

Sistema Nacional de Fototecas

# Alquimia

\$ 35 sep-dic / 1999 año 3 - núm. 7

7

Las construcciones  
visuales

ARQUITECTURA Y FOTOGRAFIA EN MEXICO

Módulo de Consulta  
del Sistema Nacional  
de Fototecas





Dirección:

Liverpool 123 P.B., esq. con Génova,  
col. Juárez, México D.F.

Teléfonos:

55-14-32-51 y 52-07-45-59, ext. 141

Horario:

9:30 a 17:00 horas

Encargada del Módulo:

Lic. Gabriela Núñez Zorrilla





Guillermo Kahlo, *Hospicio de niños*, 1905. Col. Archivo Histórico de la Secretaría de Salud



Guillermo Kahlo, *Banco de México*, 1928. Col. Fondo Carlos Obregón Santacrita / INHA

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 SINASI

Mario Acevedo

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

### *Alquimia*

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE EDITORIAL: Claudia Negrete

EDITOR INVITADO: Víctor Jiménez

DISEÑADORA: Lorena Noyola Piña

REPROGRAFÍA: Cannon Bernaldez (pp. 22, 23, 38, 43, 46, 47), Jorge Pablo de Aguinaco (portada y p. 26), Rolando Fuentes (pp. 1, 3, 4, 24, 25), Alfonso Medina

(pp. 7, 8, 9, 11, 12), Jorge Noriega (pp. 30, 31, 32), Ricardo Rafael H. (pp. 15, 16, 27),

Jesús Sánchez Uribe (pp. 28, 29, 33, 37), Oscar Sánchez (p. 13)

### COMITÉ 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 Menroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano,

Ricardo Pérez Montforti, Gerardo Suter

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

ISSN 1405-7786

*Alquimia*, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototexos. 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, Overpool 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.



Enrique Gullmann, Fotografía publicada en *Patron*, mayo de 1938

## ÍNDICE

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 1999

4

VISIONES SOBRE EL ENTORNO

7

ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA: COMPLICIDADES IDEOLÓGICAS

*Claudia Negrete*

15

FOTOGRAFÍAS DOMÉSTICAS DE ARZUMENDI

*Patricia Massé Zendejas*

22

PORTAFOLIO

32

JUAN RULFO, FOTOGRAFO DE ARQUITECTURA

*Víctor Jiménez*

39

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

ALGO SOBRE LA EXPOSICIÓN DE LA TOLTECA

41

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

*Jaime Vélez Storey*

44

SOPORTES E IMÁGENES

JULIO DE LA FUENTE. TRABAJADOR SOCIAL Y FOTÓGRAFO

*Béatrice Tatard*

46

PUBLICACIONES - EXPOSICIONES





Fritz Henke, Mexico, Chicago-Nueva York, Ziff-Davis Publishing Company, 1945

## Visiones sobre el entorno

Nuevamente volvemos aquí a un trabajo en interdisciplina. Si en números anteriores hemos compartido experiencias con documentadores de archivos, conservadores y responsables del trabajo interno en diversas fototecas, ha sido porque seguimos creyendo que un conocimiento de la fotografía sólo puede darse así, en una interrelación profesional que comparta las distintas visiones y trabajos sobre la imagen fotográfica. Por eso no únicamente nos hemos retroalimentado con los aportes de distintos historiadores de la foto que en estas páginas han colaborado, sino también con otros especialistas. Es el caso de este número. La arquitectura y la fotografía habían sido uno de los proyectos que inicialmente nos habíamos planteado en *Alquimia*. Ahora lo abordamos, aunque estamos conscientes que de manera parcial porque es evidente que este tema da para mucho más.

Fue aquí esencial el apoyo que generosamente nos ofreció el arquitecto Víctor Jiménez no sólo escribiendo él mismo sobre un tema que conoce bien — el de Juan Rulfo como fotógrafo —, sino apoyándonos con datos, sugerencias e información para enriquecer el número. Él se volvió nuestro natural editor invitado, ya que sin duda es uno de los pocos especialistas que se mueve hábilmente en su propio campo y en el de la foto; a él se le debe la primera traducción al español de aquel clásico libro de Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*, junto a un excelente estudio sobre éste. Además en alguna ocasión compartimos un extenso proyecto sobre Guillermo Kahlo, a quien por igual conoce bien. Gracias a él pudimos acceder al fondo del arquitecto Carlos Obregón Santacilia, en resguardo actualmente por el Instituto Nacional de Bellas Artes; como también a las imágenes de Juan





Raúl Entrada Discua, *Academia de San Carlos, ca. 1940*. Col. particular

Rulfo que preserva la Fundación Juan Rulfo, A.C. *Alquimia* ofrece sus agradecimientos a ambas instituciones por el apoyo en la difusión del patrimonio visual. A ello hay que añadir la ayuda de otros archivos como la fototeca de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Nacho López del Instituto Nacional Indigenista y los archivos documentales de la Universidad Iberoamericana como al Archivo Antonio Reinoso.

Aquí, entonces, quisimos abordar ciertos aspectos dados entre la fotografía y la arquitectura en los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX, como formas de construcción ideológica, visual y artística. Un hecho éste que, inicialmente, pone en evidencia la investigadora Claudia Negrete en su estudio sobre las complicidades dadas entre aquellas — y lo cual ha sido escasamente abordado en nuestros análisis culturales. Patricia Massé, por su lado, explora los espacios interiores creados por la visión de Juan Antonio Arzumendi; un fotógrafo, acaso amateur, que transitó sobre su propio microuniverso doméstico, creando un interiorista cuadro de costumbres porfiriano. En otro apartado abordamos brevemente diver-

sos hechos, con documentos y testimonios gráficos, que dan cuenta de cómo se vincularon la construcción arquitectónica y la imagen: como puede ser el caso del concurso de La Toltéca o la revisión (y corrección) que Victor Jiménez realiza sobre una fotografía de Tina Modotti que tradicionalmente se daba por sentado que era el desaparecido Estadio Nacional (error en el que nosotros también caímos, en nuestro tercer número sobre Tina, pero aquí corregimos como debe ser). En nuestras restantes secciones ofrecemos información sobre archivos, eventos y publicaciones. En una de éstas, la estudiosa francesa Béatrice Tafard, autora del libro *Juan Rulfo, photographe* (1994), nos ofrece un perfil sobre Julio de la Fuente, un relevante personaje del que iniciamos aquí su rescate como trabajador social y fotógrafo. Un rescate más, como muchos otros que queremos seguir haciendo dentro de las páginas de *Alquimia*: una revista que la hacemos para reflexionar sobre lo sucedido en nuestra fotografía.

José Antonio Rodríguez



Guillermo Kahlo, *Hospicio de niños*, 1905. Col. Archivo Histórico de la Secretaría de Salud

# Arquitectura y fotografía: complicidades ideológicas

*Claudia Negrete*

*Al maestro Kossoy*

A finales del siglo XIX México comenzaba a adquirir un rostro nuevo: el de la modernidad. El auge constructivo modernizador, tanto en las obras públicas como en las privadas, no tuvo paralelo en los anales del siglo, que hasta entonces estuvo signado por la transformación del patrimonio arquitectónico. El régimen de Porfirio Díaz había traído la tan anhelada paz a lo que había sido hasta entonces un siglo convulso. Paz necesaria para la prosperidad de los negocios, las inversiones extranjeras, el desarrollo de las haciendas, las vías de ferrocarril y las obras arquitectónicas. Las cuestiones de higiene, el “embellecimiento”, y la exhibición del poder serían las directrices oficiales para la construcción de la modernidad arquitectónica; el estatus y la irrefutable prueba de bienestar económico y social lo serían para las construcciones particulares, en realidad dos rostros de la misma moneda.

La imagen fotográfica llevó registro no sólo de los nuevos edificios públicos, sino de sus proyectos, su proceso constructivo, y su inauguración. Convirtió a la arquitectura en noticia al circular imágenes como las descritas en las páginas de la prensa ilustrada. Registro, testimonio y noticia también para las construcciones de la privilegiada élite porfiriana: nuevas casas en la ciudad y en el campo: en Mixcoac, en San Ángel, en Tacubaya. El testimonio de cambio y el afán de conservación también acudieron a la fotografía, así como la publicidad a la imagen arquitectónica. Arquitectura y fotografía — ambas, construcciones que obedecen a planteamientos ideológicos determinados por la dimensión espacio temporal que las produce — contribuyeron en gran medida a conformar la imagen del progreso y la modernidad. Hacia finales de la séptima década del siglo XIX el rostro de la Ciudad de México comenzaba a cambiar. Rostro hecho de rostros, ciudad hecha de ciudades, de vestigios, y perpetuas renovaciones conviviendo en la misma dimensión espacial. A la ciudad prehispánica, la plateresca, la barroca, la neoclásica, se le comenzaba a dibujar la auto-complaciente sonrisa del eclecticismo historicista finisecular. Es en su ejemplo, de



Manuel Ramos, Monumento erigido a Cuauhtémoc, publicada en *El Mundo Ilustrado*, 26 de agosto de 1900. Archivo Histórico, IHA





Autores no identificadas, *Alrededores de México*. México, en *El Mundo Ilustrado*, México, 7 de enero de 1900. Archivos Históricos, 171

finte local e ineludiblemente centralista, en el que se fundamentan las siguientes aproximaciones. En los inicios del primer periodo de Díaz, hacia 1878, se comenzaban a perfilar los deseos de innovación del régimen. La Secretaría de Fomento lanzaba una convocatoria para el diseño de un monumento dedicado a Cuauhtémoc. El proyecto ganador abrevaba en la incipiente corriente llamada neozteca. El romanticismo prevaleciente ya había hecho a algunos artistas mexicanos tornar la vista al pasado prehispánico para nutrir la temática pictórica y escultórica, era este proyecto, entonces, el primer intento arquitectónico. Daba comienzo el eclecticismo historicista autóctono, en cuya vertiente prehispánica se proponía el surgimiento de una "arquitectura nacional". El monumento se imaginó con bombo y platillo nueve años más tarde, siendo ampliamente elogiado por el público y la gran mayoría de la comunidad artística de la época.<sup>1</sup> Su imagen fotográfica tomada por Manuel Ramos para la portada de *El Mundo Ilustrado*,<sup>2</sup> e incluida en el libro

de Eugenio Espino Barros *México en el centenario de su independencia*,<sup>3</sup> se convertiría con el tiempo en uno de los signos arquitectónicos que identificaban a la ciudad. El gobierno mexicano impulsó la tendencia arquitectónica prehispánica al convocar y premiar este tipo de proyectos. El otro ejemplo fue el pabellón de México en París de 1889. Propositase en él una síntesis de elementos arquitectónicos de todas las culturas prehispánicas, así como románticas interpretaciones escultóricas de monarcas indígenas. Estaba presente la aún no resuelta dicotomía entre el nacionalismo y el cosmopolitismo.<sup>4</sup> Los vestigios románticos de la época permitían la expresión de nacionalismos vistos como una forma de exotismo. El pabellón mexicano fue muy criticado tanto por arquitectos franceses como mexicanos.<sup>5</sup> Las exposiciones internacionales eran fundamentales para la construcción de la imagen de un país no industrializado, deseoso de inversión extranjera. Díaz, muy sensible en cuestiones de imagen, no volvió a fomentar el exotismo neozteca, ni al exterior ni al interior del país. La arquitectura se intuía como una parte fundamental de la imagen de modernidad del país, así que arquitectónicamente se debía transitar por la vía de lo cosmopolita. El planteamiento de una arquitectura nacional en las obras públicas quedaba fuera de toda discusión, aunque de manera particular y aislada se continuó esta tendencia en forma de arquitectura efímera: los arcos conmemorativos en las celebraciones patrias;<sup>6</sup> México debía parecerse arquitectónicamente a cualquier capital del mundo moderno, allí donde el progreso tenía carta de ciudadanía. Así que la vía del cosmopolitismo hizo que el régimen acudiera a la grandilocuencia de la tendencia en boga: el eclecticismo historicista — neogótico, neorrománico, neomorisco, renacimiento italiano o español, entre otros. Obras como el Palacio de Comunicaciones, el de Correos, las obras del desagüe del Valle de México, la Castañeda, el Teatro Nacional, la Columna de la Independencia, el monumento a

Juárez, el Palacio Legislativo, fueron obras que se proyectaron en la década de los años noventa del pasado siglo y cuya culminación vería la llegada del primer centenario de la independencia nacional. La transformación fue profusa. Así lo expresó posteriormente el antiguo regidor del ayuntamiento, Jesús Galindo y Villa: “Nos ha cabido en suerte, a los de mi generación, asistir al resurgimiento hacia la vida moderna de la Ciudad de México; palpar su extraordinaria evolución; su ensanche prodigioso; la transformación radical de no pocos de sus servicios municipales; en suma a su progreso[...].”<sup>77</sup> A la fotografía tocaba la función de difundir la nueva imagen, a través de la prensa ilustrada y de algunas publicaciones. El registro fotográfico de obras era constante. Fotógrafos profesionales captaban edificios oficiales y de particulares, desde el proyecto constructivo,<sup>8</sup> la simbólica primera piedra, pasando por diversas etapas hasta su terminación. Para construir había que abatir: “¡Demoler para reconstruir! Éste es el lema al que nos ha conducido la sed de progreso y a él tenemos que ser obedientes lo mismo en lo físico, que en lo moral; lo mismo en el orden científico, que en el orden social[...].”<sup>9</sup> Estas palabras acompañaron la imagen que daba testimonio de la destrucción de aquel viejo teatro construido nada menos que por Lorenzo de la Hidalga hacia 1843. El pie de foto contextualizaba la imagen, por aquel entonces común: “Vista tomada en los primeros días de la demolición del Teatro Nacional”. Una vez demolido el teatro, la avenida 5 de mayo se ampliaría hasta llegar a San Juan de Letrán (Eje Central Lázaro Cárdenas). El registro fotográfico del proceso continuaría para 1901 con imágenes fotográficas --sin crédito de nuevo-- de las demoliciones efectuadas para ampliar la calle. El polvo de lo antiguo prometía la modernidad para el articulista de la revista ilustrada: “Por todas partes se observa una fiebre de reconstrucción y en medio de una nube de polvo se esfuma el México de nuestros mayores, con sus contornos de ciudad anti-



Alrededores de México. Mixcoac, en *El Mundo Ilustrado*. México, 7 de enero de 1900. Archivos Históricos, 111A

gual[...].”<sup>10</sup> Una vez concluida esta, el siguiente momento a solemnizarse era la colocación de la primera piedra. Un curioso ritual arquitectónico y doblemente fotográfico tenía lugar en 1902: el general Díaz colocaba la primera piedra del monumento a la Independencia. Ceremonia de alto ritual de Estado, en donde estaba presente todo el cuerpo diplomático, funcionarios del gobierno de la ciudad, secretarios de Estado, y el arquitecto del monumento, Antonio Rivas Mercado. Díaz tomó una cucharada de albañil “batió la argamasa, e inclinándose cuanto era necesario, la extendió en la superficie que quedaba bajo la piedra suspendida, la cual fue bajada en el momento oportuno[...].”<sup>11</sup> Se depositó un cofre en un hueco que se había dejado en la parte superior de la piedra. Este cofre contenía un acta que certificaba la acción con las firmas de todos los presentes, un ejemplar de *El Imparcial*, *El Tiempo*, *The Mexican Herald*, y *El Mundo Ilustrado*; así como los retratos del señor presidente, de los secretarios de Estado y el de Rivas Mercado. El





Autor no identificado, Porfirio Díaz colocando la primera piedra de la Escuela Normal, 1909, Sinafo-wan. Núm. de Inv. 34740

fotógrafo de *El Mundo Ilustrado* registraba entonces el momento, la imagen fotográfica quedaba dentro y fuera de la piedra, acto que se volvería frecuente durante la primera década del siglo xx. Los procesos constructivos acudían al registro de la cámara. Sería Guillermo Kahlo quien efectuara el conocido trabajo del proceso de construcción de edificios particulares como el de la Casa Roker (1898-1900) y de la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey (1909-1913); también de construcciones públicas como la misma Columna de la Independencia, hacia 1909,<sup>12</sup> o el edificio de Bellas Artes.<sup>13</sup> La fiebre constructiva de la época permite pensar que fueron muchos otros fotógrafos los que se emplearon para tal registro. Las inauguraciones oficiales eran tan cuantiosas como las ceremonias de las primeras piedras. Sería la imagen del edificio terminado una de las más importantes del proceso; y su difusión, por medio de la prensa ilustrada, uno de los fenómenos más extendidos dentro del binomio cultural arquitectura-fotografía. Surge así la columna gráfica “México Moderno”, a principios de 1899 en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, dedicada a publicar las imágenes fotográficas de las nuevas y lujosas casas de la élite porfiriana: casas como las de José Ives Limantour en la avenida

Juárez, la de la familia Romero Rubio o la del general Pedro Rincón Gallardo, todas en sintonía con los aires del cosmopolitismo: el renacimiento italiano, el estilo francés con mansardas, etcétera, le dieron a esta arquitectura aires palaciegos. Otra columna “Los alrededores de México”, ahora en *El Mundo Ilustrado*, mostraba las casas de campo, quintas o *chalets* de la élite en Mixcoac, San Ángel, Tlalpan y Coyoacán. El objetivo de la publicación ilustrada era muy claro: “sirve para dar a conocer en el extranjero los adelantos materiales que hemos alcanzado en los últimos años; adelantos que[...] nos ofrecen la halagadora esperanza de que México quede convertido en una ciudad enteramente moderna”.<sup>14</sup> Generalmente se trataba de una imagen de la fachada, a veces tomada de manera frontal, otras desde un ángulo oblicuo. Fotografiar edificios era un trabajo que requería de cierta especialización, tanto por las reglas que debían seguirse para el buen resultado, como por la necesidad de utilizar equipo especial. Debía utilizarse en primer lugar, una cámara de gran formato —ya que “los aparatos de mano no sirven”—,<sup>15</sup> provistos de movimiento de basculación, es decir, que el respaldo de la cámara y el portales tuviesen movimiento para que éstos siempre conservasen el paralelismo neces-

rio para evitar distorsiones en la imagen. Se necesitaba también una lente anastigmática con un ángulo de visión nítida de 50 grados. Una cuestión vital en la “fotografía de los edificios” era mantener la perspectiva lineal. Se debía evitar tomar de frente el objeto (porque entonces se faltaba a la perspectiva), siendo el mejor punto de vista aquel que permitía tomar dos ángulos del edificio: “un poco de costado, de modo que se descubra uno de las caras laterales del asunto”.<sup>16</sup> En cuanto a la iluminación correcta, se debía fotografiar el edificio a la hora en que uno de los costados recibía el sol, y el otro sombra. El medio día no se consideraba un momento adecuado ya que: “Los edificios muy altos aparecen en cierto modo más bajos si se fotografian a la hora en que las sombras son más cortas y, al contrario, los edificios bajos hacen más efecto si están fotografiados cuando las sombras se alargan.”<sup>17</sup> Se consideraba que la presencia de algunos transeúntes aumentaba “el efecto artístico”. Si se prefería que éstos no aparecieran debían utilizarse placas de menor sensibilidad y hacer exposiciones largas. Muchas de las imágenes de las mansiones porfirianas que se publicaron estaban fotografiadas de acuerdo a las prescripciones mencionadas así que, es de suponerse, fueron realizadas por profesionales de la época: los fotógrafos retratistas de estudio. La fiebre constructiva y su necesidad de registro, promovió la actividad fotográfica, incluso la de los aficionados. Muchas factadas están fotografiadas frontalmente, justo como se especificaba que no debe fotografiarse un edificio, lo que parece evidenciar un ojo no profesional. Y es que la fotografía entre aficionados también estaba en auge. Pero no sólo las casas de la élite eran noticia. También —aunque escasas—, aparecen imágenes de barrios pobres y sus espacios, como los del tianguis del Baratillo, la Candelaria de los Patos y la Merced. Aquí, la imagen fotográfica pretendía dar testimonio de las



Autor no identificado. *La vecindad de San Antonio*, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, México 29 de octubre de 1899. Archivos Históricos, UTA

“casas bajas, viejas, sucias y agrietadas; olor de miseria, de hacinamiento y de podredumbre; pululación de un vecindario abigarrado, sucio, desvergonzado y asqueroso”.<sup>18</sup> La fotografía también contribuiría al espíritu de revaloración y conservación del patrimonio arquitectónico colonial. El liberalismo combatiente, había arremetido contra el patrimonio arquitectónico colonial, visto como símbolo del enemigo: de lo conservador y del poder de la iglesia. Por otro lado, la guerra de Independencia había fomentado el odio a todo lo español. Hacia finales del siglo, el progreso económico, aunado a la política de conciliación (entre la Iglesia y el Estado) de Díaz, habían dejado atrás aquellos antiguos enconos. El régimen había mandado registrar los edificios públicos coloniales, que comenzaban a concebirse como parte de un legado histórico. Así lo demuestra una imagen aparecida en las páginas de *El Mundo. Semanario Ilustrado* del edificio de la Secretaría de Hacienda, que aún formaba parte de Palacio Nacional. El pie de foto indica que la imagen fue tomada de “un álbum del Ministerio de Comunicaciones”.<sup>19</sup> Aun más, en la primera década del siglo xx, el secretario de Hacienda, José Yves Limantour, le encarga a Guillermo Kahlo que fotografíase la propiedad federal por todo el país. Se intentaba recuperar ideológicamente, por medio de la fotogra-





Octaviano de la Mora, *Palacio de Chapultepec*, en *El Mundo*, *Semanario Ilustrado*, México, 18 de octubre de 1896. Archivos Históricos, 116

fía, un pasado arquitectónico. Este oficial afán conservacionista lo confirma un articulista anónimo de *El Mundo Ilustrado*, a quien le parece que los “monumentos viejos” que valen la pena son muy raros, pero —señalaba— que el gobierno era muy solícito en el empeño por conservarlos de la fiebre de demoliciones.<sup>20</sup> *El Mundo*, *Semanario Ilustrado*, en los inicios de 1895, comienza a publicar una sección dedicada a edificios públicos como la ExAduana de Santo Domingo o el Palacio Municipal registrados por Octaviano de la Mora, fotógrafo retratista de gran trayectoria, así como posteriormente por el también veterano Antiocho Cruces. La imagen fotográfica es acompañada por un artículo en el que se relata la historia del edificio o monumento, ocupando en ocasiones casi tres cuartos de página en portada y dos imágenes del interior.<sup>21</sup> Hacia 1899 se inaugura la columna gráfica “México Antiguo” en donde se sigue la dinámica establecida de acompañar a las imágenes con un texto. Ahora el encargado de escribir es Luis González Obregón, quien además adereza la historia con leyendas y anécdotas. Ahí se hace referencia a casas antiguas como la “Casa Chavarria” del siglo XVIII, “Las casas de Don Juan Manuel”, o “La casa de Humboldt”. Cabe hacer notar que ninguna de las imágenes de estos artículos hace mención a la autoría de las imágenes

fotográficas, siendo probable que fuesen tomadas por el joven Manuel Ramos. La fotografía de edificios implicaba también una intención de identidad. Una determinada ciudad se identificaba con sus construcciones —iglesias, edificios públicos y monumentos— más importantes, motivos de orgullo de sus habitantes. Hablar de una ciudad, implicaba hablar de sus edificios. La nota que ostentaba el título de “Las fiestas inaugurales del ferrocarril de

Atmeca”, publicada en *El Mundo*, *Semanario Ilustrado*,<sup>22</sup> no hablaba propiamente sobre el ferrocarril, sino sobre la capital del estado de Jalisco. Varias imágenes —“enviadas especialmente por nuestro corresponsal el señor Lupericio”—, acompañaban el texto escrito: el Palacio Municipal, la Catedral, el teatro Degollado y el Hospicio Cabañas. La selección de ellas es significativa. Lo mismo sucedía a finales del régimen porfiriano con la publicación del libro *México en el centenario de su independencia*, de Espino Barros que tenía como objeto “dar a conocer de una manera gráfica nuestro país, tanto a los mexicanos que no han podido recorrerlo, como a los moradores de países extranjeros, a quienes comúnmente llegan retratos de tipos de ínfima clase[...].”<sup>23</sup> Epítome visual del orden y el progreso mexicanos, el volumen contenía una gran cantidad de imágenes de edificios públicos, privados, monumentos históricos, iglesias, fábricas, así como también panorámicas de ciudades de la República. La imagen fotográfica de arquitectura se convertía en elemento de identidad nacional, no sólo de progreso. El México moderno era evidenciado en una doble representación: la arquitectónica y la fotográfica. La fotografía arquitectónica también formaba parte del código de la publicidad aparecida en las publicaciones ilustradas. Sastrerías, mueblerías, almacenes de texto tipo, publicaban la imagen de



Autor no identificado, *Gobierno de Lanús y Escobar y familia*, ca. 1910. Sinafo-son. Núm. de Inv. 5073

la fachada de su edificio y, en ocasiones, sus interiores; o el retrato del dueño, acompañadas de un breve texto en diversos diseños, llegando a ocupar hasta una página completa. En casos menos comunes, la fotografía de arquitectura formaba parte de un discurso personal: los arquitectos o ingenieros se anunciaban con las imágenes de los edificios que habían construido.<sup>24</sup>

La arquitectura y la fotografía habían esbozado, en complicidad, algunos de los rostros de la modernidad y el progreso. Los revolucionarios inicios del siglo xx mexicano permitirían, de distintas maneras, continuar con las complicidades.

<sup>1</sup> Véase Daniel Schavelzon, *La polémica del arte nacional en México, 1870-1910*, México, s.c., 1988.

<sup>2</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 26 de agosto de 1900.

<sup>3</sup> Eugenio Espino Barros, *Alexa en el centenario de su independencia* [1911], México, CETEI (edición electrónica), 1995.

<sup>4</sup> Véase Mauricio Tenorio Trillo, *Arquitecto de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, s.c., 1998.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp.144-145.

<sup>6</sup> Véase *El Mundo. Semanario Ilustrado*, México, 24 de septiembre de 1899, pp.210-211 y 216.

<sup>7</sup> Jesús Galindo y Villa, *Historia Sumaria de la Ciudad de México*, México, Editorial Cultura, 1925, p.210.

<sup>8</sup> Proyectos como el del Casino Español serían publicados en *El Mundo Ilustrado* el 1º de abril de 1900; así como el proyecto de Adolfo Boari del Palacio Legislativo en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, México, 24 de abril de 1898.

<sup>9</sup> "La demolición del Teatro Nacional". *El Mundo Ilustrado*, México, 10 de octubre de 1900.

<sup>10</sup> "La avenida del Cinco de Mayo". *El Mundo Ilustrado*, México, 19 de mayo de 1901.

<sup>11</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 5 de enero de 1902.

<sup>12</sup> Juan Coronel Rivera, et al., *Guillermo Kallio. Fotografía 1872-1941. Vida y obra*, México, Museo Estudio Diego Rivera - Museo Nacional de Arquitectura Museo Franz Mayer, p.21

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 10 de febrero de 1901.

<sup>15</sup> Rodolfo Nunges, *Manual práctico y recetario de la fotografía*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1912. (Enciclopedia Fotográfica), p.178

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.179.

<sup>17</sup> *Ibidem*

<sup>18</sup> "Los Lunares de México". *El Mundo. Semanario Ilustrado*, México, 29 de octubre de 1899.

<sup>19</sup> *El Mundo. Semanario Ilustrado*, México, 24 de febrero de 1899.

<sup>20</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 19 de mayo de 1901.

<sup>21</sup> *El Mundo. Semanario Ilustrado*, México, 13 de enero de 1895, p.1

<sup>22</sup> 13 de diciembre de 1896.

<sup>23</sup> Eugenio Espino Barros, *op.cit.*

<sup>24</sup> *El Mundo. Semanario Ilustrado*, México, 19 de septiembre de 1897.



Juan Antonio Arzumendi, ca. 1897-1910. Sinako-eratu, num. de inv. 366309



# Fotografías domésticas de Arzumendi

*Patricia Massé Zendejas*

Las fotografías domésticas de Juan Antonio Arzumendi son un peculiar trabajo de aficionado, de finales del siglo XIX y comienzos del XX en México, que superan su carácter privado. Rebasan, con mucho, el simple pasatiempo de un burgués interesado en hacer imágenes fotográficas. Al parecer Arzumendi empeñó en ello gran parte de su tiempo. Con su cámara de formato grande realizó imágenes de una gran calidad, concebidas dentro de la tradición del siglo XIX. No obstante su trabajo adquirió, en ocasiones, un matiz lúdico que lo condujo hacia la imagen casual y en movimiento. Esto ocurrió cuando se decidió a usar una cámara de pequeño formato —un producto de reciente comercialización—, que modificó su inquietud fotográfica, situándolo en posibilidad de probar, con resultados sobresalientes, el potencial visual de la era moderna.

Juan Antonio Arzumendi dista de ser un personaje nitido, excepto por sus fotografías. Su nombre (con un apellido que lo identifica de origen vasco) refiere un fondo fotográfico en la Foleleca Nacional del INAH, que consta de 375 registros de su autoría,<sup>1</sup> tomados entre 1890 y 1910, aproximadamente. Hijo del dueño de la fábrica textil La Colmena,<sup>2</sup> se convirtió en copropietario de la misma (junto con su hermano y su madre) a la muerte del padre.<sup>3</sup> Sin embargo, la posesión familiar de la empresa duró hasta 1896, año en que vendieron sus títulos de propiedad.<sup>4</sup> A partir de las imágenes es posible deducir que, una vez que tuvo en sus manos una cámara, Arzumendi procuró darse tiempo para hacer fotografías en su finca (ubicada cerca de la fábrica); y, asimismo, se decidió a cargar con su equipo para tomar panorámicas del paisaje aledaño a la fábrica, así como para fotografiar los parajes, durante las excursiones y los paseos que solía hacer en compañía de su esposa o de amigos. Pero es claro que su afición por la fotografía se intensificó a partir de que inició el proyecto de construcción de su nueva residencia en la Ciudad de México, inaugurada en septiembre de 1897.<sup>5</sup>

Las imágenes de la finca ubicada en la calle Sadi Carnot (que se conserva en pie hasta la fecha), suman alrededor de 170 placas (poco más de la tercera par-



Juan Antonio Arzumendi, ca. 1897-1910. Sinaloa-INAH, núm. de inv. 366311



Juan Antonio Arzumendi, ca. 1897-1910. *Susano 4001*, mime. de inv. 346379

te del fondo). Dan cuenta de dos construcciones: una de estilo neoclásico, que era propiamente la casa habitación, y otra de diferente estilo arquitectónico, que al parecer estaba destinada a las actividades de esparcimiento y que alojaba, además, todo el servicio de transporte (más una edificación anexa y lateral, que parece destinada a la servidumbre). Ambas compartían un extenso jardín con vegetación diversa y abundante, entre la que destacaban piezas escultóricas, un vena-do disecado, un acueducto (conectado con un torreón) que corrían en el extremo lateral de la finca, un pa-bellón, una serie de andadores que facilitaban el paseo y un lecho que desembocaba en un estanque.

Arzumendi empleó placas de 18 x 24 centímetros para fotografiar diversos rincones, vistas y mo-mentos de expansión de lo que terminó siendo el fron-doso bosque residencial, así como una variedad de detalles y tomas parciales de la parte exterior de la casa habitación. Para los espacios interiores utilizó ese mismo formato pero, además, privilegió el gran formato de

30 x 40 centímetros. Y posteriormente, ya instalado en su flamante residencia, a comienzos del siglo xx, adquirió una cámara de 6 x 9 que le sirvió para po-nerse en acción (quiero suponer) como fotógrafo de tiempo completo. Además, doy por sentado que con-taba con una cámara estereoscópica con la cual tomó fotografías de viaje, además de utilizar la de 6 x 9 cen-tímetros.<sup>6</sup>

Las imágenes dedicadas al espacio doméstico conforman un ensayo fotográfico de la vivencia bur-guesa de la privacidad. De ese modo se advierte la im-portancia que tiene para el fotógrafo el registro visual de lo suyo y de los suyos. En otra parte he comentado la significación de las fotografías de Arzumendi acer-ca de la imagen que ofrecen de sí mismo.<sup>7</sup> La coinci-dencia en determinados ángulos, o en ciertos elemen-tos, sitios y encuadres, revelan un peculiar disfrute y dedicación fotográfica mantenidos por un lapso apro-ximado de veinte años. Asimismo el empleo de algu-nos filtrajes son indicio de su especial interés por el



Juan Antonio Arzumendi, ca. 1897-1910. Sinúfo-Itait, num. de inv. 366403

tratamiento técnico de sus placas. Utilizó la malla de lino de trama cerrada para cubrir ciertas zonas del negativo, delimitadas con mucha precisión, con el propósito de mejorar la impresión de algunas imágenes del interior de la casa. También recurrió al entintado rosado, esencialmente en los rostros, con el propósito de suavizar los grises y recurrió a la tinta azul probablemente con una intención específicamente experimental.

El cálido y detallado recorrido visual sugiere un pausado y dinámico paseo, acumulado en placas que reúnen un extenso juego de planos y puntos de vista desde los cuales visualiza, paso a paso, la casa en su totalidad. El recorrido lo dilata en un sentido espacial y también temporal. Por lo que se refiere a este último, las imágenes tienden a integrar una secuencia del proceso de edificación de la casa, así como de la habilitación y mantenimiento del jardín, el cual, parece haber sido concebido con la intención de recrear los parajes naturales (junto con el venado disecado que

parece justificarse por la afición familiar al tiro al blanco),<sup>8</sup> que solía frecuentar la familia.

En el plano espacial Arzumendi realiza algunas vistas generales y una gran variedad de tomas parciales, así como de acercamientos. Elige ángulos fugados; vistas a nivel del ojo humano o incluso ligeramente en picada. Hace tomas similares en tiempos distintos; registra el mismo sitio, una y otra vez, con el afán de probar el encuadre desde un mismo ángulo de toma, o bien, desplaza la cámara para fotografiar la misma locación desde distintos puntos de vista. Todo conlleva en una mirada complaciente y complacida con su espacio residencial, con lujo de detalle; de ese modo las placas dan cuenta de la amplitud, magnificencia y confort de la finca. El interior de la casa no resulta ser el principal centro de interés fotográfico de Arzumendi. No obstante, se advierte cierta inquietud personal por introducir la cámara en sitios que resultan poco atractivos como espacios de ostentación burguesa; como lo es la cocina y, especialmente, cuando juega





Juan Antonio Arzumendi. ca. 1897-1910. Sinaloa-Inst. num de inv. 366246

(en tres habitaciones distintas) con la presencia, en cierto modo irreal, de un adolescente negro, bien ataviado, sentado a horcajadas, mientras sonríe y se balancea en una silla. En este caso la cámara parece estar desentendida de tan extraño y desconcertante sujeto.

Interesado particularmente en las tomas abiertas, Arzumendi convierte el propio panorama que ofrece su pequeño bosque residencial —y, en general, la locación que brindan los andadores, el estanque, así como algunos accesos al interior de la casa—, en el escenario principal de la vida doméstica. Así, el exterior de la casa habitación se percibe claramente como el lugar preferido para hacer sus fotografías domésticas. O dicho de otro modo, convierte los espacios abiertos en el blanco de sus pesquisas fotográficas. Registra el transitar de algún sirviente, el pasco de las niñas, lo mismo que algunos momentos en que ellas corretean o juegan en los andadores del jardín, sin que por ese motivo se perturbe, aparentemente, el quehacer de la servidumbre, que en repetidas ocasiones aparece “ca-

sualmente” en el recuadro elegido para la toma. Arzumendi estaba actualizado con la tecnología fotográfica, de modo que los breves tiempos de exposición lo llevaron a probar el movimiento dentro del encuadre.

Precisamente la singularidad del trabajo de Arzumendi radica en el movimiento. Algunas imágenes (y esto es lo verdaderamente singular) adquieren mayor dinamismo mediante una “casual” convergencia de la cámara con la acción que se desarrolla en los lugares donde enfoca su cámara, no importando que aparezcan incluso los sirvientes de manera incidental. El fotógrafo se asume como un cazador de imágenes en su propia finca, como en un estado de constante curiosco (que no precisamente de *voyeur*). De este modo pone en práctica las habilidades del tirador, actuando con su cámara como cuando prepara el tiro: con el total control del instrumento, la seguridad y el fino necesario para acurrir con el blanco, en el preciso instante en que está seguro de que la presa es suya. El empleo de la cámara de 6 x 9 (con la cual hizo esas



Juan Antonio Arzumendi. ca. 1897-1910. Sinafo-INAH, núm. de inv. 366307

fotografías) facilita ese tipo de imágenes. Me refiero a un aparato de formato pequeño, de ágil manejo y que ofrece la posibilidad de trabajar con una velocidad de hasta 1/100 o inclusive de 1/300 de segundo.

La imagen donde se observa el instante en que se aproximan efusivamente dos personajes, en actitud de bienvenida, uno de ellos con los pies totalmente en el aire, es un ejemplo absolutamente revelador del entusiasmo de Arzumendi por los alcances de su cámara fotográfica. El casual movimiento de la escena fue capturado con una cámara de visor deportivo. Por otra parte, la escena resulta un buen ejemplo para destacar otro de los impulsos fotográficos de Arzumendi: la diversión. Compartió esta actitud con aliados que se prestan para el juego. Probablemente participaron algunos amigos en esa escena de la bienvenida. En otros casos fueron los sirvientes los modelos que escenificaron el divertimento, utilizándolos a su entero deseo; del mismo modo como lo hizo con su esposa, a quien fotografió con un dejo desenfadado y con de-

lantal, tal vez para jugar con su investidura de patrona.<sup>9</sup> También interpreto como una muestra más de acción lúdica y curiosa la fotografía donde se aprecia un fotógrafo con todo el tinglado, preparado en el andador del jardín, en el momento en que se dispone a hacer el retrato de la señora de la casa.

Lo que pone de manifiesto Arzumendi, en el plano retratístico, es un desinterés total por el *glamour* y la solemnidad de los espacios interiores para la fotografía de la familia. Se desplaza al jardín (a la manera como se había hecho pictóricamente desde el siglo XVII), incluso eligiendo locaciones que no son precisamente relevantes. Y, por cierto, tampoco en el retrato posado deja de percibirse la presencia casual de algún sirviente. Además, se maneja con una idea de retrato desligado del habitual estatismo, como puede observarse en las imágenes donde se aprecian las niñas en acción.

Es evidente que las personas que aparecen en la imagen, aun las que parecen más insignificantes, se someten a los deseos y caprichos de la cámara, en vis-





Juan Antonio Arzumendi. ca. 1897-1910. Sinufo-Lugar, núm. de inv. 366238

ta de que todos ellos son parte de la privacidad de Arzumendi. Quienes permanecen fuera de ésta, no existen para la cámara fotográfica. Por ello el fondo gana un carácter intimista, en cierto modo autobiográfico. Así, podemos reconocer en su trabajo fragmentos de un diario visual. En diálogo consigo mismo, Arzumendi parece regodearse en el juego vanidoso del esto es mío, explayándose en una detenida observación de algunas escenas del íntimo acontecer familiar. Las fotografías provienen de la experiencia privada del fotógrafo; sin embargo, el valor apreciativo de éstas rebasa el contexto de donde lo sacó la cámara,<sup>10</sup> poseen un valor intrínseco. Arzumendi manejó con maestría la composición y la perspectiva; elemento que lo liga con la tradición en la representación fotográfica. Pero, además, fue un fotógrafo con la suficiente inventiva para dar el paso hacia la modernidad.

Encuentro ciertos puntos de convergencia entre el trabajo de Juan Antonio Arzumendi con el que realizó Jacques Henri Lartigue, de manera contempo-

ránea en Francia. Es reconocida la relevancia histórica de este último como un caso destacado para la historia moderna de la fotografía, fundamentalmente por su trabajo con la exposición rápida. La práctica fotográfica amateur, de la mano con la cámara manual, aproximan a Arzumendi con la experiencia del francés. Es preciso no perder de vista que el uso novedoso de cámaras fotográficas con mecanismos que agilizan su empleo, y que permiten trabajar con velocidades breves, tienen mucho que ver con esas coincidencias que inauguran nuevos horizontes para la fotografía. Luego entonces no queda más que señalar que las imágenes que he ponderado en este artículo, donde la cotidianidad y la escena casual convergen en imágenes que plasman el movimiento, son el resultado de una atinada asimilación de cultura visual moderna, activada, en gran medida, por la fotografía.

N. de a.: deseo agradecer especialmente a Heladio Vera las observaciones relacionadas con la técnica fotográfica, que enriquecieron este texto. Asimismo a mis compañeros de trabajo, Héctor Ramón (encargado del copiado de las imágenes) y a Raquel Romero, por el intercambio de puntos de vista sobre las imágenes de Arzumendi.



Juan Antonio Arzumendi, ca. 1897-1910. Sinafoniat, núm. de inv. 366330

La firma de Juan Antonio Arzumendi es identificada en el soporte de una impresión positiva en papel, así como las iniciales "JA" inscritas en algunas de las placas de cristal que integran el fondo sustentan la atribución. Asimismo, la Fototeca Nacional del INAH conserva el expediente de la recepción de la primera parte de la colección (documento firmado el 6 de abril de 1981) que la familia Horcasitas Arzumendi atribuyó a Juan Arzumendi.

Situada en las inmediaciones del Distrito Federal (en el municipio de Naucalpan, Estado de México). La Colmena era una de las doce fábricas textiles del Valle de México. Hacia 1879 el dueño de la fábrica era Francisco Arzumendi. Véase Mario Trujillo Bello, *Operarios fabriles en el Valle de México, 1864-1884*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-El Colegio de México, 1997, p.30.

Hacia 1885 los propietarios de la fábrica eran la viuda e hijos de Francisco Arzumendi. Véase Margarita García Luna, *El movimiento obrero en el Estado de México. Primeras fábricas, obreros y huelgas (1830-1910)*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1984, p. 156.

Al cabo de algunos años de fusionarse con la textilera Barrón (con los Arzumendi como propietarios) La Colmena es adquirida, en 1896, por la compañía industrial integrada por los propietarios de la fábrica de San Antonio Abad de la Ciudad de México. Véase Margarita García Luna, *op. cit.*, p. 166.

Esta es la fecha inscrita en la placa que se conserva actualmente a la entrada de la finca. Por lo demás, las referencias sobre la propiedad de la casa son las siguientes: el *Directorio General Domiciliario de la Ciudad de México de 1899*; J. Figueroa Domenech, *et al.*, *Guía general descriptiva de la República Mexicana. El Distrito Federal*, México, 1899, p.450; asimismo, en *El Mundo, Semanario*

*Ilustrado*, México, 11 de diciembre de 1898, tomo II, núm. 21, p. 436; y en el del 1º de enero de 1899, tomo I, núm. 1, p. 4, en la sección llamada "Colección del México Moderno", se da a conocer la fotografía de la "Casa del Sr. Juan A. Arzumendi, calle de Sadi Carnot."

Casi una tercera parte de las imágenes que conforman el fondo (alrededor de 130 placas, principalmente estereoscópicas) consta de vistas de los sitios de sus viajes. Véase "Subalternidad desentendida ¿despreocupación o disimulo fotográfico?", *Cuicuilco*, México, nueva época, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto, 1998, pp. 145-162.

Véase "Subalternidad desentendida ¿despreocupación o disimulo fotográfico?", *Cuicuilco*, México, nueva época, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto, 1998, pp. 145-162.

En "La Sociedad Suiza de Tiro", *El Mundo Ilustrado*, México, 28 de mayo de 1899, p. 366, se lee: "El Sr. Francisco Arzumendi era un aficionado del tiro al blanco ya que participó y obtuvo uno de los principales premios en el concurso de la Sociedad Suiza de Tiro, que hace algunos años era famoso y en la actualidad pocos son los que lo ejercitan."

Aprovechó la oportunidad para aclarar que en un artículo que publicó con anterioridad identificó la imagen como la fotografía de una sirvienta. Véase "Subalternidad desentendida ¿despreocupación o disimulo fotográfico?" en *Cuicuilco*, *op.cit.*

John Berger establece una diferencia entre las fotografías que pertenecen a la experiencia privada y las que son utilizadas públicamente, y sustenta el valor de las primeras, precisamente, en que "se aprecian y se leen en un contexto que es una continuación de aquél de donde lo sacó la cámara[...] No obstante, este tipo de fotografías permanecen rodeadas por el significado del que fueron separadas". *Mirar*, Madrid, Hernando Blume, 1987, p.54





Federico E. Mariscal. *La Patria y la arquitectura nacional*, Universidad Popular Mexicana, 1915. Col. Particular

## La Patria y la arquitectura nacional

a Elisa Lozano Álvarez

En el escenario de la Revolución mexicana, entre el 21 de octubre de 1913 y el 29 de julio de 1914, se realizó un ciclo de once conferencias titulado *La Patria y la arquitectura nacional* que fue impartido por el arquitecto Federico E. Mariscal en la casa de la Universidad Popular Mexicana (UPM), institución creada por el Ateneo de México en 1912 a fin de llevar conocimiento a las clases obrera y popular. Dada la magnitud y trascendencia del ciclo, la UPM editó al año siguiente, 1915, una modesta edición integrada por los resúmenes de las conferencias, una nómina de los artistas que ejecutaron y produjeron las principales obras de la Catedral de México y del Sagrario Metropolitano, una clasificación del patrimonio artístico e histórico de la Ciudad de México y sus alrededores, así como fotografías y planos de algunas obras arquitectónicas.

Diversos propósitos motivaron al autor a escribir esta obra: por una parte, un emplazamiento político-cultural que destacaba la "utilidad técnica e histórica de la arquitectura nacional", cuyo fin era "despertar el más vivo interés por nuestros edificios", "dar a conocer y estimar sus bellezas" e "iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción"; por otra parte, articular teóricamente "la correspondencia inmediata de los elementos del organismo social y las distintas clases de obras arquitectónicas", valorar la necesidad de conservar dicho patrimonio histórico, haciendo que la sociedad comprendiera la función del arquitecto y realizar estudios filosófico-sociales que contribuyera a realizar su "misión"; y por último, realizar una taxonomía del patrimonio arquitectónico que tenía como objeto "caracterizar diferentes grupos de edificios señalando los más notables".

En esta obra Federico Mariscal muestra una de las visiones que se debatían sobre la historia de la arquitectura mexicana en el momento que se constituye el imaginario del

nacionalismo cultural revolucionario que dominó en la siguiente década. Esta visión sostiene que: "El ciudadano mexicano actual, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de la mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes que poblaron el suelo del antiguo México." A partir de dicha visión, el autor reflexionará sobre los elementos constitutivos de nociones tales como: la patria, la nación, la arquitectura, como fundamentará su visión de la identidad nacional en lo siguiente: "lo mexicano, es lo que se constituyó durante el virreinato novohispano, esto es lo que revela la vida y las costumbres más generales durante toda la vida de México como nación". Así, los elementos que constituyen la Patria son: "la casa" ("la nuestra", la de "nuestros parientes", la de "nuestros amigos", la de "representantes de gobierno, en fin la de todos los ciudadanos"); "el amor a la Patria" que el autor señala como una de las "más poderosas fuentes de solidaridad; de las fundamentales condiciones para la vida del hombre como miembro de una nación"; por lo tanto habrá que amar "los edificios del suelo en que nacimos". No obstante Federico E. Mariscal destaca que para sentirlos como propios, éstos "han de ser la fiel expresión de nuestra vida, de nuestras costumbres, y estar de acuerdo con nuestro paisaje, es decir, con nuestro suelo y nuestro clima; sólo así merecen ese amor, y al mismo tiempo pueden llamarse obras de arte arquitectónico nacional".

Hay que destacar la importancia que los integrantes de UPM dieron a la imagen fotográfica tanto en sus conferencias como en sus ediciones. Es este caso, Federico E. Mariscal contó con la colaboración de Gustavo F. Silva y Guillermo Kahlo, dos importantes fotógrafos que contaban con amplia experiencia en el registro de obra arquitectónica. Al primero le encargó 550 proyecciones para ilustrar sus conferencias. Desafortunadamente, la austeridad de la edición permi-



Gustavo F. Silva en *La Patria y la arquitectura nacional*, 1915

tió que únicamente se reprodujeran un total de 62 imágenes de estos dos fotógrafos. Gustavo F. Silva fue un importante fotógrafo que colaboró con la UPA y durante los años veinte encontramos propaganda del Estudio Fotográfico Silva en los directorios de la Ciudad de México. Perteneció, junto con Antonio Garduño, a la revista *Hedias* y participó en el concurso de la compañía de cemento La Tolteca. Por su lado, el fotógrafo de nacionalidad alemana afincado en México, Guillermo Kahlo, fue contratado en 1904 por José Yves Limantour, ministro de Hacienda durante el régimen porfirista, para levantar el registro de los monumentos mexicanos de propiedad federal.

En la "Introducción" a *La Patria y la arquitectura nacional*, Mariscal caracteriza los distintos elementos de la arquitectura nacional los cuales son los siguientes: la casa, los colegios, hospitales, hospicios y conventos; edificios de gobierno y administración pública; las plazas y mercados, jardines y parques, acueductos y fuentes; los panteones y monumentos; las capillas, las iglesias; y la Catedral de México. Los textos que integran la taxonomía citada, están entrelazados por un discurso visual

integrado por las 62 reproducciones de obras arquitectónicas citadas (con pequeñas notas al pie de las mismas), en el cual, la imagen arquitectónica juega un papel de referente

en la construcción del imaginario de la "arquitectura nacional". Aunque según el autor, "la casa" se limita únicamente a las construcciones desarrolladas entre los siglos XVI y XIX, por lo tanto descarta la de tipo prehispánico —jaca o choza— como la azteca, la zapoteca o la maya, la cual estima "debe desaparecer", ya que no forma parte de la "vida civilizada". Esta concepción de la casa devela una de las contradicciones de Federico Mariscal ya que implica la negación de la diversidad de la casa mexicana, es decir, de la existencia de la Otra casa.

*La Patria y la arquitectura nacional* es un libro poco conocido debido al limitado tiraje que alcanzó en su época y a las contingencias que la UPA atravesó durante el periodo revolucionario. Además de acuerdo con la opinión de especialistas en el área, como Víctor Jiménez, ésta es una obra de referencia fundamental para los estudiosos de la historia de la arquitectura mexicana.

Jesús Nieto Sotelo



Guillermo Kahlo en *La Patria y la arquitectura nacional*



Autor no identificado, México-Edificio Gore, ca. 1920.  
Colección particular

## El Edificio Gore y la Fotografía Marst

Una imagen no dice más que mil palabras. A primer golpe de vista la información que recibimos es escasa: un edificio de seis pisos, al parecer de uso habitacional, con accesorios comerciales como una tienda de modas y el consultorio de un médico; un estudio fotográfico en la parte alta, un sello de la compañía que produce las postales y el nombre del edificio. ¿En dónde se ubicaba? ¿En qué época fue construido? ¿De qué estudio fotográfico se trata? ¿Quién es el fotógrafo? Son algunas de las preguntas surgidas y que la imagen por sí misma no responde.

La imagen fotográfica fue comercializada por una compañía no identificada cuya firma sobre la imagen consiste en una pequeña letra *il* en la parte inferior derecha. Pero otra postal más abría el encuadre para captar el lado oriente de una calle ancha, mostrando al edificio Gore:<sup>1</sup> la comercializaba la Compañía Industrial Fotográfica (CIF), dedicada a la venta de postales durante la segunda y tercera década del presente siglo en la Ciudad de México. La tonía confirmaría que el edificio tenía dos fachadas, y que la más ancha miraba al norte, ya que las sombras de los transeúntes se proyectaban hacia el oriente. Esto concuerda con el hecho de que los estudios fotográficos debían estar orientados al norte, para obtener la necesaria luz indirecta. Revelaría también el nombre del estudio, anunciado sobre la fachada sur: Fotografía Marst. El *Directorio Comercial Murguía*<sup>2</sup> anunciaba este estudio, hacia 1925, como de Heliodoro J. Gutiérrez, su fotógrafo y propietario, y su dirección en avenida Madero 34. Pero la imagen de la calle de la CIF no corresponde a la imagen de la lan fotografiada y lujosa Madero (antes San Francisco y Plateros). En el mismo directorio, se buscó la dirección de La Reina de la Moda, comercio situado en los ba-

jos del edificio Gore, lo que nos llevó a la primera calle de Nuevo México 6, dato que se considera el más confiable, además de que Nuevo México (hoy Artículo 123) hace esquina con San Juan de Letrán (Eje Central Lázaro Cárdenas) y coincide con los datos visuales proporcionados por la imagen de la CIF.

¿Cuándo se construyó el edificio? ¿Cuándo se estableció allí Gutiérrez? El edificio Gore fue destruido antes que la sistematización de la memoria arquitectónica del Instituto Nacional de Bellas Artes conservase su registro documental. El edificio de seis pisos sobresalía de una línea del horizonte sustancialmente más baja. Eran los tiempos en que las torres de las iglesias de la Santa Veracruz, la de San Hipólito, o la más cercana Santa Brígida (desde luego no visibles en la imagen) aún custodiaban los cielos de la ciudad de los palacios. Los edificios porfirianos a su alrededor no sobrepasaban los tres pisos, así que su construcción debió ocurrir durante la segunda década de l siglo xx. Actualmente existen dos edificios semejantes: el de High Life en la calle de Gante y el Woodrow, sobre 5 de mayo, ambos construidos entre finales de la segunda y principios de la tercera décadas de este siglo. Su estilo y estructura se asemejan a los que los arquitectos norteamericanos construían, hacia la primera mitad del siglo xx, en ciudades como Nueva York. El edificio de High Life fue construido por el arquitecto italiano Silvio Contri, constructor también del Palacio de Comunicaciones (hoy Museo Nacional de Arte), inaugurado hacia 1911.<sup>3</sup> Sus detalles decorativos, como festones y guirnaldas, descartan al arquitecto italiano como posible artífice del edificio Gore, más en la línea de la sobriedad, sin ningún elemento decorativo como el edificio Woodrow, inaugurado en 1922.<sup>4</sup> La sobriedad de-





Compañía Industrial Fotográfica, 367 México, ca. 1920. Archivo General de la Nación

corativa y la fecha de construcción de éste último, permiten pensar que fue quizá un arquitecto sajón quien construyó hacia la misma época el edificio Gore.<sup>5</sup> Lo cierto es que éste ya estaba en pie para 1922.<sup>6</sup> Hoy día, ninguna construcción de las mostradas en la postal de San Juan de Letrán existe. Donde estuvo el edificio Gore —en la esquina de Eje Central y Artículo 123— se encuentra un maltratado inmueble de cuatro pisos para usos de oficina, una zapatería y una joyería en la planta baja.

Hacia 1909 Heliodoro J. Gutiérrez, de treinta y tres años, tenía un estudio en la segunda calle de Nuevo México 30, que aún no llevaba por nombre el de Marst.<sup>7</sup> Había instalado su vivienda y su estudio fotográfico en el edificio de Nuevo México esquina con Puente del Santísimo (hoy Dolores) desde 1909, permaneciendo en esa dirección hasta el vencimiento de su contrato de renta en 1919.<sup>8</sup> Es probable que al arribar la tercera década del siglo, se mudara al edificio Gore.

¿Qué clase de fotógrafo fue Gutiérrez? Evidentemente fue retratista, como lo hacen patente ambas postales —ya que eran estos profesionales los que necesitaban de las alturas de los edificios para aprovechar la luz natural. El ventanal construido para ese propósito era parte de las especificidades arquitectónicas que exigían los estudios fotográficos desde la segunda mitad del siglo XIX. Lo curioso es que

ya hacia esa época se utilizaba la luz eléctrica en los estudios fotográficos, así como la luz de magnesio. Al parecer, la luz natural seguía siendo considerada la más conveniente hacia los años veinte de este siglo. Para Gutiérrez, la práctica retratística dentro del estudio fue interrumpida por la Revolución mexicana. En 1911 tomó su cámara y se fue al norte del país a seguir a las huestes maderistas en campaña, hasta su llegada a la Ciudad de México. Captó la épica toma de Ciudad Juárez, ciertos aspectos de la tropa en su cotidianidad, retratos de Villa<sup>9</sup> y Madero<sup>10</sup>, así como la llegada triunfal de Madero a Palacio Nacional. Hacia 1915 un retrato de Zapata y su estado mayor firmado por el fotógrafo aparecía en las páginas de *La Ilustración Semanal*.<sup>11</sup> ¿Cuanto tiempo estuvo abierto su estudio? Es otra pregunta dejada a la investigación. Sólo se sabe que seguía activo en los años cuarenta, por algunos imágenes tomadas en Michoacán fechadas en los inicios de esa década.

Y las preguntas continúan: ¿Cuál fue la producción de Heliodoro J. Gutiérrez? ¿Cuántas de sus imágenes se encuentran en el archivo Casasola? ¿Qué otros géneros fotográficos manejó? ¿Cuándo cerró su estudio? Más que mil palabras, una imagen vale más de mil preguntas.

Claudia Negrete\*

<sup>1</sup> Serie Ciudad de México, Centro de Documentación Gráfica del ACG. La misma postal fue publicada en Isabel Fernández Tejedo, *Recuerdo de México. La tarjeta postal mexicana 1882-1930*, México, Banorte, 1994, con una inscripción de que se trataba de Avenida Independencia, dato que no fue congruente con las demás fuentes localizadas.

<sup>2</sup> *Directorio Comercial Murguía. Guía de la Ciudad de México y del Distrito Federal. 1925-1926*. México, Antigua Imprenta de Murguía, 1925.

<sup>3</sup> Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Victor Jiménez nos informa sobre la existencia de un arquitecto Thomas Gore, autor de los edificios Condasa, (ca. 1912), no mencionado en el índice onomástico en Israel Katzman, *op. cit.*, ni en *Arquitectura contemporánea mexicana*, México, UNAM, 1983, del mismo autor.

<sup>6</sup> En la postal citada encontrada en el ACG se ostenta un sello del Registro Público de la Propiedad Artística y Literaria con ese año.

<sup>7</sup> *Directorio general de la ciudad de México y del Distrito Federal*, México, Ruhland, 1911-1912.

<sup>8</sup> Archivo de Notarías, Notaría 38, vol. 46, junio 28 de 1909, p. 268.

<sup>9</sup> Fondo Heliodoro J. Gutiérrez del Sinaloa-UNAM, y ACG, Fondo Instrucción Pública, Serie Propiedad Artística y Literaria, núms. 97, 99 y 104.

<sup>10</sup> ACG, Fondo Instrucción Pública. Serie Propiedad Artística y Literaria, núm. 76.

<sup>11</sup> Publicado en Flora Lara Klahr, *El poder de la imagen y la imagen del poder*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985.

<sup>12</sup> Quisiera hacer notar que para esta breve investigación no pude acceder a otras fuentes que podrían enriquecerla, debido a la huelga universitaria de la UNAM, a la falta de material de la Biblioteca de Hacienda, y el cierre temporal de la galería S del ACG.



Guillermo Kahlo, *Secretaría de Salud, marzo 10/1928*. Col. Fondo Carlos Obregón Santacilia / INBA

## Una fotografía de arquitectura de Tina Modotti

En estos años, al finalizar el siglo xx, debemos invertir un esfuerzo considerable de reflexión para aprehender la atmósfera cultural de las décadas de 1920 y 1930: México salía de una revolución y se respiraban aires nuevos, en un grado tal vez sin precedentes en el país. El contexto internacional, con el triunfo de la Revolución rusa, permitía que una parte importante de la sociedad mexicana afirmase sin temor su confianza frente al futuro. El contraste frente a la actual situación, dominada por tantas incertidumbres (y propicia por lo mismo al chovinismo y al conservadurismo cultural), está a la vista: aquel era un México con un proyecto nacionalista, cierto, pero abierto al mismo tiempo al mundo —y posiblemente nunca ha sido nuestro país tan cosmopolita—; aquella era una nación que buscaba sus raíces más auténticas, pero también decidida, al mismo tiempo, a apostar por la vanguardia.

La *intelligentia* de aquel México era el fiel reflejo de estas circunstancias. El norteamericano William Sprattling hablaba, como otros, de un "Renacimiento mexicano". El mismo —como arqueólogo, escritor (gran amigo de William Faulkner), orfebre, arquitecto y promotor cultural— era un verdadero hombre del Renacimiento, y describió en su autobiografía el México que pudo conocer hacia 1926 (se establecería en nuestro país desde entonces hasta su muerte): "Frans Blom me había dado una media docena de tarjetas de presentación. Una iba dirigida a un hombre llamado Diego Rivera, otra era para Frances Toor, y también estaba ese maravilloso

viejo editor de *Excélsior*, Rafael Heliodoro Valle. A través de él conocí al Dr. Alí, a Orozco y a arquitectos como Obregón Santacilia, así como a un joven indio oaxaqueño de nombre Rufino Tamayo, todos los cuales tienen ahora su propio sitio en el mundo del arte." Y agregaba: "Entre la gente que se encontraba haciendo cosas en México por aquel entonces estaban Edward Weston y Carleton Beals, autor de varios libros tempranos pero aún notables sobre México. Weston vivía en pecado con la encantadora Tina Modotti, quien, como Weston, sería uno de los grandes fotógrafos de aquel periodo."<sup>1</sup>

En el medio de los artistas mencionados por Sprattling (y otros más, por supuesto) había una actividad incesante que los implicaba de manera frecuente en el mismo proyecto. Carlos Obregón Santacilia, el más destacado arquitecto del momento, invitaba a participar en la decoración de algunos edificios suyos a pintores, escultores y artesanos de calidad. En la Secretaría de Salubridad tuvo como colaboradores al propio William Sprattling —en algunos detalles decorativos—, a Guillermo Kahlo —quien fotografió las distintas etapas de construcción del edificio hasta su terminación—, a Manuel Centurión —en la escultura— e igualmente a Diego Rivera, quien realizó los frescos de la sala de juntas y los diseños de los vitrales de las escaleras. Por todo lo anterior no resulta extraño que Tina Modotti, quien también acostumbraba fotografiar los murales de Diego Rivera (se encuentra representada en alguno de los mismos), apareciera por allí,





Tina Modotti, *Secretaría de Salud*, ca. 1928. Sinaloa-1928, n.º 35284

tal vez hacia 1928 (la Secretaría de Salubridad se concluye en 1929) y tomase quizás tres fotografías de la obra antes de su terminación. En una de ellas, que ha sido identificada crónicamente como perteneciente al Estadio Nacional, se observan aún los polines empleados como parte del andamiaje, utilizados por la fotógrafa como un énfasis adicional al sentido ascendente de las sombras verticales de la fachada —convergente hacia un punto de fuga elevado, fuera de la toma—, que contribuyen de manera decisiva a la fuerza de su fotografía. Aunque se trata en este caso de un edificio de proporciones básicamente horizontales, su pertenencia al *art déco* explica la presencia de las vigorosas verticales que Modotti quiso destacar: dos historiadores de la arquitectura del siglo xx, Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, por ejemplo, hablan, en relación con los rasgos esenciales de este estilo, del continuo recurso al “juego extenuante de las líneas ascendentes”.<sup>2</sup>

Faltan todavía en la imagen de Tina de este edificio los barandales metálicos del piso superior, y es curioso que exista una fotografía de Guillermo Kahlo — fechada en 1928 — que muestra el corredor de la planta alta en un estado de avance muy similar (sin barandales) al que muestra Tina. Fue tomada por Kahlo desde el interior; Tina ofrece una vista externa. Y ya que hablamos de Kahlo, resulta interesante advertir la diferencia de intenciones entre las tomas de éste y la que aquí comentamos de Modotti. En Kahlo existe siempre una intención documental, que alcanza a menudo la cota más alta de calidad artística, mientras en Tina la intención es siempre artística, sin apelación; lo documental está tan alejado de sus preocupaciones que no es raro que haya pasado tanto tiempo sin que se identificase correctamente la construcción de la foto. Porque no se trata aquí de una obra ignorada, sino de una muy conocida y fotografiada.

Victor Jiménez

<sup>1</sup> William Spralling, *File on Spralling, an autobiography*, Boston, Taub, Brown and Company, 1967, pp. 20-21. Traducción de Victor Jiménez.

<sup>2</sup> Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, Venecia, Electa, 1976, p. 227. Traducción de Victor Jiménez.



¿Por qué este Primer Premio?

Los días de esta exposición por el Jurado Calificador de la Academia de Pintura y Escultura de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, se han terminado y ya se ha dado el primer premio a un trabajo presentado en el CONCURSO FOTOGRAFICO. Este premio, que es el más importante de la exposición, ha sido otorgado a un trabajo que, en su concepto, representa un nivel artístico y técnico muy alto, y que, en consecuencia, merece el primer premio.

El trabajo que ha merecido el primer premio es el que se ilustra en esta página. Es un trabajo que, en su concepto, representa un nivel artístico y técnico muy alto, y que, en consecuencia, merece el primer premio.

El trabajo que ha merecido el primer premio es el que se ilustra en esta página. Es un trabajo que, en su concepto, representa un nivel artístico y técnico muy alto, y que, en consecuencia, merece el primer premio.

El trabajo que ha merecido el primer premio es el que se ilustra en esta página. Es un trabajo que, en su concepto, representa un nivel artístico y técnico muy alto, y que, en consecuencia, merece el primer premio.



Muñuel Álvarez Bravo, *Trípico cemento* 2, 1931 publicada en *Tolteca*, enero de 1932. Col. Hemeroteca Nacional, INAM

La fotografía en la exposición de La Tolteca

En su número del 20 de agosto de 1931, *Tolteca*, una publicación bimestral la cual era el medio de difusión de la compañía cementera Portland, daba a conocer una inusitada convocatoria que, inmediatamente y a la larga, tendría una repercusión fundamental para la fotografía vanguardista. En su parte sustancial se invitaba a "los artistas residentes en el país" a resolver con sus obras el "problema de publicidad" para dar a conocer las maravillas arquitectónicas e industriales de su fábrica de México, que por entonces se inauguraría. En esto, los convocantes eran claros en su solicitud: "Todos y cada uno de estos trabajos deberán ser en sí una revelación para el espectador de lo que es esa fábrica como obra de ingeniería y de arquitectura modernas." Y se convocaba lo mismo a pintores y dibujantes que a fotógrafos, los cuales serían atraídos por los juicios premios.

Dentro de las bases de participación había un apartado clave que, puede verse ahora, será determinante para los posteriores resultados; en éste se decía: "no se impone limitación alguna para el desarrollo y tratamiento del trabajo, en cuanto a estilo o escuela; así como tampoco se exige que la vista sea total ni parcial, pues sea un conjunto, una fase o un detalle de la fábrica, el jurado calificador sólo atenderá a los méritos del trabajo [...]". Con premios en metálico que no se habían visto anteriormente, no hubo fotógrafo que no acudiera a aquellas instalaciones a realizar su versión sobre esa moderna ce-

mentera. Y al final se anunciaría la participación de 282 fotografías, junto a 121 pinturas y 93 dibujos, con premios otorgados por un total de 7 450 pesos de aquel entonces.

¿Qué fotógrafos acuden a dicho concurso? Todo indica que la participación mayoritaria estuvo entre los inte-

grantes de la añeja corriente pictorialista, por ese tiempo en gran boga aunque pronto a punto de fenecer. Una corriente que seguía utilizando los tradicionales códigos pictóricos que hacía años había establecido Henry Peach Robinson (en su libro, alguna vez fundamental, *Pictorial Effect in Photography*, 1869) pero que, como se verá, estaban resultando obsoletos ante las modernas corrientes que ya habían emergido. Por eso la gran sorpresa se dio cuando los principales premios se les otorgaron a cuatro muy jóvenes fotógrafos que apenas si eran conocidos, que ciertamente su carrera pública apenas si tenía unos cuantos meses y que ninguno rebasaba los 30 años. Ellos eran: Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapi y Lola Álvarez Bravo, casi nada.

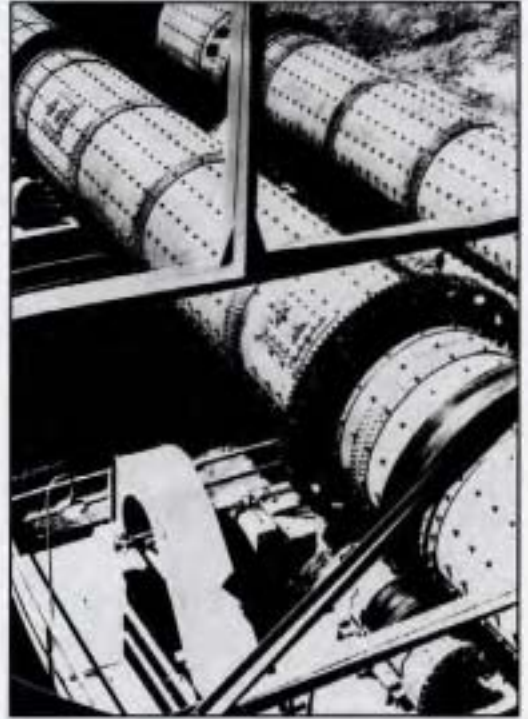
Las imágenes con que arrasaron estos vanguardistas resultaron, para la mayoría de los fotógrafos de esa época, incomprensibles. En mucho porque otros razonamientos las conformaban. Hay entre ellas atisbos y evidencias de corrientes vanguardistas como el constructivismo (en Agustín Jiménez), el cubismo (en Manuel y Lola Álvarez Bravo) o la Nueva Objetividad (en Latapi), de manera entrelazada; una forma de asimilación



Agustín Jiménez, *Síntesis*, 1931.



Dolores Martínez (Lola Álvarez Bravo), *Cemento forma*, 1931



Anitta Eugenia Latapi, *Fantasia fotográfica*, 1931

estética a la era industrial, que muy lejos estaban de entender los otros hacedores de la estampa bucólica que se habían ejercitado mejor en el retrato de estudio o en la imagen nacionalista.

Para el siguiente número de *Tolteca*, el jurado (conformado por Diego Rivera, el genial publicista Federico Sánchez Fogarty, a quien se le debía la idea del concurso, el ingeniero Mariano Moctezuma y el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio) y la misma publicación (osea, la empresa) ofrecerían sus razones del por qué a *Triptico cemento 2*, de Manuel Álvarez Bravo, se le había otorgado el primer premio. Entre otros argumentos ahí se decía que ésta era “la obra que en forma más sintética, más directa, más refinada y más sencilla, expresa con mayor exactitud, plásticamente, lo que la convocatoria pedía a los artistas”.<sup>1</sup> Aunque también, a lo largo de ese número, se desplegarían de manera extensa las otras imágenes ganadoras: *Síntesis* de Jiménez (“tema ultramoderno y vibrante”, se decía de este segundo lugar), la semiabstracta *Cemento forma* de Lola y la visión extrema, gélida, de lo industrial de Latapi (cuarto lugar). La exposición resultante del concurso se vería en la Galería de Arte del Museo Cívico (hoy Palacio de Bellas Artes), tan sólo diez días, entre el 5 y el 15 de diciembre de ese 1931. Mientras que las opiniones de los intelectuales exaltaron sus aportes: “esta exposición [...] constituye un documento de inestimable valor en la historia del arte en México. En ese muro está sintetizado y compilado como pensaban y cómo pintaban los artistas mexicanos en 1931”, decía Anita Brenner; como también se decía que a la imagen de Lola Álvarez Bravo, “Tina Modotti le hubiera dado el primer premio”,<sup>2</sup> lo cual deja ver la nueva visión establecida por estos cuatro fotógrafos (sin olvidar a Waller Lipkau, quien también sería considerado con otras

imágenes) y quienes hacían de lado toda la tradición fotográfica que hasta entonces predominaba. Imágenes con las que se exaltaba lo volumétrico; que se detenían en la construcción de planos confluyentes de tonos y estructuras geométricas; que se dirigían hacia dinámicos puntos de vista que evitaban los armoniosos balances; imágenes en donde las líneas (transversales, semicirculares, en punto de fuga, verticales) asumían un papel esencial en ese, ahora, complejo universo de formas industriales, que en mucho vaticinaban un mundo nuevo en donde predominaría la tecnología. Nada parecido se había visto hasta esa fecha en fotografías mexicanos, por eso la respuesta no se hizo esperar por parte de la tradicional corriente pictorialista (véase aquí mismo la sección “Testimonios del archivo”) la cual cuestionaría con saña estas novedosas imágenes.

El diario *Excelsior* habla sido copatrocinador de este notable evento. También en sus páginas se daría cuenta de con qué imágenes emergía una nueva generación de fotógrafos.<sup>3</sup> Cuatro creadores a quienes les había caído como anillo al dedo el concurso de la cementera porque, con todo y su incipiente trabajo, éstos ya habían dejado ver sus capacidades hacia las nuevas formas fotográficas, por ejemplo: Jiménez y Latapi en la exposición conjunta que, en noviembre de ese mismo año de 1931, habían realizado en la Galería *Excelsior*; y Manuel Álvarez Bravo, desde agosto de 1928, en el Primer Salón Mexicano de Fotografía en donde compartió créditos con Modotti. Por eso los resultados de la exposición de la *Tolteca* eran consecuencia y manifiesto de los tiempos modernos. Porque, al final, con ellos, la fotografía cambiaría definitivamente.

[N. del ed.]

<sup>1</sup> “¿Por qué este primer premio?”. *Tolteca*, México, núm. 21, enero de 1932, p.294.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.291 y el número 22 de *Tolteca* de marzo de 1932, p.321.

<sup>3</sup> Véase *Excelsior*, 6 de diciembre de 1931, p.4 y el suplemento de *Jueves de Excelsior* del 10 de marzo de 1932.









# Juan Rulfo, fotógrafo de arquitectura

Víctor Jiménez



Antonio Reynoso, Juan Rulfo durante la filmación de *El despojo*, 1960. Archivo Antonio Reynoso

## *Antecedentes: la arquitectura y sus imágenes*

A partir del Renacimiento la representación de la arquitectura ha exigido de los artistas un gran conocimiento de la misma, así como de nuevas costumbres visuales. Cuando Massaccio decide, en 1427, ubicar su *Trinidad de Santa Maria Novella* dentro de un espacio arquitectónico invita a Filippo Brunelleschi a que defina las formas del mismo y establezca el trazo perspectivo del edificio ilusorio. Brunelleschi, inventor de la arquitectura y la perspectiva renacentistas, era el hombre indicado, y es curioso que como resultado de esta colaboración la arquitectura del Renacimiento, antes de hacerlo en piedra, hiciera su aparición en un fresco. Andrea Mantegna y Piero della Francesca eran otros conocedores muy competentes de la arquitectura por exigencia de su oficio pictórico, y hubo quienes, como Bramante y Miguel Ángel, pudieron convertirse en grandes arquitectos gracias a una experiencia semejante. Los ejemplos podrían multiplicarse.

La representación de la arquitectura, así, ha exigido desde hace siglos un buen conocimiento de la misma, y cuando el norteamericano John L. Stephens viaja a finales de la década de 1830 y principios de la de 1840 a la región maya, con la idea de publicar una obra ilustrada sobre esa civilización y su arquitectura, se hace acompañar del arquitecto y dibujante inglés Frederick Catherwood, quien se encargaría de la parte gráfica. En su segundo viaje, de 1841, traen a Yucatán una de las primeras cámaras fotográficas que haya llegado a México (empleada para reproducir la arquitectura mesoamericana, aunque sólo fuera utilizada por Catherwood para elaborar, a partir de los daguerrotipos resultantes, sus magníficos grabados coloreados a mano). El libro de Stephens y Catherwood tuvo un gran éxito y llamó la atención del francés Désiré Charnay, quien vivía en los Estados Unidos a principios de la década de 1850 y decidió superar la hazaña de aquella pareja visitando México con una cámara fotográfica; si, pero para ilustrar su obra directamente con fotografías, ya que emplearía el sistema de obtención de negativos so-



bre placa de vidrio para producir múltiples impresiones. Agregó a su texto (publicado en 1863 como *Cités et ruines américaines*) una colaboración del arquitecto Viollet-le-Duc, quien escribió sobre la arquitectura zapoteca y maya a partir de las fotografías de Charnay, pero es un hecho que el fotógrafo sabía tanto o más (es decir, muy poco) que cualquier otro sobre tal arquitectura. En todo caso Charnay había leído a Stephens, y es también evidente la influencia, en algunas de sus fotografías, de la mirada del arquitecto Catherwood. La unión en una persona del fotógrafo y el arqueólogo tendría un representante importante todavía a finales del siglo XIX y principios del XX en Alfred P.



Juan Rulfo, *Chimalhuacán Chucos*, ca. 1930. Col. Clara Aparicio de Rulfo, bajo custodia de la Fundación Juan Rulfo, A.C.

Maudslay (competidor directo de Charnay en Yaxchilán), como puede verse en su rara obra *Biología Central Americana...*, en cuatro volúmenes, de 1889 a 1902. En el siglo XX, en 1964, el historiador suizo de la arquitectura Henri Stierlin publica un libro sobre la arquitectura maya ilustrado con magníficas fotografías suyas, y en 1972 aparece en Italia la gran obra de Doris Heyden (antropóloga) y Paul Gendrop (arquitecto e historiador de la arquitectura) sobre la arquitectura mesoamericana, ilustrada con fotografías de ambos. Algo similar ocurre en otras partes del mundo: el inglés Wim Swaan, arquitecto e historiador de la arquitectura igualmente, publica en 1969 un libro sobre las catedrales góticas ilustrado con sus propias, espléndidas, fotografías. Esta tendencia ha llegado a la arquitectura contemporánea; por lo que no es raro que William Curtis, historiador de esta arquitectura y especialista en Le Corbusier, sea su propio fotógrafo, con lo que se puede hablar de una decidida inclinación de estos historiadores a emplear la cámara como un medio más de expresión, intelectual y artístico. No es ajeno a ello que otros fotógrafos carezcan de una mirada entrenada para encontrar lo sustantivo en la arquitectura, distrayéndose con frecuencia en lo adje-

tivo, no importa si con satisfactorios —si así fuere— resultados plásticos. Los arquitectos en activo han buscado igualmente, desde hace tiempo, fotógrafos entrenados en este terreno para revelar lo que encuentran importante en su propia creación. Le Corbusier, por ejemplo, eligió a Lucien Hervé; en México Carlos Obregón Santacilia empleó a Guillermo Kahlo y Luis Barragán prefería el trabajo de Armando Salas Portugal, cuya sensibilidad encontraba afin a la suya.

#### *¿Cómo fotografiar la arquitectura?*

Los casos citados arriba muestran cómo la calidad del trabajo fotográfico en el terreno de la arquitectura se encuentra vinculada no sólo a una sensibilidad, sino al conocimiento de una compleja disciplina. En los casos más importantes el historiador-fotógrafo sabe eludir las trampas del pintoresquismo y el efecto de tarjeta postal para poner de relieve aquello que hace de un edificio una gran obra de arquitectura: su solución estructural, el refinamiento de sus proporciones, las sutilezas del clarooscuro, la calidad de los detalles, el cuidado de la ejecución, etcétera. Y si este fotógrafo es un conocedor aún más profundo de su materia de estudio puede aspirar a ver lo que otros no consiguen. Dos





Juan Rulfo, *Convento en ruinas*, ca. 1950. Col. Clara Aparicio de Rulfo, bajo custodia de la Fundación Juan Rulfo, A.C.

grandes historiadores italianos de la arquitectura, Manfredo Tafuri y Francesco da Costa, concluían su obra dedicada a la arquitectura contemporánea con una frase que era la mejor síntesis de su propósito: “No [sólo] de las formas de todo eso queremos hablar, sino de lo que éstas ocultan.” Que yo sepa, y al menos en relación con la arquitectura mexicana, sólo un fotógrafo ha estado a la altura de un reto tan difícil: Juan Rulfo.

#### *Rulfo fotógrafo, Rulfo historiador*

Hasta hace poco sólo sabíamos que en el trabajo fotográfico de Juan Rulfo ocupa un lugar importante la arquitectura mexicana, pero no que leyó y escribió extensamente sobre la misma. No es extraño que haya en sus textos sobre la arquitectura mexicana una evidente relación con su fotografía, y ya desde que diera a conocer su trabajo como fotógrafo se advirtieron los vínculos del mismo con su literatura. Lo que hoy podemos apreciar es que su visión de la arquitectura mexicana, como aparece en sus escritos con este

tema, comparte también un amplio territorio con su creación literaria. Y sólo nos queda elaborar una hipótesis para explicar el origen de este acercamiento —muy profundo, por lo demás— de Juan Rulfo a la arquitectura mexicana: que haya ideado, en algún momento a finales de la década de 1940 y principios de la de 1950, un proyecto de publicación en que se entrelazaban la historia de la arquitectura, la historia de México y la fotografía. Era un proyecto *sui generis* de entrada, ya que la profundidad del conocimiento de Rulfo de la historia de México lo salvó de caer en las super-

ficialidades comunes a la historiografía de la arquitectura colonial, que terminan por llevar a la mayoría de los estudiosos al terreno de la apología de aquel régimen. Esto nunca ocurrió con Rulfo, tanto en sus escritos como en sus fotografías.

Juan Rulfo dedicó a la arquitectura mexicana unos cuatrocientos textos de diversa extensión, escritos a partir de su lectura de diversas obras de referencia que citó, resumió y modificó de distintas maneras, incorporando su propio conocimiento de muchos edificios a este conjunto historiográfico. A partir de la historia de la arquitectura, Rulfo dirige una mirada inquisitiva a no pocas cosas ocultas en el pasado de México, como lo hace, para quien lea su obra con algún detenimiento, desde su propia literatura: la historia de México permite dar un sustento histórico a la peculiar condición del pueblo de Comala, por ejemplo, y los textos de arquitectura de Rulfo lo confirman. Había en él una verdadera vocación de historiador. Alguna vez elogí su biblioteca y me respondió que no

era tan buena como a él le hubiese gustado, y añadió: "sólo tengo literatura; una buena biblioteca es una biblioteca de historia". Poco después de 1968, a propósito de la matanza de Tlatelolco, medecía que la historia de México era extraordinariamente sangrienta como resultado de la conquista española. Consideraba al siglo XVI como una especie de pecado original de la nación, aún no redimido, del que provenía el desprecio hacia la vida y la dignidad de los demás -- sobre todo los más débiles-- de que hacen gala los poderosos de nuestro país. Tlatelolco era sólo otro epi-

sodio en la serie de masacres inaugurada cuatro siglos y medio atrás, y pensaba que únicamente cuando nos atreviésemos a verde frente nuestra historia, sin autoengaño, podríamos romper esa especie de fatídico eterno retorno.

Por esa misma época, a principios de la década de 1970, con motivo del proyecto de una casa de campo, venía con frecuencia a mi oficina. Era común que llegase con un libro de arquitectura que me regalaba, y finalmente apareció un día con una caja como de zapatos. Llena de negativos. Así continuó, hasta que en mi librero llegaron a acumularse miles de ellos. Supé entonces que se había dedicado a la fotografía de manera muy seria, y que la arquitectura ocupaba una parte importante de su trabajo fotográfico. Además me pude enterar de que Rulfo había leído a todos los autores especializados en la arquitectura antigua de México y que podía hablar con soltura del tema. Le propuse hacer una exposición con sus fotografías de arquitectura en la Universidad, y el proyecto avanzó con gran



Juan Rulfo. Convento de Huejotzingo siglo XVI. ca. 1950. Col. Clara Aparicio de Rulfo, bajo custodia de la Fundación Juan Rulfo, A.C.

lentitud. Su hijo Pablo y yo hicimos una selección que Rulfo conoció pero nunca se exhibió. En 1980 se divulgó por primera vez su trabajo fotográfico de manera amplia, con todos los temas que éste abarcaba. Rulfo falleció en 1986 y la exposición sobre arquitectura sólo pudo tomar forma en 1994, más de 20 años después de pensar por primera vez en hacerla.

Durante la construcción de su casa de campo, en Chimalhuacán Chalco, visité con Rulfo templos, conventos y lugares así, y ya no me extrañaba que hablase con soltura de entablamentos, capiteles y otros elementos arquitectónicos frente a aquellos edificios. A lo largo de un año pude advertir que Rulfo vela el presente a través del pasado de México bajo la forma más concreta. Frente al templo de Chimalhuacán me mostró la gran puerta del atrio. Daba al campo, y me dijo que alguna vez el pueblo se había extendido hacia allá; que en la actualidad sólo era un pequeño barrio de lo que había sido el siglo XVI. Esta puerta con arcos aparece en una de sus fotografías, y nunca he podido





Juan Rulfo, *Convento de Tecali*, siglo xvii, ca. 1950. Col. Clara Aparicio de Rulfo, bajo custodia de la Fundación Juan Rulfo, A.C.

verla sin recordar lo que entonces me dijo cuando le pregunté sobre la suerte de los pobladores del sitio. Me respondió que los españoles se habían llevado a los hombres a combatir a Jalisco y nunca volvieron. Las mujeres se fueron muriendo: “la conquista fue algo muy cruel”, concluyó. Muchos años después, en una conferencia, retomó la historia de este pueblo y dijo que en el siglo xvi había tenido 20000 habitantes, y “ahora —hablaba en 1983— tiene 600”.

Estas historias aparecen de manera constante en los textos que Rulfo dedicó a la arquitectura de México. Escribía a partir de autores que a veces sólo mencionan estas cosas de pasada, o que incluso no dicen una palabra sobre ello, pero Rulfo encontraba el dato y lo incorporaba a su texto, dándole una posición destacada. Al leerlos nuestra visión de la fotografía de Rulfo se convierte en otra. Sobre Atotonilco el Grande, por ejemplo, recoge: “Al oriente de la población encuéntrase también las ruinas de un pueblo que llamase San Nicolás, al que la tradición le asigna mucha importancia en el siglo xvii.” De Tepeapulco cita: “en el rancho de Santa Clara se observan las ruinas de un pueblo nahua que debe haber sido muy importante. En la hacienda de Malpais hay vestigios de otro que se supone fue destruido por la erupción de un vol-

cán”. Un caso extremo es el de Ixcuicuitlapilco, ya que dice: “La iglesia de San Mateo, de una nave, carece de interés. En los alrededores de la población se encuentran algunas ruinas.” En Tizayuca llama su atención algo semejante: “Cerca de la población, en el paraje llamado Jilhuacán o Tilhuacán de la hacienda de San Miguel, y en el rancho de los Mogotes, existen cimientos y ruinas que parecen ser de remota antigüedad, probablemente de pueblos cuyos habitantes perecieron durante la época del matlazahuatl.” De Atolinga dice: “No cuenta con buenos edificios. En las mesas de Tezabiosca y Teocalis existen algunas ruinas y vestigios de los antiguos cúes prehispánicos, destruidos desde la conquista.” Y también este texto: “A 16 kilómetros al norte de Villanueva se encuentra el cerro de Los Edificios, donde se hallan las ruinas de Chicomoztoc, vestigios de lo que fue una poderosa ciudad.” O el que dedica a Susticacán: “Fue fundado a mediados del siglo xvi. Actualmente se encuentra casi abandonado, presentando el aspecto de una vieja hacienda. Cuenta con las ruinas de un viejo convento edificado en la época colonial, así como dos iglesias y una capilla. El aspecto que presenta el pueblo es casi desolado.” Suman decenas las menciones de este tipo que recogió en sus textos sobre la arquitectura mexicana, y son





Juan Rulfo, *Convento de Acolman*, siglo XVI, ca. 1950. Col. Clara Aparicio de Rulfo, bajo custodia de la Fundación Juan Rulfo, A.C.



Juan Rulfo, *Convento de Cholula*, siglo XVI, ca. 1950. Col. Clara Aparicio de Rulfo, bajo custodia de la Fundación Juan Rulfo, A.C.

igualmente numerosas las fotografías tuyas que podrían ilustrarlos.

Igualmente se encuentran en estos escritos, a cada página, los templos y conventos erizados de almenas, con muros circundados de contrafuertes como verdaderos bastiones y bóvedas rematadas con casamatas y polvorines: es decir, esas construcciones de carácter militar concebidas para llevar a cabo la "colonización religiosa" de México (como la llama Rulfo en una breve nota). Edificios que, con nítida elocuencia documental, hablan en sus propios términos de la naturaleza de la misión desempeñada por los religiosos españoles en nuestro país a lo largo de tres siglos. Y tema, igualmente, del que abundan ejemplos en sus fotografías de arquitectura. Pocos motivos pueden prestarse mejor que éste para ilustrar lo que las formas arquitectónicas ocultan, aunque cabe preguntarse si en realidad estas fortalezas no lo están proclamando de manera muy explícita. Cita Rulfo, por ejemplo, a un cura del siglo XIX que describe así el convento de Tula: "Estuvo ocupado por los religiosos franciscanos, el cual, como la mayor parte que hay de esta orden en nuestro país, está construido con la arquitectura propia para servir de fortaleza y manifiesta por lo tanto el aspecto de un castillo. Se puso el mayor cuidado en

cubrir sus flancos con torres y garitas para doblar las líneas de defensa y para hacerlo de una dureza cuanto se puede hacer con la mampostería." De Atlalahuacan destaca Rulfo: "Las almenas, componente indispensable de todos los conventos-fortaleza de los primeros años de la conquista, coronan los muros, rodeando, en un alarde de excesiva defensa, hasta el claustro." Y también, sobre Milpa Alta: "Visitando la bóveda se ven los camarines donde se guardaba la pólvora, circundados por un pretil almenado cuyos bastiones hacen el efecto de que se está en una fortaleza medieval."

El otro tema importante en los textos y fotografías de arquitectura de Rulfo es el de las ruinas de pirámides, iglesias y conventos abandonados o reducidos a unas cuantas paredes y habitaciones destechadas. Algunas veces se trata de edificios cuya falta de importancia arquitectónica se declara desde las primeras líneas de los textos, y también de manera explícita Rulfo acostumbra decir que son sus ruinas, desolación y tristeza lo que les presta algún interés. En sus fotografías se puede percibir de manera inequívoca esta misma reflexión, que en los textos alcanza con frecuencia una nota de melancólica ironía: "si —parecería decir Rulfo—, los frailes destruyeron los antiguos templos y las imágenes de otros dioses... pero en

este pueblo sus habitantes han quemado repetidamente la iglesia, y son numerosas ya las ruinas de templos cristianos que se suman a las de los antiguos centros ceremoniales". Ésta es la descripción de la iglesia de Lolotla que recoge Rulfo: "fue edificada por fray Antonio de Roa en 1538, la cual ha sido varias veces destruida por incendios intencionales. Es el edificio principal del pueblo, pero se halla en ruinas: su techo abierto, paredes ennegrecidas, ventanas cubiertas con petates, altares e imágenes muy antiguos, deteriorados; las campanas rajadas y faltas de sonoridad, los entarimados podridos por la lluvia. Tal es el aspecto desconsolador que ofrecen esta iglesia y este pueblo... La torre, así como lo que fuera el convento, están en ruinas". Y la siguiente es la descripción que hace Rulfo del templo de Metztlilán: "En su exterior, el espesor de sus lisos muros, coronados por almenas, sus macizos contrafuertes y la impresión general de templo fortaleza, hacen que sea uno de los primeros en su género en el estado de Hidalgo. El convento es asimismo interesante. Sus corredores están ricamente decorados al fresco, teniendo bóvedas de crucería en cada uno de sus ángulos. Con todo, el abandono, el tiempo y la desolación, muestran ya sus huellas en este enorme edificio, que debe ser conservado por su grandiosidad. La bó-

veda de cañón que cubre el templo se encuentra cuarteada de extremo a extremo: las lluvias han entrado por las paredes agrietadas y destruido altares de valor incalculable. El viento sacude sin cesar pinturas al óleo ya semidestruídas, y afuera se nota ya el desmoronamiento de algunas ruinas, como la doble capilla abierta".

Conviene decir aquí que estos textos fueron recogidos escritos por Rulfo en los primeros años de la década de 1950: es decir, cuando está escribiendo *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Tal vez por ello es posible advertir una relación entre las descripciones de los templos de Lolotla y Metztlilán, por ejemplo, y la iglesia de *Lavina*. Parecería que, para Rulfo, la ruina de los edificios levantados en México durante aquella época fuese parte intrínseca del dilatado colapso del mundo colonial, tema que estaría en el trasfondo de su obra literaria. Y así podemos afirmar que las imágenes que evocan los textos de arquitectura de Juan Rulfo no son otras que las de sus fotografías, y tampoco son ajenas a las de su literatura.

Este texto incorpora una parte de la conferencia leída el 4 de junio de 1997 en la Universidad de Bielefeld, Alemania, durante el coloquio *Photographie und Fiktion - Annäherungen an die Ästhetik Juan Rulfo's*, dedicado al análisis de las relaciones entre la obra literaria y la fotografía de Juan Rulfo. Las citas provienen de los manuscritos de Juan Rulfo resguardados por la fundación que lleva su nombre.



George Hoyningen-Huene, *Mexican Heritage*, Nueva York, J.J. Augustin Publishers, 1946. Col. Particular



## Algo sobre la exposición de La Tolteca



Agustín Jiménez. *Hungar*, publicada en el suplemento de *Jueves de Excelsior*, 10 de marzo de 1932.

La exposición de las obras tanto pictóricas como fotográficas del concurso de La Tolteca que tuvo verificativo en la Sala de Exposición en el Teatro Nacional fue algo inusitado para nuestro medio artístico, por la carencia absoluta de esta clase de concursos; éste, primero sobrepasó nuestras esperanzas en calidad y cantidad de trabajos, fue un verdadero éxito nunca esperado. Desgraciadamente el fallo del jurado defraudó todas las esperanzas, tanto las de la empresa como las de los concursantes, éste no se ajustó a calificar lo que las bases del concurso pedían, sino que, resbaló por la imitación de exotismos extranjeros y más que todo guiados por las conveniencias pasionales de Diego Rivera.

Si las bases del concurso pedían que se representara la grandiosidad de la fábrica en una forma objetiva y clara, es verdaderamente ridículo e injusto otorgar los premios a minúsculos detalles que lo mismo se pueden tomar en esa fábrica que en cualquier otro edificio, o bien con un pedazo de cartón, un puñado de tierra y cualquier clase de alumbrado, se puede mistificar el primer premio en casa, sin tener que tomarse la molestia de ir a Mixcoac.

Es indudable que con la aureola de artista único que le han formado a Diego todos los que nada saben y éste, con su carácter impulsivo, déspota y autoritario, obligó a los otros miembros del jurado a encogerse de hombros o a quedar convencidos por sugestión, pero en el fondo, Diego Rivera no hizo otra cosa que proteger a sus admiradores y amigos íntimos con los dineros de los premios. Desde que se lanzó el concurso se decía y señalaba, y esto resultó verdad, quiénes obtendrían los premios, lo que motivó que varios fotógrafos serios no quisieran tomar parte en la burla de Diego Rivera.

Alvarez Bravo es un muchacho aficionado que tiene pocos o ningunos conocimientos de la técnica

Como se ve, los integrantes de *Helios*, la revista de la Asociación de Fotógrafos de México, cuyo primer número había aparecido en enero de 1929, no vieron con buenos ojos los resultados del concurso de La Tolteca. Y esto se debía, nada menos, a que en esta asociación militaban decenas de fotógrafos de raíz ambrosiana, formados muchos de ellos en el fotoperiodismo de la Revolución (Jesús H. Abitia H.J. Gutiérrez, Antonio Garduño). En mucho debido a esto, o por haber sido excluidos con sus tradicionales temáticas, es que se da su reacción de rechazo a los premios de los Álvarez Bravo, Jiménez y Aurora Eugenia Latapi. Aunque desde luego también porque las imágenes ganadoras se vuelven desconcertantes, en su novedad, para las esquináticas visiones que todavía querían predominar.

Pero también había otros motivos. La Asociación de Fotógrafos de México es una agrupación poderosa, todo abarcadora de la cultura fotográfica de esos años. La misma, con Antonio Garduño a la cabeza, había organizado en agosto de 1928 el Primer Salón Mexicano de Fotografía en donde, desde luego, sus mejores agremiados se habían llevado los más importantes premios (Modotti y Manuel Álvarez Bravo sólo por una amable inclusión aparecieron por ahí); sea, premios para los que trabajaban los contraluces, la imagen difuminada, los agradables paisajes; nada de "fotografías raras que vienen en los magazines", como señala este anónimo editorial.

Esta asociación, dentro de las páginas de su revista (*Helios*, núm. 17 de diciembre de 1931), también realizó un duro ataque a una exposición que en conjunto habían realizado Jiménez y Latapi en noviembre de ese año; y en donde se decía, otra vez, que todo era "copia e imitación de Weston y Modotti". Pero en el fondo lo que sucedía era que los tiempos de una vanguardia se estaban afirmando en la fotografía mexicana, ante la incompreensión de esa generación que todavía vivía en el pasado.

JN. del ed.]

Fuente: *Helios*, núm. 18, México, enero de 1932, pp.2-4

fotográfica como lo ha demostrado en todo lo que ha exhibido, no sabe siquiera al imprimir sacar todo el partido a sus negativos, su obra es la del primer imitador de Tina Modotti y de las fotografías raras que vienen en los magazines, pero en cambio, se ha dedicado a hacer propaganda fotográfica a todas las pinturas del señor Rivera y éste en recompensa para favorecerle más, después de darle el primer premio, le adjudicó el tercero a la señora Álvarez Bravo quien





Agustín Jiménez, *El alma de la fábrica*, 1931, publicada en *Revista de revistas*, 17 de enero de 1932.

seguramente sabe distinguir una cámara fotográfica de otros objetos porque la ha visto en manos de su marido.

El segundo premio se lo otorgó a su antiguo amigo y subalterno Jiménez, que fue fotógrafo de la Academia de Bellas Artes cuando Rivera fue el director; este señor es otro imitador de la Modotti, profesor de fotografía con un grupo de discípulos que imitan sus obras y por lo tanto son faltas de todo, inclusive de originalidad, que lo mismo las firma él y las presenta en una exposición como suyas, que las suyas pueden también firmarlas sus discípulos.

El jurado con su fallo defraudó los intereses de los competidores así como la idea comercial de la empresa, quien seguramente para sus fines comerciales tendrá que hacer uso de los últimos premios, otorgados a las obras más serias y que llenaron las bases del concurso. Si el concurso se hubiera hecho para la fotografía más extravagante indudablemente que en ese caso el fallo estaría justificado.

Por desgracia el desquiciamiento, en todos los órdenes de la vida actual, existe en el mundo entero, incapaces los pseudo-artistas de la época de hacer nada que supere o iguale a los grandes maestros; han hecho innovaciones que llegan al ridículo y locura; han llegado a querer hacer creer a la humanidad que para hacer arte moderno lo único que se requiere es no saber dibujar ni ver el color y estar asilados en cualquier departamento de La Castañeda, como también lo demostraron con la artística exposición de los Cuatro Azules en la Biblioteca Nacional.

Ya que hemos tocado estos puntos, decimos también que es lamentable lo que está pasando en las

Escuelas Industriales, donde hay clases de fotografía como en la Milina-Xochitl y Corregidora Dominguez donde en la exposición de cada año vemos el mismo defecto que en la del señor Jiménez, una enorme cantidad de trabajos tan iguales que pueden llevar la misma firma, defecto que permite ver la falta de criterio de los profesores para enseñar la técnica y cultivar la personalidad de cada discípulo; de estas escuelas salen la mayor parte de niñas petulanticas con la creencia que son verdaderas artistas, como aconteció con alguna de estas señoritas a quien la audacia y falta de criterio de su profesora le hizo creer lo que ya hemos dicho y la hizo instalar en un estudio de la Av. Madero como artista de primera clase, naturalmente que el fracaso fue redondo, el público, que sin la pretensión de saber nada, sólo por intuición natural, la colocó en el verdadero lugar que le corresponde negándole el trabajo que la pudiera sostener, decepcionada tuvo que cerrar, sirva este ejemplo a la petulante profesora.

Preguntamos ahora quién tomará en serio otro concurso como el anterior. Es imperdonable que este primer concurso que hubiera sido el precursor de otros haya tenido este fracaso, cada uno de los concursantes está disgustadísimo porque el fraude y la burla les hicieron víctimas.

"HELIOS" no podía quedar callado ante suceso tan desagradable para todos los artistas de verdad. El arte siempre será Arte. Miguel Ángel y Beethoven perdurarán por los siglos, pese a la pléyade de ridículos locos que faltamente creen hacer Arte con metodos asquerosos y ruido de negros.

# Fototeca de la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la SRE

*Jaime Vélez Storey*

## *Descripción de colecciones*

La fototeca a cargo de la Dirección de Documentación y Difusión, creada en 1983, es parte orgánica de la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, y funciona como la unidad especializada en la conservación de las imágenes fotográficas de la Cancillería. Actualmente su acervo se compone de 22 000 fotografías impresas sobre la historia diplomática de México durante el siglo xx; 8000 negativos; 1 772 videocasetes; 700 microfilms; 26 audiocasetes; 56 cintas magnetofónicas y doce películas. De todos estos materiales únicamente las colecciones fotográficas han sido catalogadas y cuentan con ficheros de consulta con tres categorías de acceso: alfabética, geográfica y onomástica.

Los materiales de la fototeca son utilizados en las labores editoriales de la Dirección General de Acervo Histórico Diplomático, así como por otros centros académicos y de investigación, nacionales y extranjeros.

## *Colección Acervo Histórico Diplomático*

Esta es una colección de 2500 fotografías históricas que han sido localizadas en los expedientes del Archivo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE). En su mayor parte son imágenes sobre distintos aspectos de la vida diplomática de México y su Cancillería.

La colección incluye retratos de diplomáticos mexicanos y extranjeros; eventos de política exterior; inmuebles de las representaciones de México en el mundo; actividades diplomáticas e imágenes sobre diversos acontecimientos de la vida nacional.

## *Colección del Archivo de la Embajada de México en Washington*

Esta colección está conformada por un total de 640 fotografías que fueron localizadas en el archivo de la Embajada de México en Washington. En su mayor parte las imágenes datan del periodo comprendido entre 1900 y 1930, y reflejan distintos aspectos del paisaje urbano y rural del país, las actividades diplo-



Autor no identificado, *Trabajadores migrantes mexicanos en suelo estadounidense, ca. 1940*. Col. Fototeca del Archivo Histórico Diplomático, SRE

máticas de los gobiernos de la revolución, vida social y política del país entre 1910-1920 y durante la primera década del México posrevolucionario (1920-1930). Esta colección incluye fotografías de las actividades del personal de la embajada mexicana en la capital de los Estados Unidos, distintos aspectos de las relaciones bilaterales y, en general, diversos acontecimientos que condicionaron las relaciones diplomáticas entre los dos países.

## *Colección de la Dirección de Comunicación Social de la SRE*

Está integrada por un total de 10 000 imágenes reunidas a partir de los registros fotográficos de la oficina de prensa de la Secretaría. Aquí se conservan los documentos gráficos de gran parte de las actividades de la Cancillería mexicana durante los últimos treinta años. Estos registros incluyen fotografías de visitas presidenciales, ministros de relaciones exteriores, y diplomáticos en general; reuniones bilaterales y multilaterales; recepciones y eventos culturales y académicos relativos a la política exterior del país; foros de organismos internacionales, etcétera. Al igual que las anteriores colecciones, se cuenta con fichero alfabético, geográfico y onomástico.





Autor no identificado, *Legación de México en Francia*, Col. Fototeca del Archivo Histórico Diplomático, SRE

#### *Colección Embajadas, Consulados y Organismos Internacionales*

Integran esta colección alrededor de 3 000 fotografías que han sido remitidas al Acervo Histórico Diplomático desde las diversas oficinas de las representaciones de México en el mundo. Las imágenes registran eventos tales como: presentación de cartas credenciales de embajadores mexicanos; visitas de presidentes, cancilleres y diplomáticos a las distintas sedes de México; fiestas nacionales y recepciones; eventos culturales y académicos, etcétera. Otros registros contienen imágenes de los interiores y exteriores de inmuebles de embajadas y consulados.

#### *Proyecto específico de preservación fotográfica*

Entre los objetivos específicos que la Dirección de Documentación y Difusión se propone alcanzar en la fototeca a durante los próximos tres años, se contempla el diseñar y poner en operación un sistema de almacenamiento fotográfico de alta seguridad, para todas y cada una de las colecciones, con la finalidad de preservarlas de incendios, humedad, polvo, manchas de dedos, raspaduras, abrasivos y contaminantes en general.

Las actividades para lograr este primer objetivo se refieren a las acciones básicas de conservación, que incluyen la preservación y restauración del material fotográfico. Esto con la finalidad específica de prevenir y retardar el deterioro de imágenes originales. Para lograr estas metas el procedimiento inicial consistirá en gestionar la instalación de termohigrómetro y deshumidificadores para la medición y control de temperatura y humedad. Este equipo —necesario en toda fototeca— es imprescindible si consideramos que la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático se encuentra ubicado en un edificio colonial del siglo XVII, en donde la humedad relativa es alta.

#### *Servicios de reproducción*

Finalmente hay que señalar que hasta la fecha, la fototeca no cuenta con laboratorio de reproducciones fotográficas, por lo que para brindar estos servicios se recurre a los servicios de laboratorios comerciales, lo que supone riesgos de pérdida, así como el manejo de originales de carácter histórico y sumamente delicado, por personal ajeno y no siempre calificado. Además, la instalación del laboratorio es necesaria para la confección de los negativos de respaldo en 35 mm. —a partir de las impresiones—, con los que se evitaría la manipulación innecesaria de las fotografías y se agilizarían las actividades de difusión editorial y el montaje de exposiciones.

Responsable: Luz Angélica Montalvo; Horario de Atención: de 9:00 a 15:30 hrs. ExClaustro de Tlatelolco, Plaza de las Tres Culturas. Tel: 5782-4144 ext. 4120.



Autor no identificado, *Consulado de México en Presidio, Tejas. Empleado consular*, 1918. Col. Fototeca del Archivo Histórico Diplomático, SRE



## Papeles de Familia

Noticia fresca: el mapa de la fotografía histórica del país tiene ya un nuevo punto de referencia: la ciudad de Torreón, en la zona conurbada de la Comarca Lagunera, que incluye poblaciones de los estados de Coahuila como Francisco I. Madero, Matamoros, Parras de la Fuente, San Pedro de las Colonias; y de Durango: Ciudad Lerdo, Cuencamé, Gómez Palacio, Mapimi o Tlahualilo, entre otras. Una región importante del norte mexicano que ya está en vías de ser estudiada, mediante un primer acopio de sus imágenes, porque la parte que le tocaba del mapa fotográfico había estado en blanco.

Quien quiera tomar su boleto para esta exploración puede hacerlo a través de la *Guía del Archivo Histórico Papeles de Familia*, publicación que es resultado de los trabajos derivados de la convocatoria pública que en 1995 auspició la Iberoamericana de La Laguna, promovida por el historiador Antonio Saboril; y gracias, asimismo, a la recopilación de una docena de investigadores de los documentos históricos, que, en 1996, fueron objeto de inventario y clasificación con el apoyo de una beca del Conaculta y con la coordinación de María Isabel Saldaña. El proyecto de este archivo contó con un amplio consenso, tanto de participación social como institucional, que le ha valido una continuidad hasta la fecha, como archivo privado abierto.

El proyecto contó con una primera edición denominada *Guía del archivo de testimonios familiares y documentos históricos* (Torreón, 1995) que detalla los materiales reunidos en 157 expedientes, algunos de los cuales abren sendas fotográficas realmente in-



teresantes por la calidad y cantidad de las imágenes incluidas entre los documentos; por ejemplo, las relativas a la trayectoria del profesor Aureliano Gómez, un notable educador lagunero y su ejercicio magisterial entre 1900 y 1945; o las que corresponden al general Pedro V. Rodríguez Triana, gobernador de Coahuila de 1937 a 1941, muy ilustrativas del proceso político y social alrededor de la reforma agraria en La Laguna, por citar sólo dos aspectos de la diversidad visual de este archivo descubierta apenas ante nuestros ojos. La

segunda edición de esta *Guía* se amplía hasta el expediente 249 y, con ello, la inclusión de importantes imágenes se incrementa; entre otras, las del general Manuel H. Reyes Iduñate, destacado militar; el ingeniero Heriberto Ramos González, agricultor y político; o las de la familia Arocena y Belausteguiotía Arocena, que tiene como raíz la inmigración vasca a nuestro país y cuya aportación al mismo está siendo valorada.

Vale aclarar que esta *Guía* es el primer paso para la catalogación general del archivo, en un futuro cercano, cuyo acervo fotográfico tiene más de 3 000 imágenes. Una investigación iconográfica amplia ya la empezó el autor de esta nota, para saber la manera en que fuimos.

Fernando del Moral González

*Guía del archivo histórico papeles de familia*, presentación de Luis María Narro Rodríguez, textos de David Hernández García, María Isabel Saldaña y Roberto Martínez García. Universidad Iberoamericana plantel Laguna, Torreón, 1998, 2ª edición, 76 pp.

## Encuentro en Monterrey

Otros nuevos espacios para la foto: si hace tiempo, aquí mismo, dábamos cuenta del proyecto de la Fototeca de Veracruz como un hecho singular en el sureste, otra perspectiva se adquiere en el monumental edificio de la Cineteca-Fototeca de Nuevo León, inaugurada apenas hace 16 meses. Una vieja nave industrial de lo que fue la Fundidora de Monterrey es ahora —después de una cuidadosa restauración y remodelación— un sobrio sitio en donde se ubican dos salas de cine, una gran galería de exposiciones, una sala de conferencias, una área de investigación y lo que pronto será un equipado archivo fotográfico que resguardará la memoria visual de Nuevo León.

Y, ahí, entre el 7 y el 8 de octubre pasados, se dio una reunión denominada Encuentro Nacional de Fotografía a la par de que se exhibió el segundo Salón de Fotografía de Nuevo León. Y hasta allá llegaron varios investigadores, funcionarios y fotógrafos de diversos lados que en cuatro mesas de trabajo definieron el encuentro, entre otros: Ricardo Pérez Montfort, Ignacio Gutiérrez, Rogelio García, Rosa Casanova, Xavier Moysés, Juan Carlos Valdez y Juan Antonio Molina.



Catálogo del segundo Salón de la Fotografía, Cineteca-Fototeca Nuevo León, Monterrey, 1999

# Julio de la Fuente

## Trabajador social y fotógrafo

Béatrice Tatard

Julio de la Fuente fue un destacado antropólogo mexicano que, en el marco del indigenismo "participativo" de índole cardenista, presentó nuevos planteamientos sobre los contenidos de la educación bilingüe, y criticó en particular el contenido de los libros de texto. Durante este periodo (1934-1940) las investigaciones antropológicas dieron lugar a experiencias innovadoras de corte progresista. El trabajador social Julio de la Fuente tiene un perfil y una trayectoria muy particulares cuyos antecedentes artísticos destacan en las acciones pluridisciplinarias impulsadas por el cardenismo: fue, entre 1932 y 1933, maestro rural y dibujante en la Dirección General de Educación Popular (DCEP) y en la Liga de Comunidades Agrarias de Veracruz; ilustró los manuales escolares de la colección *Siniente*, editada por la Comisión Editora Popular de la s.e.p.n. en 1935, publicación emblemática de la Escuela Socialista; por fin, entre 1935 y 1937 fue, como grabador, un miembro muy activo de la poderosa Sección de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que contaba con Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma, José Clemente Orozco, Pablo O'Higgins, José Chávez Morado, entre muchos otros. Paradójicamente su militancia, que generó numerosas experiencias pedagógicas en los medios gráficos de comunicación (cartel de propaganda, cine, teatro obrero, periódicos murales), aniquiló su creación artística individual. Se incorporó entonces a la antropología, impulsando orientaciones pedagógicas valiosas al anticipar su época. Desafortunadamente su defensa de la cultura regional, y la preservación de las lenguas indígenas como matriz fundamental, desaparecieron en la corriente integracionista mayoritaria, cuya única meta era la castellanización del indio. Su planteamiento cobra singular interés en el debate actual sobre el porvenir del México profundo como lo calificó, con mucha razón, Guillermo Bonfil Batalla.

Las fotografías del antropólogo Julio de la Fuente tienen una riqueza discursiva sobresaliente: revelan una mirada crítica hacia el indigenismo académico institucional, a diferencia de muchas otras, cuya función sencillamente ilustrativa les resta impacto visual. Fue precisamente durante su compromiso político con la LEAR que se inició en la fotografía. Entre 1935 y 1937, Manuel Álvarez Bravo y el fotoreportero de origen alemán Enrique Gutmann destacan entre los pocos fotógrafos de la LEAR. El primero da una conferencia sobre el cine de Chaplin el 20 de octubre de 1937;<sup>1</sup> el segundo, sobre el cine y el fascismo, en enero de 1937.<sup>2</sup> Al igual que para su colegas de la Sección de Artes Plásticas, la función social de la obra de arte es primordial, tanto como la identificación del artista con las masas. Enrique Gutmann lo reafirma: "El



Julio de la Fuente. *Sin título*, ca. 1936-38. Col. Fototeca Nacho López del Instituto Nacional Indigenista

fotógrafo revolucionario no debe perseguir únicamente efectos artísticos o trucos técnicos, sino la función social de la fotografía [...] El fotógrafo revolucionario debe [...] descubrir en realidad una verdad más profunda: en el hombre, el carácter; en el acontecimiento, el motivo; en la situación, el fondo social."<sup>3</sup> Esta similitud con aquella declaración de Tina Modotti al presentar su exposición de diciembre de 1929 en la Biblioteca de la Universidad Nacional no es fortuita. Si se considera aún que Manuel Álvarez Bravo se inició en la fotografía al lado de Tina Modotti,<sup>4</sup> esta reactualización de los conceptos fundadores de la italiana cobran singular fuerza en el seno de la LEAR, entre los artistas plurifascéticos como lo es Julio de la Fuente. Precisamente este último adquiere una cámara fotográfica de las manos de Enrique Gutmann y sus primeras fotos integran las exposiciones de la LEAR.<sup>5</sup>

En este lapso (1935-1937), que significa para él una transición entre artes plásticas y antropología, su compromiso social queda intacto en su uso de la fotografía. Sus primeros intentos como documentos etnológicos consisten en retratar las mujeres del pueblo de Yalalag, Oaxaca. Estos retratos, que todavía poco valor artístico evidencian, son muy conocidos como ilustración en su libro *Yalalag*, recopilación de sus diez primeros años de labor antropológica.<sup>6</sup> En cambio, sus fotos posteriores, hechas en su mayoría entre 1940 y





Julio de la Fuente, San Andrés, ca. 1936-38. Col. Fototeca Nacho López del Instituto Nacional Indigenista

1952, son realizaciones artísticas muy nobles, en las que sus experiencias pasadas de dibujante e ilustrador gráfico confieren a la imagen un valor de metalinguaje. Julio de la Fuente siempre participó en la educación mientras investigaba otros aspectos culturales en sociedades indígenas. Su experiencia como maestro rural lo llevó a apoyar, en los centros del INI, métodos pedagógicos basados en la educación visual (talleres de artes gráficas que fortalecían a las industrias populares, recurso económico insustituible para las comunidades indígenas; impresión de carteles tipográficos; grabado y dibujo; proyecciones didácticas de cine o de tomas fijas con temas sanitarios, agrícolas o recreativos). Estos medios de comunicación que habían demostrado su eficiencia, tanto en los centros de Educación Popular para obreros y campesinos organizados por la LEAR, como en las Misiones Culturales, culminaron cuando Julio de la Fuente, responsable del Centro Coordinador del INI en San Cristóbal de las Casas en 1952, lo aplicó de modo sistemático.

Las dos fotos presentadas aquí fueron hechas entre 1936 y 1938. Además de testimoniar el impulso dignificador emblemático del cardenismo, proceden de un ojo analítico que nos conforma con registrar el triunfo de una transformación social y de identidad. La preocupación por el detalle,

la presencia de mensajes gráficos (prensa, libro, o de actividades como el dibujo en otros casos) que determinan la lectura crítica, interrogativa o irónica de sus tomas, permiten una interacción visual poderosa. Para el exmilitante de la LEAR, el recurso fotográfico es un instrumento combativo: pero su uso, en vez de ser propagandístico —lo cual se ve en muchas otras colecciones del INI que alaban la integración del indígena a la vida nacional sin preocuparse por una aculturación devastadora— sugiere una conciencia sospechosa de la historia. Eliminando la propaganda que antes privilegió Julio de la Fuente en la LEAR, a costa de la calidad y sobre todo de la diversidad en su expresión artística (grabado, dibujo), la fotografía se convierte en un poderoso recurso para su propia libertad de expresión. Estas dos gráficas critican implícitamente situaciones estremecedoras: el fotógrafo en busca de introspección psicológica, se focaliza sobre la cara demacrada de una mujer enferma: la muerte nos mira fijamente. En la otra, cuyos símbolos explícitos son el libro como instrumento de poder y la ascensión social del indígena, la imagen se convierte en un frente a frente provocador entre la historia y sus lectores/actores potenciales. El fotógrafo devuelve al antihéroe tradicional para los mestizos, el lugar que la historia oficial no le da.

<sup>1</sup> "Segundo ciclo de conferencias", folleto LEAR, México, 1937, Expediente LEAR-CENTINAR, Archivo del Centro Nacional de las Artes.

<sup>2</sup> "La brigada de la LEAR en Cuatlahajura". *Frente a Frente*. México, núm. 7, enero de 1937, p.12 en *Frente a Frente 1934-1938*. México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994.

<sup>3</sup> "Algunas intervenciones en el Congreso de la LEAR". *Frente a Frente*, núm. 8, marzo de 1937, p.13

<sup>4</sup> Ver entrevista de Manuel Álvarez Bravo por Lia García Verástegui. "La fotografía en México. Instantáneas de luz", en *Memoria de pa-*

*pel*, núm.3, México, cncsa, abril de 1992, p.10; y la correspondencia de Modotti a Álvarez Bravo en *Alquimia* Año 1, núm. 3. "Tina Modotti. Vanguardia y razón", México, INAR, 1998, p.39-40.

<sup>5</sup> Mariano Paredes, "Artes Plásticas", *Frente a Frente*, núm.12, noviembre de 1937, p.9

<sup>6</sup> Julio de la Fuente, *Yalalag, una villa zapoteca serrana*, México, Museo Nacional de Antropología, Serie Científica, 1949; y "Yalalag", primer artículo antropológico de Julio de la Fuente es publicado en junio de 1938 en *Indoamérica*, México, volumen VI, números 6 y 7.



## Alquimia mira el revistero

A finales de los años treinta la afilada pluma de Salvador Novo revisaba lo fotográfico. En su conocido artículo "El arte de la fotografía", anotaba que se abría una disyuntiva para ella: la creación o la reproducción, la emoción indirecta o la emoción estética. Viene bien recordar esta encrucijada al encontrar por los estantes, tres revistas que dedican números monográficos a esta materia.

I. Dentro de las verdes solapas de una rancia y propiciosa revista como es *Historia Mexicana* de El Colegio de México, algunos serios investigadores de la casa y otras ejemplares académicas entran de lleno al problema de la imagen en la historia. El número 190 (octubre de 1998) recurre analíticamente a diferentes medios mecánicos de la imagen. Así, la publicación intenta revisar algunos aspectos que van desde la litografía, en la primera mitad del siglo XIX, hasta un análisis del modelo filmico del Indio Fernández en la segunda mitad de este siglo que se agota. Los márgenes de un ambicioso arco temporal, quizás demasiado amplio considerando el tamaño del ejemplar.

Enmarcados así, los artículos sobre lo fotográfico se reducen a cuatro. Pasemos la lupa sobre el tejido. Daniela Marino aprovechó la tribuna para su breve nota de 67 páginas, donde revisa por un lado la tradición de la fotografía mortuoria infantil del catolicismo popular, y por otro las representaciones del zapatismo, aparecidas en la prensa entre 1910 y 1919. Probablemente mejor logrado lo primero, nos adeuda a los lectores aclarar el sentido de enfrentar ambos sistemas de signos.

La preocupación de Alberto del Castillo es la construcción de la imagen infantil en el contexto de la prensa ilustrada. Acierta al reflexionar que la historiografía no ha sabido enfrentar a la imagen fotográfica, pese a su enorme potencial para una historia de las mentalidades. Es claro que los cubículos han sido tradicionalmente desdénosos de la fotografía del pasado. La que sirve, cuando mucho, como añadido al texto. La fotografía no es aún fuente, permanece en la esfera de la ilustración. En consecuencia, la formación de historiadores permanece acuada en los límites del documento escrito, ligada extensamente a la *verungestartum narratio*. Si bien la paleografía y la diplomática siguen en pie, como buenas viejas herramientas, palabras como paleoimagen o fotohistoria todavía suenan como anatema en el reposado claustro.

Cierro esta digresión mencionando que Castillo equivoca el bisturí al atribuirle a la prensa el mérito en el cambio de percepción sobre lo infantil. Ése es uno de los circuitos de circulación social de la imagen. El propio texto así lo resalta. Para cuando se ilustran los diarios a fines de siglo ya las tarjetas de visita hubian hecho un clásico del género a la niñez. Otrotanto, las vistas estereoscópicas ya habian definido su lugar dentro del salón décadas antes.

Por su parte, Judith de la Torre examina las fotos de la élite porfiriana dentro de la prensa entre 1891 y 1910. Previsiblemente encuentra un discurso de poder y progreso. Su uso como testimonio de la prosperidad, el retrato para el culto político como confirmación de la pertenencia a una sociedad en permanente kermesse. A la vista del texto, sospecho que la investigación está marcada de antemano. En cambio, me parece que su explicación acerca de las maneras en que la retratística realizada por los Valletto o la sociedad de Cruces y Campa que se traslada a las páginas de los diarios es el aporte del trabajo. Se trataría de un fenómeno inexplicado de la socialización de la imagen, justo en la frontera entre lo público y lo privado.



Con mayor definición, Rebeca Murray le sigue los pasos al reportero gráfico Enrique Díaz, desde los años veinte hasta los cuarenta, en una renovación de un segmento de su tesis doctoral (*Fotografía de prensa en México*, UNAM/1997). Interesante texto, en la medida en que lo biográfico es utilizado con oportunidad y soltura. Su reconstrucción de las publicaciones con las que colaboró Díaz es sobria y equilibrada. Dentro de este balance, resaltan las cualidades plásticas de su trabajo y se encuadran sus imágenes. Éste es el artículo central del número.

II. La revista *Cuicuilco*, una vieja amiga de quienes estudiamos en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en su número 13 (mayo de 1998) aborda frontalmente las múltiples relaciones entre antropología e imagen. En el umbral, un investigador, como continúa siendo Sergio Raúl Arroyo, desaconseja la necesidad de una lectura única del objeto fotográfico. No lamenta la ausencia de teorías unificadoras, si ello contribuye al beneficio de la riqueza de investigaciones.

Descansan los mil ejemplares sobre la diversidad de entendimientos. Que van, entre otras contribuciones, desde las lúcidas disertaciones teóricas que acostumbra Raymundo Mier, al sobrio balance de lo publicado como historia gráfica que hace John Mraz. Incansable lector de viejos diarios, Alberto del Castillo revisa ahora el discurso gráfico de la nota roja, el que ensangrentó miles de páginas. Junto a ello un novedoso estudio de la colección Arzumendi por Patricia Massé, o las referencias hacia las patentes en el Archivo General de la Nación que hace Francisco Montellano.

Una consistente reseña de los fotógrafos viajeros es la de Samuel Villela, que se confronta bien con la pulida reconstrucción de la fotografía para exportación. En este caso la que se produjo para la exposición madrileña de 1892, en un ensayo que Georgina Rodríguez había avanzado en otro cabalístico número 13, aquel de *Luna Córnea*.

Bienvenida la multiplicidad de perspectivas. Y sin embargo, no quisiera dejar pasar una recomendación al editor de este esfuerzo. La ausencia de referencias al pie de los materiales visuales, empobrece a una publicación académica como es *Cuicuilco*. Quizás le parecieran detalles ornamentales la autoría, fecha, procedencia o la integridad de las imágenes.



Y no es sólo caminar por el andamiaje formal. Cito el caso de la curiosa imagen de un Chac Mool sobre ruedas y cuyo pie de foto declara ser el “Proceso de exhumación del Chacmol por Auguste Le Plongeon” (p. 115). Probablemente fuera reproducida del ahora inencontrable álbum llamado *Yucatán ilustrado. Ruinas* (101 láminas, 1876) realizado en albúmina por Le Plongeon y su esposa Alice Dixon —obra que, por lo demás, bien merecería una reedición crítica en su doble vertiente, como arqueología y como fotografía. Como probablemente pudiera tratarse de vistas estereoscópicas posteriores, que se vendieron con criterios comerciales hasta inicios de siglo. Se trataría de una imagen en contextos diversos y significados alternados, ¿cómo saberlos?

III. Lejos del enraizado aire de las aulas, un proyecto tan entusiasta como es *México en el tiempo* ofrece en su número 31 (julio de 1999) una revisión de distintos archivos fotográficos y de algunos autores contenidos en ellos. Con 25000 ejemplares, en su correcta edición, se propuso un enfoque conservador. Revisitamos así a Romualdo García, los Casasola, Guillermo Kahlo, Tina y otros conocidos autores.

En estas páginas Rebeca Montoy ensaya una apretada historia de la fotografía mexicana. Flora Lara reencuentra la belleza en la fotografía de los Casasola, mientras Patricia Massé sintetiza sus investigaciones sobre las tarjetas de visita de Cruces y Campa. El historiador guanajuatense Rogelio García describe, con claridad, la génesis y configuración del archivo de su tío Romualdo García. Samuel Villcila y Blanca Jiménez repasan su nuevo libro sobre una familia de fotógrafos guerrerenses: los Salmerón. Rosa Casanova explica la obra de Tina Modotti desde su biografía que transita de modelo a fotógrafa, y de ahí a la artista militante. Mientras el arquitecto Víctor Jiménez reexamina las imágenes arquitectónicas de Kahlo. El buzón del lector depara una sorpresa: la

breve nota sobre “el misterioso” fotógrafo Juan Ocón escrita desde Zurich.

Lo que podría ensombrecer este trabajo editorial es la indecisión para enfrentar autores en lugar de esta geografía de los archivos. Este titubeo puso el acento en las fototecas y no en los fotógrafos que los posibilitan. Sol y sombra, esta lectura institucional ciertamente publicita su consulta, que no es asunto menor. Pero si éste es el proyecto, ¿cuál la razón para omitir a las colecciones y archivos particulares dentro de lo que llaman el “acervo fotográfico de México”? Algunos, como la Fototeca Antica en Puebla, el de Ava Vargas en Ciudad de México, o el recién resucitado de la Fundación Cultural Televisa/Casa Lanum son reconocidos por su cercosidad con la investigación académica y la riqueza de sus acervos. ¿Seguimos pensando que el Estado debe ser el gran coleccionista?

En fin, tres importantes y recomendables ediciones destinadas a nutrido número de lectores. En el cruce de caminos que preveía Novo, parece vencedora la reproducción. Nos alejamos del enigmático “original” fotográfico. Los caminos de la foto andan hoy por la capacidad multiplicadora que ofrece la revista, como vislumbraba proféticamente el artista de la lente Agustín Jiménez por los años en que Novo escribía. Igual ocurrió con el único ejemplar de la revista Ojo, fotografiada por Héctor García, que expandió las imágenes sobre la “Semana ardiente” del vallejismo. En todo caso, su coexistencia parece natural. Trátase de un arte industrial que se repite en el ritmo de las prensas. Hoy una revista reseña a otras revistas, quizá mañana todos nos apellidemos Web.

Frente al abandono en que se encontraban los estudios sobre lo fotográfico hace un par de décadas, hoy parece haber pasión sobre ellos. Números especiales de revistas que formarán nuevos lectores y, sobre todo, novedosas lecturas críticas de la imagen.

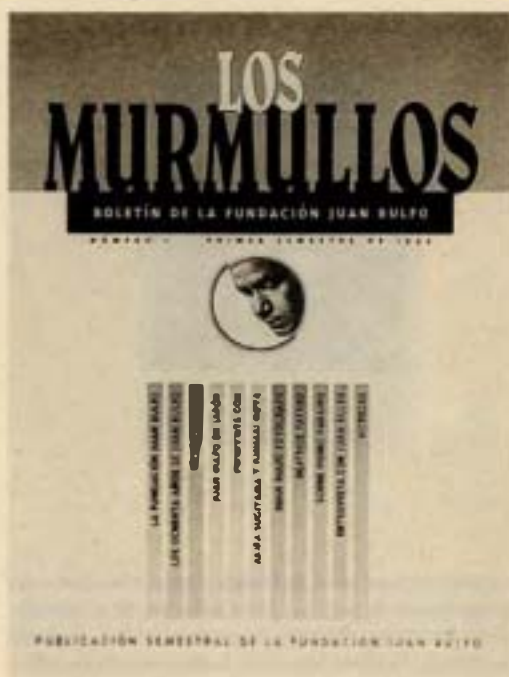
Carlos A. Córdova



**Los Murmullos**  
Boletín de la Fundación  
Juan Rulfo

Durante los primeros meses de 1999 apareció este primer número de *Los Murmullos* que está planeado como una publicación semestral de la fundación Juan Rulfo, A.C. En la presentación editorial a este número 1 se señala: "Esta publicación, cuyo nombre evoca de manera inapreciable la obra de Rulfo, dará a conocer de modo preferente textos y fotografías inéditos del creador jalisciense"; además se pone énfasis en que se buscará fomentar el conocimiento al trabajo del "escritor y fotógrafo", lo cual es relevante en tanto la creación fotográfica de Rulfo ocupa aquí un espacio fundamental en la difusión y en el análisis de sus imágenes. Por lo tanto una amplia difusión de sus fotografías, inéditas hasta ahora varias de ellas, tienen en este número un espacio privilegiado.

*Los Murmullos* puede ser adquirido en:  
Fundación Juan Rulfo, A.C. Felipe Villanueva  
98-201, col. Guadalupe Inn. 01020,  
México, D.F.  
Tel: 56-51-21-19, tel/fax: 56-51-35-84.  
Correo electrónico:  
asorulfo@servidor.unam.mx



Emilio Amero, fotografía publicada en *Nuestra Ciudad*, México, julio de 1930

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 45 99.  
fax: 5207 46 33

Números anteriores disponibles  
a los teléfonos:  
5550 9714 - 5550 9676



## Nuestros colaboradores en este número:

FERNANDO DEL MORAL GONZÁLEZ. Director de medios audiovisuales, investigador y especialista en archivos filmicos y documentales. Sus textos han visto la luz en la revista de la Asociación Latinoamericana de Archivos (ALA), la sección de ciencia del periódico *La Jornada* y la revista *Estudios cinematográficos* (CINE UNAM), entre otras. Premio Paul Coremans del INAH en 1986 y 1988. Autor del libro *El rescate de un cineógrafo: las imágenes perdidas de Eustasio Montoya* (USARL, Monterrey, 1997).

VÍCTOR JIMÉNEZ. Arquitecto, investigador y escritor. Profesor de Historia de la Arquitectura en la UNAM y ex director de Arquitectura del INRA, para el cual llevó a cabo la restauración de la casa de Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel, así como la de la Fuente del Bebedero de Luis Barragán. Autor y editor de libros sobre la historia, arquitectura y cultura de Oaxaca, así como de una investigación sobre el trabajo de Juan Rulfo en la historia de la arquitectura de México. Actualmente dirige la Fundación Juan Rulfo, A.C.

BÉATRICE TATARD. Ha efectuado investigaciones sobre el México contemporáneo en la Universidad de París III, Nueva Sorbona. Se ha interesado en el papel de la imagen como apoyo en las ciencias sociales y desde esta óptica prepara actualmente una tesis sobre la fotografía mexicana contemporánea. Es autora de *Juan Rulfo, photographie* (L'Harmattan, Paris, 1994).

JAIME VÉLEZ STOREY. Antropólogo. Doctorado en Antropología Social por la UNAM. Fue director de Documentación y Difusión del Acervo Histórico Diplomático de la SRE. Coautor de *El Ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio* (Bancomext, México, 1993) y de *Uprooted: Braceros in the Hermanas Mayo Lens* (Arte Publico Press, Houston, 1996), junto con John Arac.

Otras referencias curriculares en anteriores números de *Alquimia*.



CONACULTA • INAH