemplar de esta primera edición, que es la única donde aparecen fotografías, se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de la UNAM, en el Fondo Heliodoro Valle.



Henri Ravell, *Sin título*, ca. 1900. Cortesía col. Throckmorton Fine Art, Inc., Nueva York

Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba

Durante los años del Porfiriato la fotografía alcanzaría su mayoría de edad en México. Periodo éste en que se consolidaría el género del retrato tanto en los estudios fotográficos de las ciudades, como en el ejercido por fotógrafos trashumantes en el medio rural. El costumbrismo y el paisaje tendrían su gran momento el cual oscilaría entre la visión pintoresca, la búsqueda de lo exótico y el genuino interés por lo cotidiano.

En este mismo periodo, las sociedades indígenas de finales del siglo XIX y de la primera década del XX se caracterizarían por su marginación social. El deseo profundo del Estado por transformarlas e incorporarlas a la cultura nacional y hacer de sus tierras unidades de producción—con propietarios extranjeros— conformarían las directrices políticas y las acciones sobre este sector que ocupaba un porcentaje muy alto de los habitantes de la nación. En 1893 el *Diario Oficial* declaraba en un estudio estadístico sobre la población que ésta se encontraba constituida por 11 395 712 habitantes, de los cuales 19 por ciento eran de origen europeo, el 43 por ciento mestizos y el 38 por ciento restante indígenas.¹

Durante estos años, el indígena del norte y el maya en el sur se caracterizan por su constante rebeldía y poca docilidad en defensa de sus tierras y cultura. Las incursiones de los apaches, las políticas de pacificación del indio yaqui, así como la guerra de castas de Yucatán, ocupan espacios en los periódicos y preocupan de manera directa al presidente quien, en informes ante el congreso, señala los recursos dirigidos al denominado “problema indígena”. Informa sobre los resultados de los enfrentamientos y las consecuencias sociales en los territorios que son teatro de los sucesos, así como las políticas emprendidas en los mismos.²

En Yucatán la guerra concluye en 1902 y el problema con los yaquis se prolonga a lo largo de la primera década del siglo XX de manera intermitente; hasta que el propio movimiento armado de la Revolución Mexicana la absorbe como parte de sus motivaciones locales.

El indígena “pacífico”, esto es, el indígena campesino que habita en gran cantidad de comunidades en las montañas del centro del país, así como el indige-



Anónimo, *Mujer nalua junto a Bedros Tatarian*, 1897-98. Sinafo-INAH, núm. de inv. 350900



León Digué, *Coro de la sierra de Nayarit*, 1896-1898. Col. Musée de l'homme, Paris (cortesía Artes de México)

na urbano, satisfacen las necesidades de servicio de las ciudades como vendedores ambulantes, aguadores, carboneros, artesanos, etcétera. Ante los ojos del mestizo y de los descendientes de europeos, ellos son la encarnación del fanatismo religioso, malos trabajadores y depositarios del atraso económico de las actividades rurales de la nación.³

Pese a todo esto, algunos estudiosos mostraban interés por comprender la diversidad social y étnica del país motivados por la búsqueda de soluciones al atraso. Su curiosidad se inscribía en el contexto de las nacientes ciencias antropológicas que, muy lentamente, comenzaban a influir desde Europa al medio académico mexicano.

Dentro de este interés por la cultura, por parte de los mexicanistas de la época, la fotografía toma un lugar. Ciertamente el uso de este medio de registro se inició en México desde el mismo año en que se dio a conocer el daguerrotipo, en 1839; ya que Emanuel

von Friedrichsthal hizo una serie de tomas de detalles arquitectónicos de Uxmal, Chichén Itzá e Izamal.⁴ El registro arquitectónico de ruinas prehispánicas fue lo que, durante muchos años, más preocupó a los mexicanistas nacionales y extranjeros durante la segunda mitad del siglo XIX.⁵

Las sociedades indígenas vivas del momento eran poco estudiadas, en tanto México era un territorio pluriétnico y multilingüístico donde rebeliones, guerras de castas y la incomprensión política de los liberales y conservadores a este sector social, influían en el quehacer científico del momento.

Con la formación de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística —el 28 de abril de 1851— y la aparición de su boletín como medio de difusión, el estudio del mundo indígena tiene apenas una pequeña atención.⁶ Por iniciativa de esta sociedad se emprenden viajes de estudio donde la geografía física y humana se consideran a la par. Son de destacar los

estudios emprendidos por Fernando Aldherre, Santiago Méndez y Antonio García Cubas; José Guadalupe Romero y José Francisco Velasco, por el uso de la fotografía en el registro de los tipos físicos en el medio natural y por las fechas en que lo realizan (entre 1860–1870).

Pese a estos antecedentes, es indudable que el momento en el que el interés por el conocimiento sobre los aspectos sociales, materiales y culturales de las sociedades indígenas se consolida, conforme a las propias ciencias antropológicas, es cuando logra establecer sus métodos e intereses particulares. Es durante el Porfiriato en México, y a nivel internacional, cuando la antropología se fortalece con el impulso que se da a las ciencias a raíz del positivismo.

Otro acontecimiento que incide en la atención por conocer la sociedad indígena viva, es la conmemoración de los 400 años del descubrimiento de América. En 1892 se organiza en España una gran exposición y el gobierno de Díaz comisiona a Francisco del Paso y Troncoso el arreglo de la participación de la delegación mexicana. Se envían cerca de 600 fotografías de indígenas y mestizos que se convierten en el primer mapa etnográfico hecho a partir de la imagen.⁷ Sin embargo, la trascendencia de este evento queda sólo en un público muy reducido y fue hasta la celebración del XI Congreso de Americanistas —el primero en celebrarse en un país latinoamericano en 1895— que se realiza una nueva exposición en el Museo Nacional; con un impacto mayor en el país debido a la promoción que se hace de éste en la prensa.



Pedro Guerra, *Familia maya*, ca. 1892. Sinafo-INAH, núm. de inv. 351008

Ello da lugar a la constitución del primer Departamento de Antropología en el Museo.

La participación de la fotografía en el evento fue grande ya que contó con un total de 1 645 imágenes, de las cuales 478 se refieren a los tipos físicos; y algunos aspectos culturales de los nahuas, pimas, pápagos, yaquis, tarahumaras, coras, huicholes, tarascos, zoques, totonacos, mixtecos, zapotecos, mayas, choles, lacandones, tzotziles, tzeltales, chichimecas y mestizos, entre otros.⁸ Las 1 167 fotografías restantes son registros referentes a aspectos de la cultura material como herramientas, tejidos y utensilios; así como animales, plantas, diversos elementos naturales como formaciones rocosas y panorámicas de comunidades y rancherías.⁹

Es en este marco que Carl Lumholtz, León Diguét, Frederick Starr, Karl Kaerger, Fortunato Hernández, Ricardo E. Cicero y Konrad T. Preuss emprenden una serie de viajes de investigación —entre los años de 1890 y 1910— con distintos grupos indígenas y componentes sociales en diversas regiones del país; en ellos la práctica fotográfica jugó un papel importante.

Algunos de estos investigadores hacen la propia labor fotográfica y otros emprenden su trabajo junto a fotógrafos experimentados, como C.H. Taylor que acompañó en su segundo viaje a Lumholtz; Bedros Tatarian, Charles B. Lang y Louis Grabic acompañaron a Starr; y Rafael García a los señores Hernández y Cicero.

Carl Lumholtz es quizás el más conocido. Realizó un total de seis viajes de investigación financiados por el Museo Americano de Historia Natural de la ciudad de Nueva York; estudios que fundamentalmente se centraron en los indígenas del noroeste mexicano, entre tarahumaras, tepehuanos, coras, huicholes, pápagos, cocopas y yaquis. Los tarascos y nahuas también fueron objeto de estudio etnográfico durante sus viajes, sin olvidar su interés por las relaciones interétnicas; estudios que se van a repetir en los demás viajeros.¹⁰

El trabajo fotográfico de Lumholtz refleja la tendencia de los investigadores que habían tenido contacto con Franz Boas y sus ideas. Boas planteaba la

perspectiva del “estudio integral”: la descripción etnográfica, la antropología física, la arqueología, la geografía física, etcétera. Por este motivo las fotografías tienen un repertorio temático amplio donde se encuentran sitios arqueológicos, cerámica, campos de cultivo, casas habitación, tipos físicos, danzas, paisajes, plantas, formaciones rocosas, etcétera.



León Diguét, *Joven pareja huichol*, 1896-1898. Col. Musée de l'homme. Paris (cortesía Artes de México)

Durante sus viajes, Lumholtz llevó como equipo una cámara fotográfica de formato 8 X 10 pulgadas que, por el resultado en sus negativos, es claro que le costó trabajo aprender su uso; aunque conforme fueron pasando los viajes, la pericia la fue adquiriendo. En la

travesía en que contó con los servicios del ingeniero C.H. Taylor, se realizaron placas del mismo formato para las tomas de los sitios arqueológicos de la sierra de Chihuahua; así como para algunas imágenes de los poblados y retratos de grupo de tarahumaras y mestizos.¹¹

Lumholtz divulgó sus imágenes en numerosas publicaciones; sin embargo, *El México desconocido* es su obra más destacada y resulta interesante observar que ésta se escribió a partir de sus notas y, en especial, de la información contenida en las imágenes fotográficas y dibujos que constituyen la columna vertebral del escrito.

León Diguét fue un investigador que también compartió la visión del “estudio integral”. Él llegó a México como químico industrial, contratado por la casa Rothschild de París, para trabajar en la compañía minera de El Boleo, en Santa Rosalía, Baja California Sur.¹²

Su gusto por la etnografía y la historia los adquirió durante su estancia en México, y su formación profesional en las ciencias naturales explica su atracción por la botánica, la zoología y la geología. Esta diversidad de intereses los aplica en las investigaciones que emprende por el país, en un total de seis viajes que van de 1893 a 1913, patrocinadas por el Ministerio de Instrucción Pública de Francia.¹³

Si bien su trabajo más sólido es el estudio de los huicholes que realiza entre 1896 y 1898 —casi coincidiendo en su estancia con Lumholtz—, son innovadoras sus investigaciones de carácter etnobotánico. También hay que señalar sus estudios etnohistóricos en los que la indagación etnográfica es fundamental para la comprensión del pasado.

Para Diguét la fotografía es un apoyo metodológico en el registro del dato; y como tal la incluyó en



Carl Lumholtz, *Tarascos*, ca. 1898. D.R. © Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, Fototeca INI

muchos de sus trabajos. Por otra parte expuso sus imágenes con el objetivo no sólo de divulgar un mundo diferente al francés, sino con la conciencia de que lo exótico atraería el interés de los patrocinadores.

La fotografía de Diguét aborda el retrato de los tipos físicos de los cochimies, yaquis, coras, huicholes, nahuas, tepehuas, otomies y mestizos. Registra flora y fauna, sitios arqueológicos, pinturas rupestres, cerámica, cestería y tejidos, en un proceder metodológico semejante al de Lumholtz. Son relevantes sus imágenes sobre industrias tradicionales, donde fotografía procesos completos del tejido de fibras, la explotación de los agaves y la elaboración de instrumentos musicales. Diguét procedió técnicamente con una cámara de formato de 4 X 5 pulgadas, y en menor cantidad hizo fotografías con una cámara de 8 X 10 pulgadas. La primera le permitió un proceso técnico más fácil pues sus dimensiones le facilitaban la operación.¹⁴



Frederick Starr (y Bedros Tatarian), *Poblado de Chichahuastla*, Oaxaca, 1897-98. Sinafo-INAH, núm. de inv. 430979

Frederick Starr en un inicio centra sus investigaciones en la antropología física y decide trabajar en un área que se extiende entre el centro y sureste de México y que consideró necesaria por la falta de estudios, ya que el noroeste indígena del país lo estudiaba Lumholtz.¹⁵ Las etnias visitadas por Starr fueron, entre otras, las de los otomíes, tarascos, nahuas, mixtecos, triquis, zapotecos, tzeltales y choles. Para ello contó con el apoyo de la Universidad de Chicago y el Museo Nacional de México.

El trabajo lo realizó en cinco jornadas que van de diciembre de 1895 a marzo de 1901. La primera la hizo solo y no la consideró como propiamente un viaje de investigación, sino más bien una exploración primaria para definir el plan de trabajo de las subsecuentes.¹⁶ En la segunda, entre 1897 y 1898, lo acompañó el fotógrafo Bedros Tatarian; en la tercera, de 1899, contó con el fotógrafo Charles B. Lang y en las dos de 1900 y 1901, el fotógrafo es Louis Grabic.¹⁷

Pese a que Starr señala sistemáticamente que el objeto de su estudio son los tipos físicos, la labor de sus fotógrafos va más allá, ya que los tres registran medios naturales, poblados, industrias tradicionales, tejidos, cerámica, arquitectura vernácula, procedimientos de construcción de casas y caminos, así como las labores de la tierra. Hay un particular cuidado en el registro de piezas arqueológicas que se conservan en las casas, e incluso se fotografía un mapa colonial de la comunidad oaxaqueña de Huilotepec.¹⁸

Es claro que este proceder fotográfico lo orquestó el propio Starr y queda plasmado en su *Ethnographic Album*, en el que se incluyen imágenes de Tatarian y Lang. La organización editorial inicia con la presentación de las etnias visitadas, a partir de la ubicación de las poblaciones en su contexto natural, su urbanística y habitación, para luego mostrar las actividades artesanales o distintivas de cada una de las comunidades; termina con una serie de retratos en los que se evidencian los rasgos físicos.



Frederick Starr (y Bedros Tatarian), *Mujer huave*, Oaxaca, 1897-98. Sinafo-INAH, n.º im. de irr. 430878-79

Starr es el único de los viajeros, hasta ahora mencionados, que deja claro el proceder fotográfico al establecer que: “Fueron tomadas de 50 a 60 fotografías en cada tribu. Las fotografías fueron de cuatro clases: retratos de 5 X 7 pulgadas, vistas cada persona de frente y de perfil. Negativos 5 X 8 pulgadas de cuerpo entero mostrando sus trajes, vida diaria y costumbres. Negativos de 8 X 10 pulgadas mostrando vistas.”¹⁹

Karl Kaerger fue un agrónomo enviado a América Latina por encargo del gobierno imperial de Alemania, entre 1899 y 1900. Su tarea consistía en realizar un conjunto de estudios de las potencialidades agrícolas, y de cultivo de productos tropicales de alta comercialización, que las condiciones de cada país brindara, con el objeto de constituir programas de inversión y enviar colonos alemanes.

La investigación se inició en Argentina y continuó por Chile, Perú y Ecuador, para concluirse en México. Se destacaban los rendimientos, los costos de

producción, las vías de acceso para la comercialización; y especialmente, las características de la mano de obra y la infraestructura en cada país y región para las empresas agrícolas y ganaderas. Sobre México se describen las actividades agropecuarias destinadas a la exportación, así como el abasto interno. Kaerger se interesa por el henequén, el cacao, el tabaco, el café, la vainilla, el caucho, la cochinilla, el añil y el algodón. El estudio del azúcar lo hace tomando en cuenta la producción por estados productores y lo mismo ocurre con cereales como el trigo, la cebada, el maíz y el arroz. Concluye su estudio con la ganadería nortea.²⁰

Durante su viaje Kaerger llevó consigo una cámara fotográfica de formato 4 X 5 pulgadas con la que registró campos de cultivo, ranchos, caminos, haciendas; procesos productivos como el del henequén, el tabaco y la vainilla; medios de transporte, almacenamiento, etcétera. Lo más sobresaliente en



Rafael García, *Grupo de indios ocoronis*. 1903. Sinafo-INAH, núm. de inv. 431004

sus imágenes son los retratos de trabajadores, donde se mezclan mestizos e indígenas en sitios de labor o en horas de descanso. Sus fotos fueron únicamente apoyo para sus notas, ya que nunca se han publicado y, probablemente, fueron usadas por el gobierno alemán para el informe realizado por el agrónomo.²¹

En 1903 el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York encomendó a los investigadores mexicanos Fortunato Hernández y Ricardo E. Cicero, un trabajo etnográfico sobre fiestas y cultura material de los indios mayos-ocoronis; localizados éstos en Sinaloa y muy cercanos a las conflictivas tierras de Sonora, durante los años de la guerra con los yaquis. El resultado fue un pequeño artículo acompañado de diez fotografías realizadas por Rafael García, donde es notable la frescura de las imágenes que sólo se pudo lograr por la estrecha vinculación de los investigadores y el fotógrafo con la comunidad de El Fuerte.

Las fotografías se refieren a la vida cotidiana, los rituales de Semana Santa, las actividades agropecuarias y la cultura material. Rafael García logra, también, retratos de niños, jóvenes, adultos y ancia-

nos e imágenes sobre las actividades comerciales con los mestizos. Utilizó para ello una cámara de formato 5 X 7 pulgadas.²²

Por su parte Karl Preuss hace una investigación etnográfica entre indios coras y huicholes para indagar los rituales en una porción de la sierra del Nayar, que Lumholtz calificó como habitada por indios aculturados o mexicanizados. Preuss consideró esto como determinante para sus investigaciones y encontró a unos indígenas con una cultura muy sólida.

Preuss viajó con una cámara de formato 4 X 5 pulgadas para tener mayores facilidades en la operación fotográfica. Además de retratar tipos físicos, también hizo un registro muy amplio de danzas, espacios rituales y de elaboración de las jícaras decoradas con chaquiras, donde precisamente identificó lo que él denominó la aztequización de los coras y huicholes.²³

Se puede concluir que estos viajeros centraron sus intereses en el medio rural mexicano fundamentalmente por lo diverso y complejo de su compo-

ción; el uso de la fotografía fue parte esencial de su trabajo como recurso metodológico y un registro testimonial por lo que, ante todo, la imagen es considerada como el registro del dato antes que como una propuesta estética. Es importante mencionar que la mayor parte de las consideraciones vertidas en los

escritos de estos científicos, evidencian la situación miserable de los indígenas. Ellos están convencidos de la necesidad de incorporarlos a un proyecto de nación que los haga salir de su atraso, lo que les parecía lamentable.



Rafael Garcia, Ocoroni. 1903. Sinafo-INAH, núm. de inv. 431005

¹ *Diario Oficial*, México, 21 de octubre de 1893, p. 12.

² Para la localización de la presencia indígena en la prensa capitalina del siglo XIX véase Antonio Escobar Ohmstede y Teresa Rojas Rabiela (coords.), *La presencia del indígena en el periodismo mexicano del siglo XIX*, México, CIESAS/INI, 1992-1993.

³ *El Siglo XIX*, México, 17 de febrero de 1891.

⁴ Lina Oldena Güemes, "La fotografía" en *La antropología en México*, I. 6, Carlos García Mora (coord.), México, INAH, (*Panorama histórico*), 1988.

⁵ Para una aproximación histórica sobre esto véase: Lina Oldena Güemes, *op. cit.*; Samuel Villela F., "La antropología visual y la antropología mexicana" en *Antropológicas*, núm. 5, nueva época, 1993, pp. 14-25; y de él mismo "La recuperación del pasado en imágenes" en *Arqueología Mexicana*, Vol. 2, núm. 7, Abril-Mayo de 1994, pp. 74-79.

⁶ Julio César Olivé Negrete y Augusto Ortega Castro Puzo (coord.), *Una historia*, México, INAH, 1988.

⁷ Georgina Rodríguez, "Miradas sin redención", en *Luna córnea*, núm. 13, México, septiembre-diciembre de 1997, p. 27.

⁸ Alfonso L. Herrera y Ricardo E. Cicero, *Catálogo de la colección de Antropología del Museo Nacional*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1895.

⁹ De Alfonso L. Herrera véase, entre otros, el *Catálogo de la colección de reptiles y batracios del Museo Nacional*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1895.

¹⁰ Jesús Jáuregui y Mario R. Vázquez, *Carl Lumholtz. Montañas, duendes, adivinos...*, México, INI, (Raíces), 1996.

¹¹ Carl Lumholtz, *Unknown Mexico*. vol. 1, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1904.

¹² Jesús Jáuregui, "La antropología de Diguét sobre el occidente de México" en *Por tierras occidentales: entre sierras y barrancas*, México, CEMCA-INI, 1992.

¹³ Jean Meyer (pról.), *Fotografías del Nayar y de California. 1893-1900*. México, CEMCA-INI, 1991.

¹⁴ En el Museo del Hombre de París existe registrada la colección León Diguét con 86 placas; esta misma institución resguarda otras 423 placas de Diguét repartidas en diversas colecciones.

¹⁵ Frederick Starr, *En el México indio. Un relato de viaje y trabajo*, México, Conaculta, (Mirada viajera), 1995, p. 27. En la versión original en inglés el libro incluye 154 fotografías donde casi no hay retratos y si un énfasis por la imagen de la cotidianidad rural, véase Frederick Starr, *In Indian Mexico, a narrative of travel and labor*, Chicago, Forbes & Company, 1908.

¹⁶ Frederick Starr, *Indians of Southern Mexico: An Ethnographic Album*, Chicago, 1899, p. 7.

¹⁷ Frederick Starr, *En el México indio. op. cit.*, pp. 29-30.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 301-302.

¹⁹ Frederick Starr, *Indians of Southern Mexico: An Ethnographic Album, op. cit.*, p. 7.

²⁰ Karl Kaerger, *Landwirtschaft und Kolonisation im Spanischen Amerika*, Leipzig, Verlag von Duncker & Humboldt, 1901. La sección mexicana se reeditó en Teresa Rojas Rabiela y Roberto Melville (eds), *Agricultura y colonización en México en 1900*, México, Universidad Autónoma de Chapingo-CIESAS, 1986.

²¹ El acervo referente a México consta de un poco más de cinco mil negativos de vidrio y se conservan en la Biblioteca Iberoamericana de Berlín.

²² Fortunato Hernández y Ricardo E. Cicero, "The Ocoroni Indians" en *Memoirs of the American Museum of Natural History*, T. III, núm. 3, Nueva York, 1903, pp. 234-243.

²³ El acervo de Konrad Theodor Preuss consta de 1 230 placas de cristal que se localizan en la Biblioteca Iberoamericana de Berlín. La obra principal del investigador es *Die Religion der Cora*, Leipzig, B.G Teubner, 1912.



Pál Rosti, álbum *Fényképi-Gyűjtemény* y *Tlalmanalco*, 1856-58. Col. Fototeca del Acervo Histórico Diplomático. SRE.

Pál Rosti

Como resultado de su viaje por Estados Unidos, Cuba, Venezuela y México, entre los años de 1857 y 1858, Pál Rosti dejó una doble obra: por una parte, interesantes impresos conteniendo extraordinarias observaciones guiadas por una tesis sobre la relación entre independencia y progreso ya que desde su punto de vista, tras la consecución de la Independencia, México no había experimentado un desarrollo armónico. De tal forma, en sus *Memorias de un viaje por América*, en la cual México ocupa la mayor parte de la obra —aunque resta por traducirse y que gracias a Josune Dorronsoro la conocemos parcialmente—, se ocupa de registrar cómo era la sociedad, el patrimonio social y cultural, el entorno geopolítico de las naciones citadas. Otro estudio, *Uti emlekezetek Amerikából* (*Sobre la población indígena de América*, 1861), le valió su ingreso el 22 de diciembre de 1862 a la Academia de Ciencias Húngara. Por otra, el producto de una singular mirada fotográfica de la cual conocemos un *Album* (1 de noviembre de 1858) conteniendo cuarenta y una fotografías realizadas en colodión húmedo de gran tamaño y que Rosti, a su regreso a Europa, regalaría una copia a Humboldt. Actualmente éste se encuentra localizado en la Biblioteca Nacional Szechenyi de Hungría. En México existe

una Colección de fotografías de Pal Rosti en la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

Pál Rosti consideraba la fotografía como el medio más eficaz para difundir el conocimiento a través de claras imágenes como las realizadas sobre México el cual, entre agosto de 1857 y marzo de 1858, oscilaba entre regímenes conservadores y liberales. Su trabajo fotográfico será la continuación de la obra descriptiva y paisajista, con intenciones científicas, que sobre este país inauguraron John Lloyd Stephens y el Barón von Friedrichsthal a principios de la década de los años cuarenta. Rosti registra su recorrido por Pachuca, Veracruz, Orizaba, las ruinas de Palenque y Xochicalco, la Ciudad de México y sus alrededores; las características del paisaje, la flora, la fauna, las fiestas, las costumbres, las creencias religiosas, la gastronomía, la población y la estratificación étnica, así como distintos aspectos de la arquitectura mexicana.

Entre las fotografías al colodión húmedo, destacan las siguientes: *Lago del jardín Borda*, *Ruinas del teocalli azteca Xochicalco, lado este*; *Ciudad minera de Pachuca* e *Iglesia de la Santísima*, entre otras.

Jesús Nieto Sotelo



William H. Jackson, *Sin título*, 1883-84. Sinafo-INAH, num. de inv. 428690

William Henry Jackson

Durante aquellos años viajaba tanto como de costumbre pero, en general, con mucha mayor comodidad. En 1881 obtuve mi primer trabajo en los ferrocarriles, con la compañía de Denver y Río Grande (nunca supe si las cartas de Jay Gould fueron en parte responsables de ello); y no sólo viajaba yo a lo largo de toda la ruta principal, sino frecuentemente también en el carro presidencial. Desde entonces, pasaba cada verano en las vías, en uno u otro camino, usualmente en un vagón privado, adecuadamente equipado desde el cuarto oscuro a la recámara. No pocas veces me era posible llevar a la familia conmigo, y en una ocasión mi madre vino del este a visitarnos por un mes. Ella tenía por aquél entonces más de setenta años; no obstante se mantenía en la plataforma de observación, tan atentamente como sus nietos.

En 1883, después de fotografiar el Gran Cañón del Colorado, hice mi primer viaje más allá de la frontera, inicialmente para hacer algunos trabajos del Ferrocarril Central Mexicano principalmente. Regresé al año siguiente para fotografiar, y de paso escalar, el Popocatepetl, que constituía con mucho, el pico más alto que hubiese escalado. Pero no es el recuerdo de aquella nevada montaña de los aztecas el que prevalece ahora, es el regalo que le traje a mi pequeño hijo,

un Chihuahua o “pelón mexicano”. Aunque a Clarence no le hizo muy feliz el perro calvo que lleve a casa en mi bolsillo.

El quería un perro peludo normal; y para remediar mi mal tino, cambió el diminuto perro por un burro adulto. Clarence no tenía más de siete

u ocho años por aquél entonces; pero desde ese momento, no volví a preocuparme mucho sobre el día en que él tuviera que enfrentarse al frío mundo por sí mismo.

Con el tiempo mis fotografías, para la compañía Denver y Río Grande, reeditarian grandes dividendos. Otras empresas de caminos férreos me pedían fotografiar sus rutas, entre las cuales podía elegir año con año. Los hoteles comenzarían a comprender el valor de dar publicidad a sus atracciones escénicas; y entre 1885 y 1892 cargué con mi cámara a cada rincón de la tierra hasta el Canadá. En los veranos cubría territorios como Gaspé, Yellowstone, Colorado, el norte de Nueva York y los Montes Blancos. Después de la temporada fría, me encontraba ocupado ya fuese en México o California, Luisiana o Florida. Y, como disfrutaba viajar cada vez más conforme envejecía, esa era una vida plenamente satisfactoria.

William H. Jackson, *Time Exposure. The Autobiography of William Henry Jackson*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986. (Traducción Claudia Negrete).



N.º. 1068. Inquisition of San Domingo, City of Mexico.

Benjamin Kilburn, *Plaza de Santo Domingo*, 1873. Col. Biblioteca de El Colegio de México (cortesía Gina Rodríguez)

Benjamin W. Kilburn

Tras admirar las 162 vistas estereoscópicas tomadas en México por Benjamin W. Kilburn, durante el mes de febrero 1873, E. L. Wilson escribió para *The Philadelphia Photographer*:

De vistas de tan pintorescos sujetos que pensábamos sólo Egipto tendría... Nos parece que vienen de un país del cual nunca oímos antes, y que ahora es exhumado por vez primera por la cámara.

Tal fue el impacto creado por la serie que se puso a la venta en julio del mismo año y fue altamente recomendada para ser adquirida por los lectores de esa publicación.

Benjamin, junto con su hermano Edward, habían fundado en 1865 en su natal Littleton, New Hampshire, la *Kilburn Brothers Stereoscopic View Company*. Su producción, en un principio dirigida al turismo local, muy pronto comenzó a diversificarse. Benjamin vislumbró las inmensas posibilidades del medio y emprendió una estrategia para hacer de su compañía una de las mejores del ramo. Sus primeros viajes los hizo en su país, aprovechando las redes ferroviarias que ya para entonces cruzaban sus territorios. Montado en ese tren, y sin duda atraído por la propaganda del Ferrocarril Mexicano que sin más lo anunciaba como “el ferrocarril más bonito del mundo”, Benjamin se embarcó de Nueva York a Veracruz y en el puerto emprendió su viaje hacia lo desconocido.

A diferencia de sus antecesores, Benjamin registró la vida contemporánea de los mexicanos y no sólo sus aspectos históricos. De la serie se tienen identificadas 84 vistas que ilustran claramente su particular manera de abordar a los sujetos y su entorno, sin olvidar el juego de planos, necesario para la tridimensionalidad estereoscópica. Destaca también la organización misma de la serie. Contraria a la secuencia de su propio viaje, Benjamin editó su serie comenzando en el centro mismo de la capital y con ello también marcó una diferencia. Kilburn se planteó ubicar los cuatro puntos cardinales

de la ciudad desde la Academia de San Carlos y no a partir de la Catedral, como lo que hiciera Charnay y posteriormente Jackson. Este recurso lo repite al inicio de cada nueva secuencia, haciendo de la serie una narración consecuente con cada recorrido emprendido, enlazando cada toma en una forma particular de ver.

Sin embargo, Benjamin W. Kilburn no es un autor que deba ser analizado por los aportes estéticos de su obra. Al igual que otros fotógrafos dedicados a la estereoscopia, su trascendencia radica en los alcances del medio, determinantes en la visualización de personajes y escenarios entre un público masivo. Es curioso que durante los 45 años de existencia de la *Kilburn Co.*, que hizo de Littleton “la capital mundial de la estereoscopia”, su serie mexicana no haya sido renovada. Pudiera pensarse que los escenarios de su recorrido permanecieron inalterables y que por lo tanto no fue necesario la renovación de las vistas, pero tras el *boom* ferroviario del Porfiriato ¿por qué no se cubrieron otras rutas? Evidentemente no fue necesario. El éxito de la serie radicó en su justa aproximación hacia un complejo y sorprendente entorno que a partir de entonces comenzó a percibirse como “mexicano”. En 162 tomas, Kilburn sintetizó y definió un concepto que, aunque cambiante en el tiempo, en esencia no lo es. Al delinear el imaginario colectivo de “lo mexicano”, la serie también trasciende lo estrictamente documental y está abierta a otro tipo de análisis que deje de considerar a la estereoscopia como un vulgar divertimento de salón y cuyos editores fueron más que hábiles comerciantes.

Gina Rodríguez Hernández*

*La autora ha hecho un seguimiento de la serie mexicana de Benjamin W. Kilburn a partir de un proyecto de colaboración de la Fototeca Nacional del IMAN y del Museum of New Mexico. Agradece al Fideicomiso para la Cultura México-USA el patrocinio de la investigación para un catálogo de las vistas, así como a Tom Southall por compartir generosamente información al respecto.



Alfred y Anne Maudslay, *Acapulco, una instantánea desde la cubierta*, 1893, publicada en *A Glimpse at Guatemala*, 1899. Col. Biblioteca Nacional, UNAM

Alfred Persival Maudslay

Nuestro barco, el "San Juan", pertenecía a la Pacific Mail Steamship Company cuya ruta corría desde San Francisco a Panamá [...] los primeros días del viaje fueron lo suficientemente grises y aburridos como para incidir en el ánimo de cualquiera, pero cuando estuvimos 200 millas al norte de Cabo San Lucas, los oscuros nubarrones se disiparon, irrumpiendo el sol en toda su gloria.

Pronto estuvimos ante la vista de las sombras proyectadas por el pie de las montañas de la costa mexicana. Mientras navegábamos lentamente hacia los trópicos, aquellas perdían su aridez, tornándose revestidas con una cada vez más rica vegetación, pobladas con plátanos; picos volcánicos irrumpiendo de los macizos montañosos; y de éstos, una guirnalda de humo se mezclaba lánguidamente con la brisa.

En la noche del siete de diciembre [de 1893], arribamos al puerto de Acapulco. Nos adentramos en su hermosa bahía, a través de un tortuoso canal entre altos acantilados, guiados sólo por la tenue luz colocada sobre la parte superior de una roca. El mar era de una maravillosa belleza, con destellos fosforescentes, animado por peces iluminados y delfines nadando de un lado a otro, que dejaban estelas de luz tras de sí. A través de este mar de plata líquida llegamos al fondeadero, cerca del pueblo. Conforme nos acercábamos a la orilla largas y angostas canoas iluminadas por grandes

antorchas hechas de pino, tripuladas por muchachos del color de la caoba, salieron de la oscuridad; y antes de que se tirase el ancla, el barco fue rodeado por una hilera de botes vivanderos llenos de fruta, vegetales y ollas, presididas por curtidos hombres y mujeres mexicanos.

Era una bonita y divertida escena, y conforme las mujeres de los botes y sus intenciones contrabandísticas fueron del conocimiento de la tripulación del barco, un vivaz juego de negociaciones, en extraña jerga entre español e inglés, comenzó inmediatamente; y continuó, hasta donde sé, toda la noche. Ésta fue bastante ruidosa, volviéndose bastante desagradable por el arribo de gigantescas cargas de carbón transportadas por pintorescos demonios: pequeños negros vestidos con sucias ropas blancas, quienes portando llamantes antorchas, se pasaron toda la noche proveyéndonos de carbón y llenándonos de polvo. Cuando el sol salió a la mañana siguiente el calor era excesivo, y como el pueblo en sí mismo se veía poco atractivo, y a pesar de que los alrededores eran hermosos a la vista éstos sugerían malaria. No intentamos bajar a tierra firme, así que nos contentamos observando a los vendedores de fruta...

Anne Maudslay y Alfred Persival Maudslay, *A Glimpse at Guatemala*, Londres, John Murray, 1899. (Traducción Claudia Negrete).



Désiré Charnay, *Sin título*, 1858-60. Sinafo-INAH, num. de inv. 426352

Désiré Charnay

El día de mercado se ve en ella [la plaza de Tula] a las mamás, graves, lentas y palidas, acompañadas de sus hijas curiosas, pasando y repasando por delante de los pobres revendedores indios, los cuales les presentan sus naranjas, chayotes, higos, melocotones, higos chumbos encarnados y blancos, y pimientos (chilli) de todas formas, colores y gustos, desde el dulce hasta el picante rabioso.

A un lado se ven largas filas de vendedores de frutos y al otro los de cacharros, cayetes, ollas y malcayetes, es decir, platos, copas, cacerolas y urnas de formas antiguas. Allí también acuden los carniceros ambulantes, las tortilleras y los vendedores de gallos ingleses: indios e indias, otomíes mezclados de chichimecos, vestidos con trajes raidos, que representan todos los tipos del universo, desde el egipcio de perfil duro hasta el calmuco de líneas suaves e indecisas.

Al pie de uno de los grandes fresnos que dan sombra a la plaza y en el que hay instaladas unas cocinas primitivas, se agolpa una compacta muchedumbre de consumidores que, puestos en cuclillas, se regalan por la módica su-

ma de seis y diez cuartos con abundantes raciones de frijoles negros sazonados con pimienta, enormes trozos de cerdo asado, o un suntuoso *mole de huayalote*[sic], exquisito guisado de pavo con pimienta y simiente de sésamo.

La mayoría de las vendedoras, con el seno desnudo y rodeadas por todas partes de chiquillos, dejan a las criaturas el cuidado de buscar el seno materno sin preocuparse de los parroquianos ni de los transeúntes. Algunos tipos me llaman la atención por su pureza y en especial las muchachas, esbeltas, arrogantes, de ojos negros, abundante cabellera y redondo cuello adornado de collares de piedras y abalorios; al contemplarlas pareceme encontrarme rodeado de esa raza, tan grande en otro tiempo, y retrotrayéndome a mil años de fecha, creo vivir en medio de esa nación tan justamente célebre cuyas ruinas vengo a estudiar.

Désiré Charnay, "Mis descubrimientos en México y en la América Central", en *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente*, Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1884.



Gove & North, Plaza de Armas, México. 16 de septiembre de 1883. Sinafo-INAFI, núm. de inv. 456675

Gove & North

La firma Gove & North ilustra una forma más de abordar la fotografía hecha por extranjeros de paso por nuestro país. Su estudio en la Ciudad de México, que orgullosamente llevaba el nombre de Fotografía Americana, caracterizaba el espíritu emprendedor, dedicado y capitalista de nuestros vecinos del norte. Ubicado en la calle de Espíritu Santo número 7 (hoy Isabel la Católica), el local sirvió para que ambos fotógrafos cubrieran los dos aspectos más rentables de la fotografía, el retrato y las vistas del ferrocarril.

La sociedad estaba integrada por Otis M. Gove y F. E. North de quien tenemos muy pocos datos. Sin embargo, una semblanza de la actividad de Gove nos puede dar una idea de la movilidad, tanto en kilometraje como en desempeño, que había alcanzado el fotógrafo viajero de la octava década del siglo XIX.

Originario de Boston, Massachusetts, hacia 1873 Gove trabajaba para la firma Wing & Allen en un estudio de Sacramento, California. La firma correspondía a los nombres de Simon Wing y Bennett G. Allen que operaba, a manera de franquicia, en la utilización de una cámara múltiple de ferrotipos. Esta cámara, patentada en 1863 por Wing cuando era fotógrafo en Boston, era capaz de tomar hasta 616 ferrotipos de 1/2 pulgada por lado y dio origen al formato *gem*. Seguramente por las habilidades de Gove, de 1876 a 1878, el estudio de Sacramento cambió su nombre a Gove & Allen, el cual a su vez se convirtió en una especie de franquicia, con una sucursal en Sidney, Australia, activa entre 1880-1885.



Con esa trayectoria, no es extraño que la primera referencia hemerográfica de Gove en nuestro país esté involucrada con la producción de ferrotipos (*La Patria de México*, enero 16 de 1883). En sociedad con otro fotógrafo de nombre Lovewuell, Gove anuncia haber llegado a la capital con una “cámara de patente” que puede hacer desde “una [copia] hasta 288 ‘Diamantes’ a la vez. Afirmaba también hacer retratos completos “en diez minutos”, por lo que sus clientes no tenían que esperar por sus copias “dos o tres días”, como hasta entonces lo hacían. Se desconoce la producción de ferrotipos hecha por Gove.

Todavía no es muy claro cómo es que Gove se asoció con North y cómo de la ferrotipia pasó a la fotografía de exteriores; suponemos que su capacidad de trabajo llenó un espacio ávido de vistas que lo mismo se vendían por separado que servían para ser copiadas y reproducidas en distintas publicaciones. La sociedad Gove & North realizó tomas del Ferrocarril Mexicano y del Central, de eventos oficiales y de la vida social del Porfiriato. Contaba con un catálogo muy completo de vistas de los principales estados de la República, al igual que con numerosos retratos de “tipos mexicanos” tomados tanto en estudio como en exteriores. No obstante su numerosa y significativa producción, la firma Gove & North apenas comienza a ser reconocida dentro de la historiografía de la foto mexicana.

Gina Rodríguez Hernández*

*La autora agradece a los historiadores Peter E. Palmquist de Arcata, California, E.E.U.U. y Marcel Glen Saifer de Brisbane, Australia, los datos proporcionados sobre la trayectoria del fotógrafo Otis M. Gove.

Vamos a México

José Antonio Rodríguez

Una particular historia, detrás de la historia aparente de la fotografía en México, se va a dar a lo largo de décadas. Una historia un tanto no dicha en sus motivaciones, pero no por ello alejada de la extrañeza y de lo terrible. Un quehacer que parte de un imaginario que es desarrollado, construido metódicamente, hasta provocar una apropiación natural. Un imaginario que en mucho va a edificar las visiones preestablecidas sobre toda una nación. Una visión moldeada a imagen y deseo de quien tuvo el poder unilateral de poseer una cámara. Una visión extraña, fascinada y fascinante, para exportar y consumir al Otro.

Ya se sabe que, hasta principios del siglo XIX, la pintura, el dibujo y el grabado habían dado cuenta de la escena territorial y humana de México. Aunque muchas de las veces poco apegada a la realidad. Porque, como escribirá Daniel Schávelzon, “... desde principios del siglo XVI comenzó a construirse —y no casualmente— una visión de América que iba más allá de América misma. La literatura, la poesía a veces épica, la mitología de monstruos y canibales, construyeron otra América, mezcla de irrealidad y realidad... Es decir, lo que se pintaba o escribía no concordaba muchas veces con lo que existía en América. Y probablemente eran muy pocos los que se preocupaban por esa falta de coincidencia”.¹

Va a ser, entonces, a la fotografía a la cual le toque ofrecer una nueva visión; unos innovadores resultados en imagen que se querían plenos de verdad y exactitud, pero a la larga éstos no eran más que estigmas que nacerían con ella y de los que difícilmente se desprendería. No por nada, lo mismo en el sur que en el norte, los primeros daguerrotipistas que recorrieron el territorio nacional, ofrecerían la misma ilusión: lo perfectamente fidedigno que provenía de la naturaleza.

Y todos lo decían, vinieran de donde vinieran. El daguerrotipista Ricardo Carr, asentado en Mérida en 1847, y quien provenía de Europa, decía ofrecer “sacar retratos con la mayor exactitud [los que] saldrán perfectamente iguales al original”;² mientras que Eduardo Wilder, llegado de los Estados Unidos en 1843, anunciaba a los maravillados habitantes de Durango³ que “la asombrosa exactitud de la semejanza puede sólo concebirse por los que han presenciado sus resultados. Por la belleza y delicadeza de la delineación, y por la fuerza y viveza de expresión [...]”. Para no variar, en *El Liceo Mexicano*, Sebastián Camacho y Zulueta también lo confirmaba, y



Compañía La Rochester. *Galleros en un palenque*, ca. 1905. Sinafo-INAH, núm. de inv. 425562



Julio Michaud, editor, *Santa Anita, las chinampas*, ca. 1865. Sinafo-INAH, núm de inv. 426260

escribía que en esas novísimas imágenes había “tal verdad en el dibujo y tal exactitud en todas sus partes... que se reproducen las formas todas de los objetos por pequeños que sean”.⁴ Nadie, como se ve, decía lo contrario, y durante mucho tiempo eso no se cuestionaría.

Estaba construyéndose, entonces, una mentira: todo lo que contuviera la imagen fotográfica era producto fiel de la realidad, y en esto no había discusión. Con sólo echar un vistazo cualquiera lo podía comprobar, porque ahí estaban los vestidos, los rostros, los paisajes bien impresos. Muy lejos se estaba de pensar que en esa imagen, aparentemente inocente, estaban contenidos los deseos, los asombros y las fobias de quien miraba o el cómo miraba. Y si los primeros fotógrafos daguerrotipistas provenían de Europa o los Estados Unidos, desde allá se comenzaría a erigir un México ilusorio; una nación reproducible y exportable ahora por la fotografía; un territorio diferente, lejano, construido (esto es, *seleccionado* en sus imágenes mediante una puesta en cuadro), desde la ideología de quien estaba viajando y viendo con una cámara a este país.

Las condiciones estaban dadas y a esto se le va a unir un hecho recurrente: la representación costumbrista que tanto se había explotado en el dibujo y la

pintura, y que aún lo había sido por las artesanías populares. De la creación y consumo de esto último, dejó testimonio el diplomático norteamericano Brantz Mayer durante su estancia en México, entre 1841 y 1842, precisamente cuando la fotografía comienza a expandirse: “No bien llega a México un extranjero — escribirá Mayer en su libro *México lo que fue y lo que es*—, se ve asediado por una turba de vendedores de figuras de cera, que le ofrecen estatuillas que representan los trajes y oficios del país... trajes, rasgos, actitudes, acciones, todo ha sido captado y expresado al vivo... Quedaríais pasmado si vieséis al artista que produce estas joyas que en Europa se venderían por un par de doblones cada una... Tengo en mi poder dos de estas figuras... Representan a una india vieja que llorando reprende a su hijo borracho... reproducidas con indecible fidelidad.”⁵ Entonces, si este tipo de escenas podían ser consumibles a buen precio en los mercados europeos, y de allá provenían muchos daguerrotipistas que se aventuraban en tierras lejanas, poco faltará para que éstas comiencen a entrar en la imagen fotográfica. Si en unas simples figurillas se veía *fidelidad* evidentemente mucho más en una imagen que sin discusión presumía de poseerla.



William H. Jackson, *Preparando tortillas, Aguascalientes, 1883*. Fondo INAH, nom. de inv. 428899

La fascinación y el consumo por los aspectos del Otro se van a volver así los condicionantes para que una cierta visión del cómo es México se vaya construyendo. Pero en esto la fotografía tendrá lo que no tenían las anteriores representaciones gráficas: la posibilidad de la multi-reproducción (cuando se pasa del daguerrotipo a las copias en papel) y su aparente contenido de verdad (por supuesto desde los discursos con que se da a conocer). Aún utilizando al daguerrotipo, como copia única, dentro del ejército norteamericano en 1847 se realizarían unas cuantas imágenes de una “Mexican Lady” y de una “Mexican family” para ser difundidas como retratos típicos de mexicanos.⁶ Aunque ahí ciertamente apenas comenzarían a esbozarse las diferencias, que se van a ir concretando cuando se advierta que se puede recurrir a otras escenas para evidenciar los distinguos. No por nada Josiah Gregg —uno de los pocos daguerrotipistas identificados que llegaron con el ejército norteamericano y a su vez un meticuloso testigo de la escena nacional— copia, por medio del daguerrotipo, una imagen típica: una conocida litografía de Carl Nebel, *Las poblanas*, que había aparecido en el libro de éste *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana* (1836).⁷ Los entrelazamientos de

la escena típica y la foto estaban en puerta. Con el copiado de *Las poblanas*, Gregg estaba buscando plasmar, vía la imagen fotográfica, lo que tanto había descrito en su acucioso libro costumbrista *El comercio en las llanuras* (1844); y con ello estaba inaugurando los recursos para predeterminedar al Otro.

El sujeto social mexicano —desde luego aquel que componía el cuadro social más relegado en un país de zozobra— va a comenzar a ser exaltado desde su precariedad, aunque en esencia desde su indefensión por la mirada dominante; esto es, la mirada que dirigía sus asombros a lo que le era ajeno y la cual también poseía el poder de la representación fotográfica; o sea, el de la elaboración de un imaginario moldeado desde la superioridad para marcar las diferencias. Escribía el mismo Brantz Mayer: “Ennegrezcamos a un hombre al sol; dejemos que el pelo se le ponga largo y enmarañado, o que se le llene de sabandijas... coloquemos un sombrero ennegrecido y agujereado y una blusa harapienta, manchada de abominaciones; añadamos ojos feroces, dientes brillantes y aguzados por el hambre, pechos desnudos y bronceados... combinemos todas esas cosas con la imaginación y tendremos la verdadera efigie del lépero mexicano”,⁸ esto para referirse a quien

estaba muy lejos de su condición; por lo tanto, un imaginario que adquirirá fuerza desde la tipificación —la mirada ideológica que clasifica y consume— va a armar el *así es México* desde la posición de diferencia. Los tipos y las costumbres van a generar poderosos sentimientos de extrañeza que naturalmente saltarán a la imagen fotográfica. Marcos Arróniz, el aristócrata poeta veracruzano, le comentaba a su



Désiré Charnay, *Sin título*, 1858-60. Sinafo-INAH, núm. de inv. 426349

posible lector extranjero en su *Manual del viajero en México*: “¿No es cierto que siempre nos sentimos movidos de una viva curiosidad por conocer el modo de existir de nuestros ascendientes y que las particularidades más mínimas de sus costumbres domésticas nos parecen llenas de interés, aunque sea sólo por complacernos en nuestra superioridad relativa?”⁹ Entonces, imaginación, curiosidad, superioridad, se volverán los impulsos para la representación fotográfica de esos seres extraños, ajenos, que serán elaborados y consumidos por la mirada dominante, ávida de constatar y reafirmar sus diferencias. Así, lo producido por esta mirada se va a convertir en un testimonio que se quería verdadero; una verdad engañosa sólo delineada y constatada por la endeble verdad de la fotografía y de quien la producía. La necesidad de elaborar a ese otro México, desde la clasificación que separaba lo extraño, permanecía; sólo faltaba que el fotógrafo hiciera su arribo por estas tierras. Y no va a ser casual que viajeros como Julio Michaud, Désiré Charnay o François Aubert, provenientes de Francia —y apoyados ahora en la reproducción masiva de las copias en papel—, sean quienes elaboren las adecuadas tipificaciones para ser consumidas en Europa. Charnay, cuando anuncia la edición de su *Album Fotográfico Mexicano* en abril de

1858, señala que éste buscaba ofrecer “a los extranjeros y los artistas, una colección de los monumentos más curiosos de México”; un álbum que según él mismo había sido “encargado por S.M. el emperador de los franceses de juntar para el Museo de Louvre”.¹⁰ Aubert, el fotógrafo favorito de la corte de Maximiliano, hacia 1865, realizaría una serie de puestas en escena en donde erige a los tipos populares me-

xicanos como iconos exportables, desde un escenario irreal (el estudio del fotógrafo): los lleva a su taller, los coloca en pose con sus objetos, les moldea su *esencia* y su *presencia*, para que el consumidor europeo se maraville cómodamente sentado en su biblioteca. Aubert les lleva hasta su casa un mundo lejano y exótico sin necesidad de fatigas; sin necesidad de enfrentar los calores y las insalubridades de selvas y ciudades. Una experiencia aséptica es lo que todos ellos ofrecen.

Pero, ahora, curiosamente, el éxito sobre el Otro va a traer como consecuencia una apropiación que irá formando una identidad. Para enero de 1869 el editor Miguel R. Hernández anunciaba, en *El Siglo XIX*, poner a la venta otro *Album Fotográfico Mexicano*, una colección de fotografías “de trajes, costumbres, edificios y lugares célebres de interés histórico en el que se transmite a nuestros hijos la imagen exacta en lo posible del México histórico y del actual”.¹¹ Una apropiación para la identidad que, poco a poco, va a comenzar a adquirir fuerza. Por eso ya no será sorpresa que después los conocidos fotógrafos Cruces y Campa realicen una extensa serie de “tipos mexicanos en sus oficios” con la cual van a adquirir reconocimiento, porque ya existe un cierto público consumidor de esas imágenes.

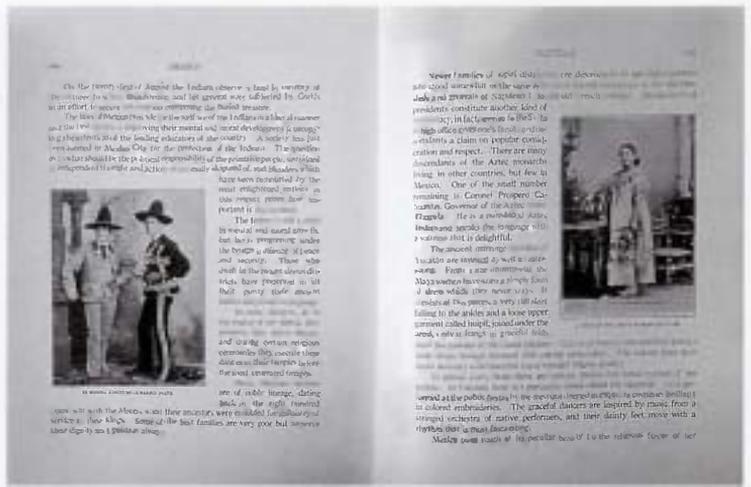
Al surgimiento de esta tipificación, tradicionalmente se le han aplicado dos lecturas: una, la que hace

referencia al impulso liberal para la creación de una identidad nacional, en plena República Restaurada; y otra como moda europea la cual se encuentra sectorizando al resto del mundo ajeno a la culta y civilizada Europa. Ambas circunstancias en México, desde luego, se imbrican. Pero el segundo razonamiento es el que aquí nos interesa. Porque no va a ser casual que sean

fotógrafos norteamericanos y europeos los que, en principio, sean los mayores promotores de este acto de puesta en escena; y que en Europa y los Estados Unidos se dé su mayor consumo y difusión. Aunque una Europa, podríamos decir, sólo francesa; o una capital del mundo, en palabras de Walter Benjamin, que tipificaba a las provincias restantes. Sobre esto Louis Figuier en su libro *Les merveilles de la science* llegó a narrar un viaje de Napoleón III, en 1856, al norte de Europa: “Este viaje —decía— permitió a los naturalistas de la expedición reunir una serie de tipos vivientes de Groenlandia, de Islandia, etcétera. Todos los especímenes obtenidos por monsieur Rousseau, fueron depositados en el Museo de Historia Natural de Paris, los cuales forman una colección de tipos de individuos vivientes, reunidos en diversas partes del mundo, por medio de los procedimientos fotográficos.”¹²

Por su parte en México se tenía ya un ideal de escena que había surgido a partir de la necesidad de estos fotógrafos viajeros por establecer una diferenciación, en conjunto con la búsqueda de una caracterización; pero esto, como se ve, no estaba siendo más que el ejercicio de un poder dictaminador preestablecido; o, más exactamente, preidealizado.

La exposición de París de 1889 será sintomática en esto. El gobierno porfirista construye ahí un Palacio Azteca y para estar *ad hoc* con la cuestión nacionalista —insertada dentro del cosmopolitismo— el gobierno de Colima envía varias fotografías de indios del estado las que se exhibirán junto a otros tantos tipos populares



Marie Robinson Wright, *Mexico. A History of its Progress and Development in One Hundred Years*. Filadelfia, George Barrie and Sons, 1911

de México. Eso, en fotografía, quería representar la esencia de un país; en una nación que, ya se sabía, sabría consumirlas adecuadamente.¹³

Sólo tres años después el hecho se repetirá en la *Exposición histórico-americana* de Madrid de 1892, en donde un grupo de más de 600 fotografías serán enviadas. Imágenes, evidentemente, de “tipos indígenas proporcionadas por el contingente de los estados de la República”, y con las cuales, “pudieron —se decía— estudiar en globo desde las civilizaciones del norte, en las cuales figuraron la tarahumara en Sonora y Chihuahua y la pame en San Luis Potosí, hasta la maya en las apartadas regiones de Chiapas y Yucatán”. Así, la celebración de los 400 años del “descubrimiento de América” buscaba, por medio de la fotografía, “aclarar tantos y tantos puntos oscuros en la historia de nuestras primitivas razas de América”. Desde luego esta visión sobre nuestra diversidad cultural indígena quedó museografiada en el Quinto Salón del pabellón mexicano en donde estaba “comprendido todo aquello que, por su naturaleza, merecía agruparse por separado”.¹⁴

Durante esa última década del siglo XIX las escenas sobre lo que era México no variarán. En 1890, William H. Jackson y T. J. Crockell, uno en Denver, Colorado, y el otro en Laredo, Texas, presumían de poseer las mejores imágenes de México en los Estados Unidos. ¿Cuáles eran éstas? Desde luego, las que mostraban a unos “Mexican Burros with Wood”, un “Mexican Jalc” o a los tan llevados y traídos tipos mexicanos.

W. H. JACKSON PHOTOGRAPH & PUBLISHING CO.

UNA DOCENA POR 85 CENTAVOS.

Cada colección contiene una docena de fotografías, algunas en colores, algunas en blanco y negro, algunas fotográficas, algunas separadas en un tamaño de ellas de un tamaño de 12x6 pulgadas, las cuales pueden ser usadas en colecciones de 12 vistas al reduciéndolas a 85 centavos cada colección.

En ninguna otra parte pueden obtenerse las fotografías de Jackson a semejante precio.



CADA COLECCION POR 85 CENTAVOS.

- Cada colección comprende de 12 fotografías, de la manera siguiente:
- No. 1. Páramo de Colorado.
 - No. 2. Colorado y Montañas.
 - No. 3. Ferrocarril Denver y Rio Grande.
 - No. 4. Ferrocarril Union Pacific.
 - No. 5. Ferrocarril Colorado y Utah.
 - No. 6. Vistas de Wyoming y Utah.
 - No. 7. Vistas de S. Archone y Valle de San Juan al Park.
 - No. 8. El Yosemite y la Cascada del Pacifico.
 - No. 9. Vistas en Nuevo México.
 - No. 10. Vistas de la Florida.

LAS AQUÍ MENCIONADAS SON SOLO UNAS CUANTAS DE LA INMENSA Y VARIADA COLECCION DE VISTAS QUE PODEMOS OFRECER AL PÚBLICO.

NOSOTROS, FABRICAMOS LOS ÚNICOS PERFECTOS PANORAMAS, VISTAS PARA LINTERNAS, SEÑILLAS Y EN COLORES.

Para catálogos y lista de precios dirijanse á

The W. H. Jackson Photograph & Publishing Co

DENVER, COLO.

DE MEXICO A NUEVA YORK, VISTAS MEXICANAS!



Posee los negativos de una de las más GRANDES Y VARIADAS COLECCIONES DE VISTAS MEXICANAS en este país. Muchos de los grabados de México que aparecen en esta Guía de Viajeros han sido copiados de fotografías tomadas por él expresamente para el efecto. Se atiende á los pedidos por el Expreso ó por el correo.—DIRECCION: THOS. J. COCKRELL, I.ABERO, TEXAS.



Anuncio aparecido en Adalberto de Cardona, *De México a Chicago y Nueva York, guía para el viajero*. Nueva York, 1892

En Adalberto de Cardona, *De México a Nueva York, guía para el viajero*. San Francisco, 1890

Pero uno de los testimonios más terribles de estos años lo va a escribir el antropólogo estadounidense Frederick Starr en su libro *En el México indio*. Cuando en 1898 éste se encuentra en la Mixteca oaxaqueña realizando estudios antropométricos, se vale para tal efecto de las autoridades del pueblo de Chichahuastla —que van a someter y perseguir a sus habitantes— para que los indígenas sean fotografiados y medidos. Escribe que: “Nuestras operaciones de mediciones, fotografía y moldeo de yeso provocó alarma y temor”, y todos huían aterrorizados, pero serían perseguidos y doblegados: “... Era —agrega— como cuando los sabuesos salen a cazar venados. A menudo, las mujeres, fortalecidas por el terror, se escapaban; pero una de cada tres veces, los oficiales regresaban triunfantes con su presa, y de inmediato procedíamos a tomarle medidas y, en ocasiones, fotografías. Con el tiempo, estas cacerías nos proporcionaron a las veinticinco víctimas requeridas.”¹⁵

Imágenes que serán publicadas en el libro *Indian of Southern Mexico: An Ethnographic Album* (1899) y que, todo indica, fueron expuestas en Londres el mismo año de su publicación. Acaso por eso, ante todo ese exotismo, la

geógrafa positivista Marie Robinson Wright escribe que “en los noventa [del siglo XIX] México es el más extraño, por su apariencia, en Europa”,¹⁶ y para no dejar lugar a dudas ella también se vale de la escena costumbrista y de los tipos nacionales para ilustrar sus lujosos libros.

Hasta entonces las publicaciones de viajeros habían sido los medios divulgadores de estas imágenes (en grabados tomados de fotografías o en positivos originales pegados a las páginas). Y de éstos la lista es sumamente extensa. Una lectura, entonces, sobre cómo se insertan estas imágenes en la conciencia extranjera no puede dejar de lado al libro ilustrado como medio ideológico de divulgación de una cierta realidad mexicana; como tampoco la expansión de la tarjeta postal y el reportaje gráfico. Nuevos sistemas éstos de difusión que van a aparecer en las postrimerías del siglo XIX, y que en la siguiente década del XX van a tener la mejor acogida. Libros como *Travels in Mexico* (1887) de Frederick A. Ober; *Picturesque Mexico* (1897) de la misma Robinson Wright; *Mexiko* (1905, en la colección alemana “Con cámara y pluma por el mundo”) y en el que aparecen fotos de Winfield

SCOTT'S TYPES

AND VIEWS OF MEXICO

Are true pictures of life and scenery in this country of unequalled picturesqueness.

CATALOGUE FREE.

Send One Dollar in Stamps or Bills for Sample Lot. Set of Colored Postal Cards, 50 Cts. in Stamps.

WINFIELD SCOTT,
Ocotlan, Jalisco, Mexico.

Modern Mexico, Nueva York, junio de 1905

Scott) de O. Schroeder o *Le Mexique Moderne* (1909, con imágenes de C.B. Waite) del cónsul de Bélgica en Mazatlán Raoul Bigot, entre muchos otros, van a conformar esta conciencia. Por su lado, las postales de extensísima divulgación van a ser producidas por la Rochester y la Sonora News Company: trabajadas por Winfield Scott (quien decía que eran “verdaderas imágenes de la vida y el escenario en este país”), Percy S. Cox y C.B. Waite.

¿Y cómo se hacían los reportajes? De Sumner W. Matteson, quien estuvo en México entre 1906 y 1907, y quien publicaba sus fotografías en *Leslie Weekly* y en *Overland Monthly*, se decía que “esperaba tener en México verdaderas como sabrosas aventuras fotogénicas. Durante la primavera, visitó los principales mercados de México. Se levantaba al amanecer e instalaba su cámara entre las pilas de fruta y verduras, documentando los vestidos y los harapos de los campesinos mexicanos [...]”.¹⁷ Había también otra forma para lograrlo; en la guía para

Vamos a Mexico



The Pyramid of Cholula

Reached by the lines of the

Southern Pacific

For further particulars see Agents

Overland Monthly, San Francisco, julio de 1910

viajeros *Terry's Mexico* de 1909 se recomendaba que para fotografiar “tipos nativos” se ofrecieran 25 centavos para que se estuvieran quietos y se dejasen retratar, nunca más de un peso.¹⁸

Para Europa México se encontraba lejos, pero esto no importaba porque para eso estaba la fotografía; para los Estados Unidos la aventura estaba más cerca; por eso para encontrarse con ese mundo extraño el *Overland Monthly*, con una gran fotografía en panorámica, invitaba “Vamos a México.”¹⁹

¹ Daniel Schávelzon, (comp.), *La polémica del arte nacional en México*, México, FCE, 1988, p. 20.

² *El Noticioso*, Estado de Yucatán, 30 de mayo de 1847, primera plana.

³ *El Registro Oficial*, Periódico del Gobierno del Departamento de Durango, 9 de marzo de 1843, p.4.

⁴ “Daguerrotipo”, *El Liceo Mexicano*, México, Imprenta de J.M. Lara, 1845.

⁵ Brantz Mayer, *México lo que fue y lo que es*, México, FCE, 1953, pp.118-119.

⁶ Martha A. Sandweiss y otros, *Eyewitness to war*, Texas, Amon Carter Museum, Smithsonian Institution Press, 1989, p.204.

⁷ *Ibidem*, p.206.

⁸ Brantz Mayer, *op. cit.* 63.

⁹ Marcos Arróniz, *Manual del viajero en Méjico*, París, Librería de Rosay Bouret, 1858, p. 130.

¹⁰ *Diario de avisos*, México, 8 de abril de 1858.

¹¹ *El Siglo XIX*, México, 3 de enero de 1869.

¹² Louis Figuier, “la photographie”, en *Les merveilles de la science*, París, Furne, Jouvet y editores, 1869, pp.164-165.

¹³ Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's fairs*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 117-118.

¹⁴ Relación de Jesús Galindo y Villa publicada en Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana*, UIA, México, 1994, pp. 152-158.

¹⁵ Frederick Starr, *En el México indio*, México, Conaculta, (Mirada viajera), 1995, p. 143.

¹⁶ *Picturesque Mexico*, Philadelphia, J.B. Lippicott Company, 1897, p. 438.

¹⁷ Louis B. Casagrande y Phillips Bourns, *Side trips. The Photographic of Sumner W. Matteson, 1898-1908*, Milwaukee Public Museum, 1983, p. 27.

¹⁸ T. Philip Terry, *Terry's Mexico*, México, Sonora News Company, segunda edición, 1911, p. lxxx.

¹⁹ *Overland Monthly*, San Francisco, julio de 1910, p.XX.

Impresiones de viaje a las ruinas de Cobá y Chichén Itzá

Teobert Maler

La pirámide misma [de Cobá], aunque consiste principalmente en escalones escarpados, retrocedientes, es, sin embargo, de una disposición bastante complicada, porque por el lado principal, a media altura, se alternan estas escarpas, tanto a la derecha como a la izquierda de la escalera central, con hileras de piezas, hoy derrumbadas, y además en ambos flancos se juntan a las laterales que parecen haber tenido escaleras secundarias, por donde se subía a los diferentes pisos. Sin desmontar todo este inmenso cerro, sería imposible poner en claro tan complicado plano. Yo me limité a desmontar sólo la plataforma superior, tomando únicamente el plano de ésta con su templo, de cuya fachada, agrupando a mis compañeros en derredor, tomé una vista fotográfica desde el altar de los sacrificios[...].

En nuestro siglo sólo ha sido visitado [Cobá] por uno que otro militar y por los cazadores de Chemax, pero nunca por un viajero europeo. Charnay, en su última venida al país, pretendió visitar Cobá; pero Charnay no era hombre para tales incomodidades y riesgos inseparables a tan lejana excursión, se desanimó por completo, limitándose a pasear un poco por Izamal y Valladolid [...].

Después de un trabajo incesante, por todo un mes, tuve limpias de vegetación todas las ruinas importantes de Chichén y había levantado todos los planos.

Pude ahora comenzar el trabajo fotográfico y para cada fachada esperé la hora más a propósito, para que resaltasen bien los detalles arquitectónicos. Este trabajo, ya menos penoso, me ocupó otro mes; y en fin, deseando no sólo reproducir lo que aunque imperfectamente se conocía por los trabajos de anteriores viajeros, sino añadir algo de mi parte, dediqué un tercer mes a hacer en templos y mausoleos derrumbados algunas excavaciones que me dieron inesperados y grandiosos resultados que el mundo científico, temprano o tarde, me agradecerá [...].

Los frecuentes y groseros abusos cometidos en nuestros famosos monumentos de la antigüedad, por verdaderos 'explotadores', no exploradores de ruinas, nos fuerzan a llamar una vez más la atención del gobierno sobre esta importante cuestión. ¿Es en realidad permitido que cualquier extranjero o hijo del país, se lance sobre estos templos y palacios de un glorioso pasado, tumbando las partes que se le antoje; perfore toda pared un poco gruesa en busca de recesos [sic] llenas de momias, trastes, tesoros... que no existen; o levante andamios, embadurnando con alguna inmundicia mezclada las más bellas y delicadas fachadas, haciendo caer al suelo junto con sus malditos moldes, estuco y piedra, arrancando además todo adorno, algo bien hecho y transportable para esconderle entre los mismos moldes y sacarlo del país, etc...etc...[sic]?

El que necesite dinero que trabaje como otros trabajan también; pero que no tome las ruinas de Yucatán para eso, vendiendo a gente extraña, moldes y piedras esculpidas que no le pertenecen.

Uno quizás de los más sobresalientes testimonios dejados por la pluma de Teoberto Maler (1842-1917) fueron sus *Impresiones de viaje a las ruinas de Cobá y Chichén-Itzá*, publicadas póstumamente en Yucatán en el año de 1932 y del cual hemos extractado el siguiente fragmento. Concebido como un proyecto mucho más amplio de exploración y divulgación, el libro sufrió tan larga espera debido a que Teoberto Maler tuvo problemas con el Museo Peabody, el cual financiaba la empresa. Por tal motivo se hizo una edición muy limitada de 500 ejemplares, gracias al empeño que pusieron varios yucatecos al darse cuenta del valor de la obra, pero al hacerlo se vieron obligados a reducirlo en contenido.

Es evidente que en estas impresiones se trasluce mucho de las intenciones y personalidad de Maler: su desmedido amor a las ruinas prehispánicas que lo llevan incluso a defenderlas de los arqueólogos de su tiempo, a los cuales coloca al nivel de depredadores modernos, que ostentándose como "artistas" destruían, saqueaban o, lo que era peor para el científico alemán, se atrevían a restaurar sin ninguna conciencia o método cometiendo verdaderos atentados contra las ruinas.

Con este enorme respeto Teoberto Maler, hace un registro fotográfico de las ruinas, valiéndose de todos los recursos como, deja entrever en el texto, construir un altillo de palos para obtener una mejor visión, desplazar las estelas que luego vuelve a colocar en su lugar o valerse del flash de luz magnesio para obtener los mejores contornos.

Arturo Aguilar Ochoa

Teobert Maler, *Impresiones de viaje a las ruinas de Cobá y Chichén Itza*, Mérida, Yucatán, J.E. Rosado, 1932

Nosotros mismo ya hemos presenciado varios hechos de esta clase. Así por el año de 1888 venía toda una banda de americanos, pretendida comisión del Colegio de Harvard de Boston, que introdujo el cónsul americano de Mérida como "artistas" que venían a hacer unos dibujos, unas acuarelas, de las bellas ruinas de Labná. Aquellas ruinas, nosotros mismos las habíamos perfectamente desmontado y limpiado de vegetación, dejando todo intacto, así como lo habíamos hallado. Sin embargo, estos "artistas" mandaron venir, no de Ticul, donde hubiera llamado la atención, sino, para que no se sepa [sic] lo que hacían, de pueblos lejanos y de Oxkutzcab, unos cuarenta hombres que trabajaron durante tres meses en aquel lugar de ruinas [...].



Teobert Maler, *Chichén Itzá*. 1892. Sinafo-NAH, núm. de inv. 455313

Grande fue el asombro de mis hombres y se admiraron de mi instinto arqueológico cuando [en Chichén Itzá], al quitar las piedras de la bóveda caída y las lajas en parte quebradas, aparecieron intactos y buenos, conservando hasta restos de colores, estos catorce personajes con caras tan expresivas y adornos variados.

El tamaño de las figuras varía de 64 a 88 centímetros; podrían por consiguiente, sin ninguna dificultad, trasladarse al Museo Nacional de México, antes que la gente, siguiendo sus devastadores instintos, las maltrate y destruya.

Estas cariátides que datan de un tiempo muy remoto, representan tipos muy diversos que no se encuentran en ninguna otra parte; algunas me parecen representar ciertos dioses como los sabios americanistas podrán fácilmente precisar, examinando nuestras fotografías que, tomadas bajo un golpe de vista especialmente favorable, las representan con todos los detalles.

No fue empero cosa tan sencilla el retratarlas. Hallándose en la orilla del cerrito y algunas por el peso de los escombros, acostadas en el suelo, no había lugar de arreglarlas convenientemente. Tuve necesidad de abrir un caminito para abajo, valiéndome de la misma tierra caliza sacada de la excavación y bien paradas al pie oriental del cuyo [sic], una a lado de la otra, y tumbados los árboles que interceptaban la luz, en fin, fue posible el reproducirlas fotográficamente [...].

Quitados los escombros, formé grupo de las mejores cariátides para retratarlas. Saqué una vista general sobre toda la excavación, desde un altillo de palos que tuve que levantar en la pendiente oriental de la pirámide, para poderme parar con mi aparato fotográfico. En cuanto a los bajo relieves de los pilares, para cada uno, fue esperada la hora en que los rayos del sol cayesen oblicuamente sobre

ellos; y era admirable cómo esta luz rasante hizo resaltar en las fotografías hasta los menores detalles. Sólo las esculturas que daban al norte fue imposible reproducir de día, porque en aquel mes (en enero) el sol nos ilumina de lado sur. Tuve que acampar una noche en mi templo desenterrado para tomarlas con luz *magnesium*.

Esta delicada operación ofrece algunas dificultades, porque no basta con echar favorablemente la luz artificial sobre el objeto que se quiere reproducir, sino es preciso levantar una pantalla que impida que la luz caiga al mismo tiempo sobre el lente fotográfico, lo que velaría irremediablemente la imagen. También se dificulta mucho enfocar bien de noche [...].

Este fue mi último trabajo en Chichén. Estuvimos a fines de enero de 1892 y pude decir que tenía reunido en buenas fotografías, dibujos y planos, todo lo que la soberbia capital de los Itzaes encierra de interesante en su recinto.

La vida en estos montes me había sido penosísima. Alojado como he dicho en la pieza oriental, en el segundo piso del Palacio-templo de las Inscripciones, esperaba cada mañana la llegada de mis hombres[...]. Ahora, llegado el momento de abandonar para siempre el lugar de mis trabajos y penas, me dio tristeza dejar mi solitaria pero regia mansión. El hombre mira con hastio y disgusto los lugares donde ha perdido su tiempo en placeres dudosos; pero reserva un afectuoso recuerdo al lugar donde ha trabajado y sufrido [...] Subí a la última plataforma; y sentándome un momento en el altar de los sacrificios, eché una postrer mirada sobre el espléndido panorama, que desde aquel aéreo puesto se percibe[...]. Al fin bajé las escaleras del templo, para no volverlas a subir jamás, monté mi caballo, y tomé el camino de Pisté...

El Archivo Histórico de la Secretaría de Salud. Su historia y su contenido en imágenes

Alicia Barnard - Irma Betanzos

Fue el doctor Gustavo Baz, entonces Secretario de Salubridad y Asistencia, promotor del acuerdo presidencial del 13 de abril de 1943 por el cual "...la Secretaría de Salubridad y Asistencia formará, al igual que la de Hacienda y Crédito Público y de Relaciones Exteriores, su Archivo Histórico..."¹ El doctor justifica su fundación: "...respondiendo a una necesidad evidente de orden cultural..."² En su primera etapa se hace cargo del Archivo Histórico el oaxaqueño Rómulo Velasco Ceballos, quien después de abandonar la Escuela Nacional de Jurisprudencia se dedica al periodismo; práctica que lo conduce a la reseña histórica de la beneficencia y asistencia pública. De las publicaciones de Velasco Ceballos se intuye su interés por divulgar en sus obras documentos inéditos y compilaciones de fichas bibliográficas, así como escritos sobre estos temas.³

Al fallecimiento de Rómulo Velasco Ceballos, en 1948, el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud se abandona y no es hasta 1962 cuando nuevamente se tienen noticias de éste, en una publicación del historiador Donald B. Cooper de la Universidad de Oklahoma. Cooper, al estar realizando una investigación sobre la lucha del virreinato en contra de la enfermedad epidémica, tiene acceso al Archivo Histórico. Su sorpresa fue encontrar cerca de 1 000 volúmenes de la época colonial, con manuscritos empastados en piel aunque sin ningún orden, en buen estado y, según lo relata, al parecer abandonados por muchos años. Cooper se da a la tarea de dar cierta organización cronológica a los archivos y publica un catálogo.

Parece ser que los archivos sólo fueron consultados excepcionalmente y, de nuevo, son abandonados otros 17 años. Es en 1978 cuando el doctor José Laguna, entonces subsecretario de planeación, en una visita de trabajo a las oficinas de Doneceles 39, se entera de que allí se localizaban unos archivos "viejos" en los locales del tercer patio de la casona. Al darse cuenta del valor y calidad de los documentos, nombra al doctor Raúl Fournier jefe del Archivo Histórico, quien, con asesoría de la doctora Eugenia Meyer, entonces jefe del Archivo de la Palabra del Instituto Nacional de Antropología e Historia, integran un grupo con el propósito de clasificar, ordenar y selec-



Inspección y vigilancia del comercio de la leche en Jalisco, 1955.
F-SSA / S-Sub S y A / C-47 / exp-11

cionar los archivos abandonados. En 1981 se hace cargo del Archivo el historiador José Manuel Alcocer Bernés después, en 1984 y hasta 1995 otro historiador, Félix Alonso Gutiérrez del Olmo ocupa el puesto. El Archivo Histórico se consolida estructuralmente en 1986, cuando pasa a formar parte del Centro de Documentación Institucional de la ahora Secretaría de Salud. Es gracias a la labor de Alcocer y Alonso, y de un buen número de historiadores y archivistas que han pasado por ahí que, después de abandonos y penurias, el Archivo Histórico se encuentra organizado y descrito para su consulta por investigadores, funcionarios y estudiantes interesados en la historia de las instituciones de salud pública.



Fondo Manicomio General / S-LRA / L-2 / núm. 1058

El Archivo Histórico de la Secretaría de Salud se encuentra organizado en 16 fondos, 104 secciones y 135 series; para su consulta y acceso se han publicado a la fecha 26 guías específicas y una general. La base de datos del Archivo Histórico, en la actualidad, reúne un pequeño porcentaje de los cerca de 60 mil registros mecanoscritos de cada expediente. En 1998, el Archivo Histórico de la Secretaría, atendió a 1 300 usuarios y se ha incorporado su sección a la página electrónica de la Secretaría de Salud. En 1999 el Archivo Histórico realizará el décimo curso anual sobre archivos históricos, su organización y práctica. Asimismo, a través de la publicación *Cuadernos de Historia para la Salud*, periódicamente se divulgan tópicos de investigación.

Los fondos del Archivo se han agrupado en tres grandes temas: los Fondos Coloniales, los correspondientes a Asistencia y Salud Pública y los Establecimientos de Asistencia. Además se cuenta con una bibliohemeroteca con publicaciones que van del siglo XIX a 1980.

Los documentos del Archivo Histórico se encuentran contenidos tanto en documentos escritos como en imágenes gráficas, fotografías y planos. Si bien el acervo en su mayoría se constituye por documentos manuscritos o mecanoscritos, además del contenido, la presentación gráfica y estética de éstos constituyen un valor agregado. Tal es el caso de los documentos de los Fondos Coloniales donde el papel, la escritura y el empastado, permiten no sólo saber del contenido de las obras, sino también de los estilos de escritura y de las técnicas y material de empastado utilizado. La imagen de ciertos documentos también nos brindan elementos pictóricos de la época. Los documentos del México Independiente y la Reforma, de la Beneficencia Pública y del Consejo Superior de Salubridad ofrecen, asimismo, la posibilidad de conocer los estilos y forma de trato; los formatos utilizados para divulgar acciones, tales como las listas de la lotería o los bandos municipales para la prevención de enfermedades, durante las epidemias y los nombramientos de funcionarios, entre otros.

Con la llegada de la fotografía a México, hacia mediados del siglo XIX, esta herramienta no sólo estuvo disponible para registrar personajes de alta importancia o eventos políticos y sociales relevantes, sino también el pueblo será registrado como parte del quehacer de las instituciones y las obligaciones de los ciudadanos. A través de las fotografías localizadas en el acervo, los interesados en el desarrollo histórico de México tienen la posibilidad de conocer sobre las modas de vestuario, peinados y tipos de maquillaje; así como las formas originales en que estaban construidos viejos edificios aún en pie o aquellos ya desaparecidos.

Así, en el Archivo Histórico se resguarda un patrimonio gráfico donde se encuentran libros con fotografías que, además de evidenciar el tipo de trámite burocrático que debían seguir quienes solicitaban licencia para ejercer, también dan cuenta de la vestimenta y los rasgos étnicos de los personajes. Tal es el caso de los libros de registros donde aparecen fotografías de peluqueros, vendedores de frutas, tortilleros, peñadores y ayudantes de mozo de fondas, entre otros; así también se encuentran los libros de registro de títulos de médicos, cirujanos dentistas, químicos farmacéuticos, ingenieros, parteras y enfermeras, o los libros de ingreso de pacientes del Manicomio General de la Castañeda, donde las expresiones de los internos son también causa de análisis y estudio.

En las fotografías del Archivo Histórico también se perpetúan imágenes de acciones que conjuntamente, ciudadanía e instituciones, han realizado para preservar la salud y que han contribuido al desarrollo de comunidades rurales; así por ejemplo se registran las tareas de saneamiento, la construcción de agua potable o la instalación de sistemas de drenaje. De igual manera, las acciones destinadas a la lucha contra las enfermedades encuentran su espacio en la fotografía, donde han quedado plasmadas las labores de brigadas sanitarias de vacunación e higiene, o los servicios de atención médica en hospitales y clínicas, así como la asistencia social brindada a niños y ancianos. Más aún, dentro del

acervo se encuentran fotografías de las construcciones y modificaciones realizadas en hospitales, centros de salud, clínicas o establecimientos educativos y asistenciales.

El anonimato de quienes se encargaron de imprimir estas imágenes resulta ser la constante, en tanto que sólo se trataba de registrar trámites o eventos, aunque es de mencionar el álbum fotográfico elaborado por Guillermo Kahlo para las instalaciones del Hospicio de Niños, junto al trabajo de Encarnación Mendoza.

En proceso de descripción se encuentran cerca de 21 mil negativos fotográficos del periodo 1963-1989 en la Sección Dirección General de Comunicación Social del Fondo Secretaría de Salud; los temas versan sobre eventos institucionales tales como ceremonias, cursos, congresos y seminarios; inauguraciones de hospitales y centros de salud, así como actividades y giras de secretarios de la dependencia.

Las imágenes plasmadas en documentos, planos y fotografías que se localizan en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud contribuyen a la reconstrucción de la historia de la salud y la asistencia en México, por igual el lenguaje de las imágenes ofrece opciones diferentes de estudio sobre los pueblos y las instituciones.



Fondo Manicomio General / S-LRA / L-2 / núm. 1059

En Mixcoac, D.F., a los ocho días del mes de mayo de mil novecientos dieciséis, reunidos en el despacho del C. Director del Manicomio General y estando presente la sra. Encarnación Mendoza, se le hizo la siguiente pregunta: ¿Protestáis cumplir fiel y patrióticamente el puesto de fotógrafo de este establecimiento, que el C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder Ejecutivo de los Estados Unidos Mexicanos os ha conferido, mirando en todo por el restablecimiento del orden constitucional de la República, de acuerdo con el Plan de Guadalupe de veintiséis de marzo de mil novecientos catorce? Y habiendo contestado la sra. Encarnación Mendoza: "Si protesto", el Director repuso: "Si no lo hiciéreis así la Nación os lo demande"; con lo que terminó el acto, firmando la presente por triplicado para constancia.

Fondo Manicomio General / S-EP / L-62 / exp. 19



Foto: Encarnación Mendoza (atribuida), 1916
Fondo Manicomio General / S-EA / caja 62 / exp. 25

¹Fondo Secretaría de Salubridad y Asistencia, Sección Secretaría Particular, Serie Acuerdos Presidenciales, Caja 2, Expediente 2.

²Rómulo Velasco Ceballos (comp.), *Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. Visita y Reforma de los Hospitales de San Juan de Dios de Nueva España en 1772-1774*, Tomo 1, México, 1945, pp.V-IX.

³*Ibidem.*

⁴Donald B. Cooper: *A selective list of the colonial manuscripts (1564-1800) in the archives of the Department of Health and Welfare, México City: A newly discovered source of religious and architectural history. Bibliography and Archives*, University of Oklahoma, 1962. pp.385-414.

Encuentros en América Latina

Elisa Lozano Álvarez

En América Latina existe ya una cultura de la conservación y la preservación fotográfica, así como del análisis de la imagen; esto se demuestra tanto en la práctica cotidiana de los profesionales, como en el número de eventos y publicaciones que son cada vez más comunes.

Este es el resultado de muchos años de esfuerzo y de la unión del trabajo y buena voluntad de los especialistas del área; los cuales, sacando el mejor partido de los medios con los que cuentan y realizando estudios con materiales alternativos de manufactura nacional, han hecho frente a la falta de recursos económicos, equipo, materiales (algunos sólo se adquieren en Estados Unidos), con gran imaginación y creatividad.

A continuación se destacan algunos eventos que en el último par de años han tenido lugar en nuestros países (de ninguna forma se pretende enunciarlos todos) que por su repercusión y resultados, son dignos de mención. Comenzaremos con Cuba, y su V Coloquio Iberoamericano de Fotografía La Habana 97, organizado por el Fondo Iberoamericano de Fotografía, Red Unesco, cuya sede fue el Centro de Prensa Internacional de La Habana (del 29 al 31 de octubre de ese año). Además de talleres y seminarios, contó con exposiciones y un programa teórico con interesantes discusiones; llamó la atención el elevado nivel académico que se maneja en instituciones cubanas para impartir la licenciatura en fotografía y la importancia que se presta a la cátedra de psicología, como fundamental para comprender los fenómenos de la imagen.

En Argentina se organizó el Tercer Encuentro Nacional y Primero Americano de Recuperación y Conservación de la Memoria Visual, en Berazatégui, Buenos Aires, con expositores de Brasil, Costa Rica y Chile; de México asistió la restauradora Sandra Peña quien expuso su investigación *Eliminación de fijador residual en fotografías blanco y negro sobre soporte de papel*.

Portugal fue el escenario de los *Encontros de Conservação de Fotografia*, que tuvieron lugar en la bella ciudad de Lisboa del 2 al 5 de diciembre de 1997; evento organizado por el Archivo Fotográfico y la Cámara Municipal de Lisboa. Contó con la participación de especialistas (directores de archivos, bibliotecas y museos) de Portugal, España, Argentina, México, Brasil y Francia; los temas esenciales fueron el registro, clasificación, administración de colecciones fotográficas, los diferentes modelos de catalogación, los reportes de condición así como los servicios que se ofrecen a los usuarios.

Como invitado especial por parte de México, asistió Fernando Osorio Alarcón, el cual mostró dos casos comparativos de las colecciones fotográficas, la de Juan Rulfo y la de Juan Crisóstomo Méndez. Osorio dio un amplio panorama en cuanto a las características de ambas colecciones (materiales que las conforman, fechas, formatos, estado de conservación), así como lo realizado por él y su equipo



Sacar del Olvido

Sacar del Olvido, Ciudad de México, octubre de 1998

(Sandra Peña y Cristina Benitez) en relación al trabajo técnico (conservación, limpieza, guardas, tareas de registro) que permitiera tener un acceso rápido sin poner en riesgo el material original de las colecciones.

Interesante resultó la ponencia de Luis Priamo, de Argentina, el conservador habló sobre su amplia experiencia en la Fundación Antorchas. Solange Zúñiga, directora de Funarte de Brasil, por su lado, hizo un relato sobre los retos que tuvieron que afrontar al crear el Programa Nacional de Preservación de Fotografías, los avances logrados hasta el día de hoy, así como la participación del Estado en la preservación de la fotografía a través de fórmulas de financiamiento. Sandra Baruki, también de Brasil, mostró un panorama de lo realizado durante los diez años de actividades del Centro de Conservación y Preservación Fotográfica (CCPF), así como las aportaciones del mismo en la solución de problemas mediante asesorías técnicas y su aportación para resolver necesidades específicas sobre conservación y restauración fotográfica en instituciones brasileñas. Por su parte, Françoise Reynault, de Francia, habló sobre la historia de las colecciones fotográficas del Museo Carnavalet, de París.

Se hicieron visitas a varios archivos que custodian imágenes como el Palacio de Foz; ahí destaca el trabajo monumental de Avelino Solares quien, sin ningún tipo de apoyo, ha rescatado un archivo que resguarda la memoria icónica más completa del siglo xx en Portugal.

Hay que destacar que en todos los eventos se puso de manifiesto la ética y la filosofía de la conservación, basadas éstas en el respeto hacia el material original, la no intervención del mismo (salvo en casos estrictamente necesarios) y la conservación como una actividad multidisciplinaria que permite la unión de historiadores, sociólogos, restauradores, químicos, biólogos, museógrafos, curadores y otros profesionales.

En la Ciudad de México, el Centro de la Imagen y el Sinafo organizaron el encuentro *Sacar del olvido. Rescate de archivos fotográficos*, en octubre del año pasado (1998); con la asistencia de Luis Priamo, Fernando Osorio, Solange

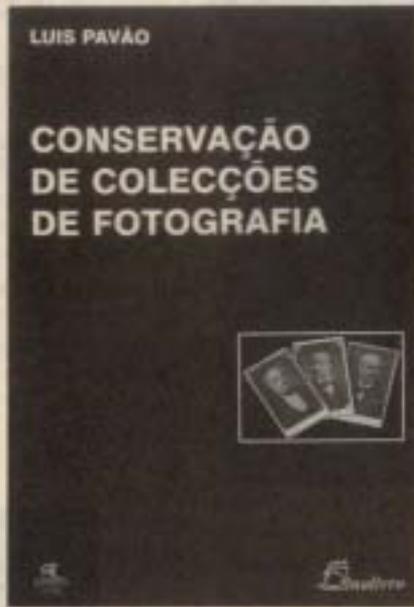
Zúñiga, Rosa Casanova, Ricardo Pérez Monfort, José Antonio Navarrete, de Venezuela, y Valia Garzón de Guatemala, entre otros.

Por su parte la Escuela de Restauración Manuel del Castillo Negrete organizó dos cursos a fines del años pasado: *Morfología de los materiales positivos de copia. Identificación y deterioro*, impartido por el español Ángel María Fuentes; y *Conservación de películas fotográficas* dictado por el especialista francés, del Rochester Institute of Technology, Jean Louis Bigourdan.

En cuanto a publicaciones iberoamericanas, destacan tres libros que abordan la conservación de imágenes —aunque cada uno tiene características específicas. Los tres presentan un panorama histórico de los procesos fotográficos del siglo XIX a la fecha: identificación de los mismos, deterioros más frecuentes, condiciones de almacenamiento, diseño de guardas, técnicas de restauración, acompañados de un glosario de términos. El libro *Conservação de Coleções de Fotografia*, del portugués Luis Pavao,¹ cuenta con una extensa bibliografía y una excelente edición con fotografías a color. El *Manual de conservación fotográfica*, de Juan Carlos Valdez Marín,² es una aportación a la bibliografía sobre el tema en idioma español y el primero que se presenta en México. Por su parte el *Manual para el uso de archivos fotográficos*,³ del español Ángel María Fuentes da una útil relación de centros públicos y colecciones fotográficas que están abiertas a consulta.

De Guatemala nos llega el catálogo de la exposición *Guatemala ante la lente. Imágenes de la fototeca de Cirma 1870-1997*; con una presentación de la curadora Valia Garzón y un texto de Tani Marilena Adams y Arturo Taracena Arriola titulado "Reflexiones de Guatemala ante la lente". En esta edición bilingüe, español-inglés, los autores presentan tanto un panorama general de la fotografía guatemalteca, como lo realizado por el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (Cirma) en estos 20 años de actividades.⁴

Una sorpresa: descubrir a fotógrafos como Emilio Herbruger, activo a principios de siglo, con imágenes que bien podríamos llamar "tipos guatemaltecos" en formato *carte de visite*; lo mismo es ver a Juan José de Jesús Yás quien plasma distintos estratos de la sociedad guatemalteca; a Tomás Zanoti que con gran ironía retrata las contradicciones sociales. José Domingo Noriega es otro hallazgo, basta ver su "ladina disfrazada de mariposa" al estilo *nouveau*.



Luis Pavao, *Conservação de Coleções de fotografia*, 1997.

Mención aparte dentro de la colección de Cirma son las imágenes que Edward Muybridge realizó durante su paso por tierras guatemaltecas, en 1875; así como las del fotógrafo anónimo que realizó el *Álbum Alcaín*. Este es un libro de gran riqueza visual, desafortunadamente, como muchos otros, no circulará en nuestro país.

Destaca la aparición de la primera *Bibliografía sobre historia de la fotografía en América Latina*, fruto de un gran esfuerzo llevado a cabo entre instituciones de Argentina y Brasil. En ésta puede apreciarse el arduo trabajo de sus autores para recopilar libros, folletos, catálogos, revistas, artículos y álbumes de colecciones públicas y privadas, editados en varios idiomas pero que se refieren sólo a América Latina. En lo que respecta a nuestro país incluye un recorrido de lo realizado por Désiré Charnay y Julio Mi-

chaud, pasando por los Casasola, Hugo Brehme, Paul Strand, Weston, Modotti, Lazaro Blanco y Nacho López, entre otros.

Presentes están también trabajos, indispensables sobre historia y análisis de la fotografía mexicana, realizados por Claudia Canales, José Antonio Rodríguez, Raquel Tibol, Manuel de Jesús Hernández, Olivier Debroise, Rosa Casanova, Antonio Saborit, John Mraz, Alfonso Morales, Francisco Montellano, Alejandro Castellanos y Arturo Aguilar. Hay varios títulos sobre los inicios de la fotografía en nuestros países que llaman la atención como *Pionner Photography in Bolivia. Register of Daguerrotypists and Photographers 1840-1930*, *Documentos relativos al descubrimiento de la fotografía de Argentina*; *El Daguerrotipo en Montevideo*, publicado tempranamente en Uruguay en 1840; y *Recuerdos del Perú* de 1870, por citar sólo algunos. Indudablemente este libro será de consulta obligada para los estudiosos de la fotografía.⁵

A esto hay que agregar que a fines del año pasado, se presento en México el libro *Image and memory. Photography from Latin America 1866-1994* editado por Wendy Watriss (University of Texas Press/Fotofest, 1998) que, junto a una minuciosa bibliografía, cuenta con artículos de historiadores y críticos de arte que analizan la situación de la fotografía en Latinoamérica.

No cabe duda de que los esfuerzos por conservar nuestros acervos y difundirlos han cristalizado, sin embargo debemos seguir trabajando para conocer, en vísperas del nuevo milenio, la riqueza visual de América Latina.

¹Luis Pavao, *Conservação de coleções de fotografia*, Dinalivro. Câmara Municipal de Lisboa, Portugal, 1997.

²Juan Carlos Vadez Marín, *Manual de conservación fotográfica*, México, INAH, (Alquimia), 1998.

³Ángel María Fuentes et al., *Manual para el uso de archivos fotográficos*, España, Universidad de Cantabria, Aula Fotográfica, Ministerio de Educación y Cultura. Dirección general del Libro, 1997.

⁴Valia Garzón, presentación, *Guatemala ante la lente. Imágenes de la fototeca del Cirma*, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, Guatemala, 1998.

⁵Solange Zúñiga et al., *Bibliografía sobre historia de la fotografía en América Latina*, Rio de Janeiro, Brasil, Funarte, Cédodal, 1997.



Alberto Tovalín (ed.), *Joaquín Santamaría. Sol de Plata*, México, Universidad Veracruzana, Tubos de Acero, S.A., Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

Retratar la alegría. Apostar por el rostro festivo de Veracruz, y ganar. Aún cuando en el devenir de una ciudad no todo es contento, como bien saben los fotógrafos, las imágenes que revela el libro *Joaquín Santamaría. Sol de plata*, son su mayoría, una cara abierta al goce de vivir.

Si, por naturaleza, por las calles de Veracruz circula el júbilo, Santamaría mantuvo un sentido innato para las alegrías sencillas e inmediatas que lo convirtió en un cronista excepcional, con una avidez por penetrar en todos los rincones del puerto.

Con la investigación impulsada por el proyecto de David Maawad y Alberto Tovalín, el fondo Santamaría surge desde el Archivo del Gobierno del Estado, para irrumpir en el país y más allá, con el retrato del Veracruz postrevolucionario hasta los años cincuenta, e inscribir a su autor, Joaquín Santamaría, en la historia de la fotografía mexicana como el gran impulsor del fotoperiodismo en Veracruz.

El volumen, de 156 páginas, con textos en español e inglés de Bernardo García Díaz, Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba y José Luis Rivas, contiene 135 imágenes que representan un pequeño porcentaje de la totalidad de su fondo, constituido por alrededor de 20 mil negativos.

La obra representa un viaje a Veracruz en el despunte de su desarrollo ligado al mar: sus nuevos muelles, diques, la llegada de trasatlánticos europeos, paseos de domingo en la mañana por el malecón, noches en el cabaret Siboney y en el Teatro Carrillo Puerto, y claro, el carnaval, la bullanga, el encanto.

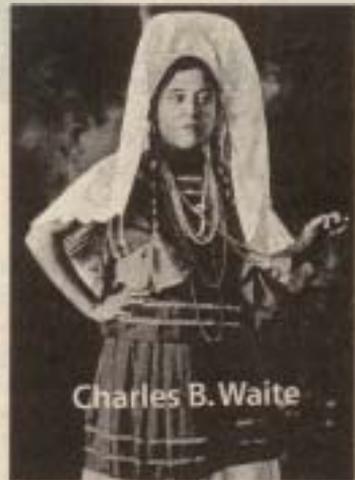
Con mirada microscópica atrapó el entorno político, económico y social de Veracruz desde dos ópticas: reportero gráfico del decano del periodismo mexicano, *El Dictamen*, y fotógrafo de su propio estudio.

Santamaría (1890-1975) conservó una vitalidad sorprendente para desenvolverse en los dos ámbitos, buscó siempre el enfoque noticioso: el arribo de refugiados españoles, las marchas, la vida cotidiana en el café y la playa; y, como retratista, exploró en escenarios naturales el semblante de Diego Rivera, Salvador Díaz Mirón acompañado de su pintor, Agustín Lara, Toña La Negra... Son notables sus

imágenes de grupo: coristas o cazadores, monjas o marinos, ordenados en hilera con un sentido periodístico (de izquierda a derecha); y casi siempre, con un trofeo u objeto en el centro; y entre la galería de retratos también destaca el boxeador al que sacó del contexto del cuadrilátero, para que posara con luz de candiles. Un gancho espléndido.

El rescate del fondo Santamaría representa un paso más hacia el encuentro de autores mexicanos que contribuyen a conocer y comprender mejor el pasado, y que permanecen entre la niebla del desconocimiento.

Blanca Ruiz



Francisco Montellano, *Charles B. Waite, la época de oro de las postales en México*, México, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Círculo de Arte), 1998.

¿Quién de nosotros no ha comprado alguna vez una postal, ya sea como recuerdo de un viaje o para enviar saludos, felicitaciones o algún mensaje de amor o simplemente por el gusto de poseer una imagen que nos cautivó? Esto, que nos resulta tan familiar, tiene su historia y de ella nos habla Francisco Montellano en su libro *Charles B. Waite, la época de oro de las postales en México*, editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en su colección Círculo de Arte, que con este título inaugura el tema de la fotografía.

Con un estilo claro y ameno el autor nos presenta una breve historia de las tarjetas postales, desde su aparición en Viena en 1896 hasta la "época de oro" —de 1900 a 1918— y el surgimiento de los cartófilos —coleccionistas de las tarjetas postales— y, con ellos, las revistas especializadas, las sociedades y los clubes. El coleccionista de postales es un apacador de nostalgias, un modesto historiador del pasado reciente, un creador de ilusiones capaz de interesarse en personas que nunca conoció y de las que nada sabe, nos dice Montellano.

En México, durante los últimos años del Porfiriato, se imprimieron una gran cantidad de postales a partir de las

fotografías de artistas notables como C.B. Waite, Miret, Kahlo, Scott, Percy S. Cox, Carmichael y Ramos, entre otros. Este auge propició un negocio próspero que permitió a empresas como la Sonora News Company contratar los servicios de fotógrafos viajeros como el propio C.B. Waite, de quien se nos ofrece en este libro un hermoso conjunto de 31 postales coloreadas con temas de tipos mexicanos, oficios, escenas y paisajes.

Waite llega a México en 1896 y, a lo largo de diecisiete años de permanencia en el país, realiza una gran producción. Las imágenes seleccionadas corresponden al periodo 1910-1918. En ellas se nos muestra una visión de México heredera de la tradición decimonónica de plasmar la vida cotidiana, junto con los signos del progreso —como las tomas del ferrocarril o las de la fábrica de cerveza en Orizaba—, sin olvidar ejemplos del pasado prehispánico como las vistas de Mitla y el Calendario Azteca. Sin embargo, hay un peso muy fuerte hacia la representación de tipos y oficios populares, algunos tan repetidos que se han convertido en estereotipos. Baste con recordar el desfile de personajes que Claudio Linati litografió en *Trajes civiles, religiosos y militares de México* (1828) y la posterior versión nacional con litografías de Iriarte y Campillo en *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854-1855) o su antecedente fotográfico en Cruces y Campa (ca. 1870), por señalar algunos ejemplos.

Ya en el último capítulo de su anterior libro *C.B. Waite, fotógrafo, Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX* (México, Grijalbo, 1994), Francisco Montellano había tratado este tema; pero ahora, con mayor información y nuevas reflexiones, elabora un texto que nos permite saber cómo las tarjetas postales se convirtieron en un importante medio de difusión mundial de obra fotográfica hecha en México.

Ernesto Peñaloza Méndez



José Joaquín Blanco, *Ciudad de México. Espejos del siglo XX*, México, Ediciones Era, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Fototeca), 1998.

Más que un libro de fotografía, abocado a un análisis formal, conceptual y crítico sobre las imágenes en él con-

tenidas, *Ciudad de México. Espejos del siglo XX* es una reflexión acerca de los cambios que se han suscitado a lo largo de este siglo, a punto de terminar, en la Ciudad de México.

Con la premisa de que “nunca nada había devenido tan efímero como en el siglo xx”, 57 fotografías le sirven a José Joaquín Blanco para hablar sobre lo que fue y es la Ciudad de México; sobre lo que se desvanece y lo que permanece; sobre lo que ha cambiado y lo que increíblemente persiste, simplemente de manera distinta; sobre lo que no es lo mismo pero es igual. Cincuenta y siete imágenes que reflejan estampas de una ciudad que quiere ser moderna pero que mantiene sus costumbres y tradiciones.

El periodo que abarca la selección de fotografías va desde 1910 a 1963, y hasta la más reciente se ve vieja. Al respecto, Blanco apunta: “nada es más viejo que una foto de ayer”. En ellas se observan desde mujeres y hombres trajeados con elegantes sombreros, lustrándose los zapatos, hasta trabajadores y harapientos queriendo ser elegantes. Zapateros remendones, vendedores de fruta, aguas frescas y manzanas acarameladas, tlachiqueros y fotógrafos de parque, cirqueros. Hasta las imágenes que de algún modo permanecen hoy en día —aunque sea como fantasmas que se pasean por ciertas colonias de la ciudad como La Condesa, la Roma o el Centro Histórico y que se resisten a desaparecer ante la llegada del futuro— se ven viejas, como el pajarero, el bolero, las pulquerías, el cilindrero y los vendedores ambulantes. Viejas y, sin embargo, de algún modo actuales.

En la contemplación nostálgica de estas imágenes, José Joaquín Blanco subraya la diferencia de actitud que actualmente se tiene ante la cámara en comparación a la de antaño. Mientras anteriormente “se posaba ante la lente con dignidad, con cierta superstición respetuosa ante esa máquina que le arrebatava gajos a la inmortalidad”, una vez que “se supo que era inofensiva”, “se les sacó la lengua y se les mentó, con señas claridasas, la madre a los fotógrafos, en el momento preciso que hacían clic”.

Así, en estas imágenes que forman parte del patrimonio fotográfico de los habitantes de la Ciudad de México, pueden encontrarse similitudes y diferencias con las que forman los reflejos de nuestra sociedad actual. Forma de memoria.

Si bien este libro no cumple con una función de análisis fotográfico, como parte de la Colección Fototeca, *Ciudad de México. Espejos del siglo XX* lleva a cabo el cometido del Instituto Nacional de Antropología, en conjunto con Ediciones Era, de poner al alcance de sus lectores imágenes que forman parte de la Fototeca Nacional del INAH, en Pachuca, y que constituyen parte importante de nuestra memoria visual.

Tania Ragasol



William H. Jackson, *Aguascalientes*, 1883. Sinafo-INAH, núm. de inv. 455211

ANÚNCIESE EN

Alquimia

UNA REVISTA SOBRE HISTORIA Y CONSERVACIÓN
DE LA FOTOGRAFÍA MEXICANA

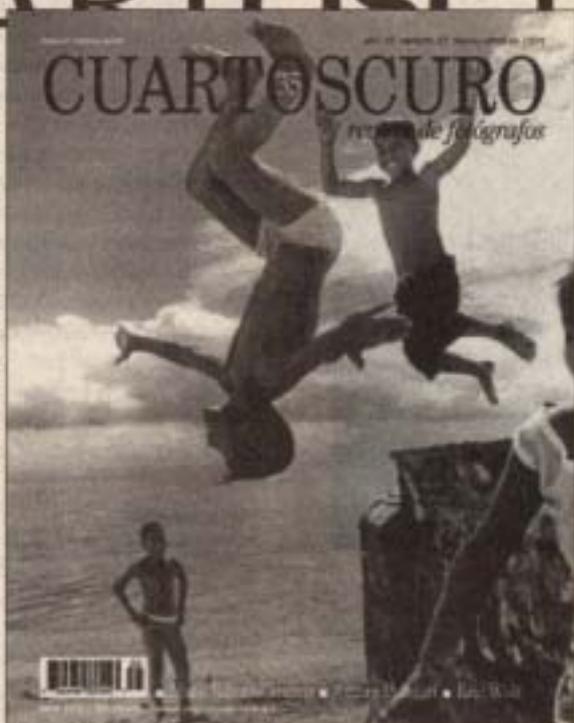
UNA REVISTA PARA PENSAR LA FOTOGRAFÍA

Sistema Nacional de Fototecas
Dirección de Publicaciones del INAH: Mario Acevedo
Liverpool 123 - 2º piso col. Juárez, México, D.F.
tels. 5207 45 92 - 5207 46 29 - 5207 45 99, fax: 5207 46 33

año V • número 35 • marzo-abril de 1999 • revista de fotógrafos

CUARTOSCURO

MARK EDWARD HARRIS



AMBRA POLIDORI • ERIC WOLF

• a la venta en las principales
librerías y locales cerrados

• Frontera, 102; colonia Roma; 06700 México D.F. • Teléfonos y fax 525 03 08 y 207 86 07
• En internet: www.cuartoscuro.com.mx • Correo electrónico: cuarto@planet.com.mx

Nuestros colaboradores en este número:

Alicia BARNARD. Documentalista. Desde 1990 a la fecha es directora del Centro de Documentación Institucional de la Secretaría de Salud, en donde ha desarrollado labores de coordinadora en el programa de capacitación en administración de documentos y archivística.

IRMA BETANZOS. Historiadora egresada de la UNAM. Desde 1989 labora en el archivo institucional de la Secretaría de Salud en donde, desde 1995, es jefe del Departamento de Archivos de Concentración e Histórico de la Secretaría de Salud.

ERNESTO PEÑALOZA MÉNDEZ. Fotógrafo e historiador. Actualmente es técnico académico en el archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

BIANCA RUIZ. Periodista. Desde 1993 es articulista y reportera en el área cultural del diario *Reforma*. Es autora del libro de artículos periodísticos *Aquí no estamos en el Mediterráneo* (Conaculta, 1997).

Otras referencias curriculares en anteriores números de *Alquimia*.

Un espacio abierto para observar

Alquimia

el incesante movimiento

de



Historia de la fotografía mexicana

Textos sobre conservación y catalogación

Reseñas sobre publicaciones especializadas

Notas sobre exposiciones

Información sobre las actividades del Sistema Nacional de Fototecas del

Números monográficos

VENTA EN:

Ex-00-101

Alquimia



el incesante



1 universo

fotografía





60 AÑOS POR EL
PATRIMONIO
CULTURAL DE
MÉXICO
1919 1979
I N A H

 **CONACULTA • INAH** 