

Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 35 ene-abr / 2000 año 3 núm. 8

8

Fotógrafas en México

1880-1955



Anita Brenner, *Los efectos de la depresión mundial hacen mella en México*, 1932, publicada en *The Wind that Swept Mexico*, Nueva York-Londres, Harper & brothers publishers, 1943. Biblioteca particular



Aurora Eugenia Lalapi, *Tumpcos*, ca. 1932. Col. de la autora

Rafael Tovar

PRESENTE 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 SINAFI

Mario Acevedo

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Alquimia

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE EDITORIAL: Cannon Bernáldez

EDITOR INVITADO: Rebeca Monroy Nasr

DISEÑADORA: Lorena Noyola Piña

REPROGRAFIA: Cannon Bernáldez, Ignacio Guevara (pp.28-29),

María Antonieta Roldán (portada)

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 Monroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano,
Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter

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

ISSN 1405-7786

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



Aurora Eugenia Latapi, *Casualty of Eternity*, ca. 1950

ÍNDICE

ENERO - ABRIL 2000

4

NUEVAS RAZONES PARA UNA AÑEJA HISTORIA

7

MUJERES EN EL PROCESO FOTOGRÁFICO (1880-1950)

Rebeca Monroy Nasr

17

ALGUNAS FOTÓGRATAS EXTRANJERAS Y SUS SORPRENDENTES IMÁGENES MEXICANAS

Antonio Saborit

24

LA FUERZA EVOCADORA DE LA CASTAÑEDA

Alicia Sánchez Mejorada

28

PORTAFOLIO

35

AURORA EUGENIA LATAPI. UNA INTUICIÓN VANGUARDISTA

39

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

NOTAS ARTÍSTICAS. RETRATISTAS MEXICANOS

Carlos Mérida

41

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

José Carlos Magaña Toledano

44

SOPORTES E IMÁGENES

Jorge Noriega

46

PUBLICACIONES - EXPOSICIONES



Ruth D. Lechuga, *Ofrenda de comida y velas al sol que sale, Arroyo de Guacamayas, Nayarit, 1951*. Col. de la autora

Nuevas razones para una añeja historia

Acaso en *Alquimia* queríamos encontrar eso: nuevas razones del pensamiento fotográfico, nuevos motivos y nuevas circunstancias. Pero, como se verá, esos nuevos razonamientos y propuestas son tan antiguos como nuestra propia historia fotográfica, salvo que no se habían reunido en su complejidad y en su riqueza, en su dimensión. Para remontarse a una historia de la fotografía realizada por mujeres es evidente que hay que explicitar los condicionamientos culturales en que un oficio —básicamente en el siglo XIX y la primera década del XX— se tuvo que desarrollar: sociedades con altibajos a lo largo de todo el territorio nacional, mínimas condiciones de educación, un precario desarrollo tecnológico ubicado sólo en las ciudades o pocas posibilidades de desenvolvimiento sin recursos económicos. El entorno social fue, entonces, determinante para el desarrollo de un oficio. Acaso por eso mismo todavía no conocemos a alguna mujer daguerrotipista que haya ejercido en México, pero esto no quiere decir que no haya existido, pese a las condiciones que sabemos tuvieron que sufrir los primeros fotógrafos varones. A lo que hay que agregar que evi-

dentemente la documentación sobre nuestras fotografías del pasado es escasa, apenas asoma, hay que desbrozar el camino para reconocernos ampliamente.

Eso quisimos hacer ahora en *Alquimia*, jalar el hilo de esa compleja madeja que es nuestra historia fotográfica y descubrir esa parte de la historia que no había merecido una mejor atención. En principio, buscar y reconocer la labor femenina en la fotografía no fue fácil. Ante fotografías ampliamente reconocidas en nuestra historia (digamos, Modotti, Lola Álvarez Bravo y Berenice Kolko), una gran cantidad de nombres y trabajos permanecían en el lado oscuro. Lo que no necesariamente quería decir otra historia, sino más bien una faceta relegada. Y con la idea de perfilar —nunca definir por completo— esta faceta, emprendimos una búsqueda que nos llevó a hemerotecas privadas y públicas, a archivos particulares, a imágenes nuevas. El más mínimo dato o nombre se volvió para nosotros una valiosa razón de nuestro trabajo. Y lo mismo de Puebla, de Oaxaca que de Durango nos comenzó a llegar la información. Y, poco a poco, armamos el contenido que se tiene ahora en las manos.



Bernice Kolko, *Estudio fotográfico al aire libre, Papantla, 1955*. Col. Fundación Zúñiga-Laborde

Como siempre, convocamos a un editor invitado que en esta ocasión fue la historiadora Rebeca Monroy Nasr que nos apoyó con su conocimiento y paciencia. Con ella definimos nuestros contenidos y nuestro periodo a estudiar (¿o tendríamos que decir que la información disponible fue más bien la que nos definió?), depuramos datos, valoramos imágenes, porque después del trabajo realizado era evidente que no podía entrar todo. Ciertamente nos excedimos un poco y aprendimos, sin duda, que esta historia es más extensa de lo que nos imaginamos al principio. Por eso Rebeca Monroy tuvo que reunir, en unas cuantas páginas, más de setenta años de historia, lo cual se lo agradecemos porque cómo decir tanto en tan poco espacio. Antonio Saborit se sumó de manera entusiasta al proyecto, a él le tocó evidenciar las andanzas y las razones de las fotografías extranjeras por estas tierras. Mientras que otros investigadores aportaron lo suyo: Alicia Sánchez Mejorada con el trabajo de Kati Horna;

Carlos Córdova quien redefinió la estancia de Gisèle Freund en México, mientras que Lilia Martínez llamó nuestra atención sobre Puebla.

Por primera vez *Alquimia* realizó una entrevista, la cual se hizo nada menos que con Aurora Eugenia Latapi. Con esta maestra compartimos un diálogo que hubiéramos querido fuera más extenso, pero ella a cambio, generosa, nos ayudó ofreciéndonos sus imágenes para que aquí pudieran ser vistas. Así, este número se logró gracias a una muy diversa ayuda de personas y de archivos, entre éstos hay que mencionar el Centro Fotográfico Álvarez Bravo, de Oaxaca; la Fototeca Antica y el Centro Integral de Fotografía, de Puebla; a la Fundación Zúñiga-Laborde; a la Fototeca del Centro INAH, de Durango y, de nueva cuenta, al Archivo Antonio Reynoso. Con todos ellos armamos una historia pionera que tiene todavía mucho que dar. Y bueno aquí estamos, una vez más.

José Antonio Rodríguez



Maria Santibañez, *Sin título*, ca. 1920. Col. Fototeca Antica

Mujeres en el proceso fotográfico (1880-1950)

Rebeca Monroy Nasr

Para profundizar en las aguas de la fotohistoria mexicana es necesario rescatar y estudiar el trabajo desarrollado por las mujeres en el territorio nacional, y contemplar la obra de todas aquellas que han tomado imágenes con fines artísticos, antropológicos, étnicos, comerciales, propagandísticos, documentales, fotoperiodísticos, testimoniales, científicos o meramente personales. Es importante recabar información en torno a su quehacer considerando las diferentes condiciones de su producción, pues bien pueden ser nacionales o extranjeras en una estancia corta o perdurable en el país; o tal vez profesionistas de corto, mediano o largo plazo que imprimieron sus placas con imágenes mexicanas. Asimismo, es factible complementar la información de vida laboral con la de vida privada, ya que desde esa vertiente de apreciación histórica se aportan valiosos datos que permiten conocer a fondo y con mayor precisión los diferentes momentos del proceso creativo, formativo y de producción. Al detectar en qué términos se han ido gestando, desarrollando y transformando este tipo de representaciones visuales podemos distinguir si en realidad hay una manera de ver que revele y distinga a los géneros —o bien si es un mito creado en torno a las manifestaciones estéticas y el origen de sus creadores. Resulta imprescindible considerar esta otra “mitad del cielo”, que ha venido colaborando en el proceso fotográfico y que hasta ahora la historia del arte ha dejado mayoritariamente de lado, probablemente no por falta de interés, sino porque la documentación e información sobre las mujeres artistas en general, y fotógrafas en particular, es poco accesible en el país. La mayoría de ellas permanecen entre el anonimato y el desconocimiento; en otros casos aparecen sus acervos, pero no se tiene referencia de ellas, ya sean profesionistas o diletantes de la imagen, lo cual hace más ardua la labor de investigación.

Se tiene reciente noticia de mujeres que trabajaron la cámara a fines del siglo XIX en el interior del país, como Concepción Muñoz cuyo material es memorable por la buena calidad y estado de conservación de sus estereoscopias, realizadas en Taxco, Guerrero, entre 1879 y 1900, ya que es una de las primeras fotógrafas en trabajar esta forma del colodión húmedo. También la ciudad de Puebla de los An-



AMPLIFICADORA
KODAK HOBBYIST

Tiene los nuevos adelantos esenciales para su cometido haciendo ampliaciones finas. Consólolo visitando a su Distribuidor Kodak.

KODAK MEXICANA LTD.
Londres 10 México, D. F.

Publicado en *Boletín del Club Fotográfico de México*, agosto de 1950. Col. particular



Pilar Gordon y Martín Ortiz, *Familia Garduño*, 1909. Col. Blanca Garduño Pulido

geles, tuvo lo suyo pues Rafael A. Alatríste e hija establecieron su estudio de estereoscopias de paisajes rurales y urbanos; es al declinar el siglo, cuando su hija María M. Alatríste estableció con gran éxito y calidad su negocio independiente del ámbito familiar. Es posible considerar que en esos tiempos a algunas mujeres se les abrió la oportunidad de ciertos ejercicios profesionales como a Angela Díaz de León, quien complementó su atracción por lo pictórico con lo fotográfico en Aguascalientes en el año de 1891; a su vez Gertrudis G. Cerda, mejor conocida como *Tulita*, se dedicó a tomar escenas de vida de los michoacanos a la par de hacer las veces de maestra normalista.¹ Los hermanos Torres en 1899 se congratulaban de que en su estudio de la Ciudad de México trabajaran sus hermanas, pues según ellos asumían felizmente que “si hay ocupación propia para la mujer, es la fotografía”,² ya que la consideraban de gran utilidad para el arreglo de los retratados, más no para la realización de la imagen, aunque la familiaridad con que se observa el trato de ellas con las cámaras parece indicar que sí ejercieron el oficio, con la anuencia o no de los hermanos. Y

también bastante atrevida se vio Claudia H. de González, cuando se embarcó con su cámara y 24 placas de vidrio para atrapar las imágenes del exilio, obligado y discriminatorio, que hicieron de los indios yaquis en el año de 1900.³ Es imposible olvidar que en los anales de la historiografía mexicana se encuentra Baquedano, como una de las decanas de la fotografía. Su intrepidez y valor rebasaron las expectativas morales y laborales de la época, pues desde joven se independizó de su familia para venirse de la ciudad de Querétaro a la de México; vivió sola, generó sus ingresos con su estudio de la calle de Alcaicería núm. 6, que publicitaba a la “fotografía sobre papel platino, albúmina, seda, porcelana, metal y a todo lo que se pueda aplicar fotografías...”,⁴ misma que realizaba con un innegable sentido estético de suyo romántico y prerrafaelista.

Es atractivo ver que las mujeres finiseculares se interesaran de sobremanera por los vericuetos fotográficos, pues encontramos aficionadas y profesionales de la imagen con preguntas especializadas en física y química que dirigían a la revista *El fotógrafo*

mexicano. Así las consultoras de la columna “Contestaciones” hacían llegar sus dudas a la redacción desde las más diversas regiones del país, por ejemplo: la señorita Esther Monterde desde Santiago Papasquiaro, en Durango, pregunta sobre las manchas generadas por el mal fijado de las placas y su remedio; la señorita María de la Luz Gallardo procedente de San Pedro de las Co-

linas, en Coahuila, deseaba conocer las propiedades del anidol y sus características como agente revelador. La respuesta sobre el significado de “grupo” y “efecto pictórico”, como elementos paradigmáticos del fotopictorialismo, debía llegar hasta Hermosillo, Sonora, donde vivía María Campuzano. Asimismo, la yucateca Julia Monte de León refirió sus dificultades para el revelado de sus materiales y a quien gustosos le darían otro método de trabajo. Y en este rubro profesionalizado, la señora Esther Manzano de Fuentes también recibe la explicación de la palabra “imagen latente”, presencia de la imagen sin revelar en el negativo.⁵

En esos años en que se acercaba el fin de la época porfirista Ana y Elena Arriaga inauguraron en 1904 su estudio Foto Arriaga. También es sorprendente conocer que el prestigiado retratista Martín

Ortiz a su regreso de los Estados Unidos se asoció con Pilar Gordon y dispusieron entre 1908 y 1909 un gabinete que respondió al nombre de Foto Pach donde era posible: “ver en sus elegantes muestrarios fotogramas de innumerables personas conocidas y de la mejor sociedad, que causan la admiración del público por los magníficos toques de luz, la naturalidad y perfec-



Taller de Fotografía de los hermanos Torres, fotografía publicada en *El Mundo Ilustrado*, 2 de julio de 1899. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

to parecido”, mismo que perduró por varios años más, sólo que Ortiz continuó su camino de manera independiente.⁶ En la víspera revolucionarias de 1909 Gabriela Manterola de Figueroa abrió su estudio Dallmeyer. Y ya entrado el movimiento armado de 1910, María Maya hizo honor a la época con su estudio Fotografía Nacional; Ascensión Cobos eligió la ca-

lle de República de Argentina, en el número 76, para ubicar su gabinete; María Luisa González se estableció en 1913 y la Foto Aguirre, de Margarita Aguirre, se inauguró en 1918. María Santibáñez fue proclamada por el pintor Carlos Mérida como una de las mejores retratistas de la ciudad, y tuvo su gabinete desde 1919 hasta fines de los veinte.⁷ Más sorprendente resulta Foto Chic, donde la referencia aparece así: “Catalina Guzmán y Hermano”, lo cual es notable en esos años, pues el



Conchita Monroy, *Sin título*, ca. 1910. Col. Centro Fotográfico Álvarez Bravo, Oaxaca

hecho que Jerónimo Guzmán cediera el lugar principal en la sociedad habla de una actitud diferenciada de la época. Hasta donde se tiene noticia fue un estudio de mucho prestigio ya que funcionó desde 1914 hasta entrados los años treinta —pues colaboraron con retratos para la revista *Todo* en 1933—, y es innegable que los hermanos Guzmán obtuvieron gran-



Natalia Baquedano, *El Santo Niño de la Suerte*, 1909. Abajo: María M. Alariste, *Puebla*, ca. 1905. Ambas col. de la Fototeca Antica

des satisfacciones de su trabajo, como la Medalla de Oro de la exposición de Milán en 1922. Estos gabinetes dedicados al retrato de personajes y personalidades de la época tuvieron una vigencia y permanencia impresionante, pues a pesar de las dificultades enfrentadas en ese periodo dadas las condiciones sociales, políticas y económicas de nuestra revuelta armada, y por la carencia de equipos y materiales fotográficos de importación durante la Primera Guerra Mundial, todas estas fotografías se mantuvieron en activo por lo menos hasta 1926.⁸

Por otro lado, también encontramos en esa época a mujeres que realizaron funcio-

nes que serían más encomendables para los fotógrafos, dadas las características propias del trabajo y tal vez la necesidad les impuso la respuesta a otro tipo de labores. Es el caso de una fotorreportera que ejerció en la Revolución, quien no era del todo bien vista por sus colegas, conocida como *La Graflex*, pero de cuyo nombre aún no se tiene noticia.⁹ Me pregunto si En-

carnación Mendoza no tuvo una experiencia poco común cuando en 1916 el director del Manicomio General la contrató para cumplir “fiel y patrióticamente el puesto de fotógrafo” que le confirió el “C. Primer jefe del Ejército Constitucionalista” de acuerdo al “Plan de Guadalupe”,¹⁰ no sólo por el hecho en sí, sino por el tipo de imágenes que tendría que producir en su trabajo cotidiano. Por su lado, María Ignacia Vidal empezó ese mismo año como ayudante de José María

Lupercio, jefe del taller de fotografía del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. En los años veinte ocupó por épocas esa ayudantía (de 1921 a



1923 y de 1926 a 1928), y permaneció como responsable directa del taller en el año de 1928 haciendo las veces de jefe sin tener el nombramiento,¹¹ pues J. M. Lupercio conservó el cargo hasta su muerte en 1929. La plaza que por razones desconocidas no ocupó María Ignacia, le fue ofrecida y entonces rechazada por la misma Tina Modotti.¹²

El encuentro con estas mujeres trabajadoras de la lente obliga a una lectura diferente de la época y de la profesión, pues se presentan en primera instancia varias incógnitas por resolver, y aun faltan muchas por localizar. Conocer las historias personales también ayudaría a detectar problemáticas, para ello necesitamos encontrar y analizar los todavía existentes materiales gráficos, y con ello tener una visión más completa de la producción de imágenes de la época. Localizar algunos testimonios permitiría reconstruir los ámbitos cotidianos de las mujeres que ejercían estas labores pues se sabe que: “La familia ejercía autoridad en su persona, ya sea bajo la férula del padre o del hermano mayor y posteriormente del esposo. Las mujeres que no contraían matrimonio se recludían en la vida religiosa, la única posibilidad de libertad civil se obtenía a través de la viudez.”¹³

En la familia de los fotorreporteros Casasola las mujeres también se integraron al trabajo: Dolores Casasola a sus catorce años trabajó el revelado y la impresión hasta casarse, en 1921, con el fotógrafo Jenaro Olivares; y su hermana Piedad Casasola estuvo al frente del negocio de su padre, el famoso Agustín V. Casasola, hasta que ella muere en 1953.¹⁴

Existen otros casos de familias que apoyaron los proyectos de sus hijas como la de Guadalupe Valenzuela Jáquez (1897-1992), quien se dedicó de joven a la docencia y desde 1922 a la fotografía en su ciudad natal en Durango, Durango, e incluso algunas de sus imágenes fueron publicadas en la revista norteamericana *Life*. Como se ha visto, las mujeres empezaron a ejercer otro papel en el proceso fotográfico durante y después de la Revolución. De todos es conocida la labor de Tina Modotti en el país, y aquí el comentario de Frances Toor permite una referencia obligada: “Sus trabajos tienen un lugar muy definido dentro del movimiento artístico moderno mexicano. Por sus asuntos y contenido emocional, es comparable a los mejores artistas revolucionarios. En su arte ella ha aprisionado y expresado la inquietud social del México de hoy.”¹⁵



Amparo Hernández, *La escultural vedette Diana Mackien*, en *Todo*, 7 de noviembre de 1933. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

La transición entre los géneros fotográficos de la tradición y las formas de aprehensión innovadoras empezaron a competir en los espacios públicos y, con ello, se abrió una puerta, pues por fin los críticos y artistas empezaron a considerar que “se delinea en nosotros el convencimiento de que la fotografía en México, es ya una suprema expresión de arte”.¹⁶ En 1928 se realizó el Primer Salón Mexicano de Fotografía, organizado bajo la tutela de Antonio Garduño. En la exhibición, de la calle de Madero, se festejaron los trabajos de Tina Modotti, quien ganó un primer lugar compartido con otros cinco concursantes. Sin embargo, no todas las mexicanas penetraban en el ámbito de la nueva estética contemporánea, pues a la señorita E. Mendiola, de la ciudad de Guadalajara, le correspondió un segundo premio y según un crítico de la época “esta fotografía está muy bien lograda, todo en ella es sencillo y atractivo”, donde el tema tratado “es un Romeo y Julieta mexicanos. Dos campesinos que se aman [...]”.¹⁷ Para los artistas de vanguardia como



Aurora Eugenia Latapi, *Sin título*, ca. 1930. Col. de la autora

Ramón Alva de la Canal “los trabajos fotográficos de Tina, Turmbul, Brehme y uno que otro más se destacan entre un amontonamiento de cursilerías comerciales”; manifestó escuetamente que participaban la “señorita A. Vicario con un segundo premio. [Y la] señorita Eva González con un segundo premio de *cursilería*”,¹⁸ ya que para él carecían de cualidades estéticas. Por otro lado, el oficio era tan noble y atractivo que la declamadora Bertha Singerman llegó a realizar en esos años (ca. 1933) hermosas cianotipias de paisajes mexicanos.¹⁹

No faltaban muchos años más para que se revelaran otros talentos femeninos en la fotografía mexicana. Con el concurso de la fábrica de cemento La Tolteca se dieron a conocer dos nombres más: Lola Alvarez Bravo y Aurora Eugenia Latapi. La labor de Lola Alvarez Bravo —de todos conocida—, se inició en 1926 y en breve trascendió las fronteras del cuarto oscuro de su marido Manuel, colaborando en importantes medios de información y otras publicaciones de tratamiento vanguardista, como la revista *Mexican Folkways* (1930), y *Frente a Frente* (1938), junto a

otros trabajos que hizo para dependencias federales y para publicaciones a lo largo de su brillante trayectoria profesional.²⁰ Por su lado, Aurora Eugenia Latapi, alumna del fotógrafo Agustín Jiménez —con quien compartió espacio en una exposición de 1931—, incluyó en el concurso una serie de imágenes realmente novedosas por la fuerza estética de sus composiciones.²¹ Con los años, Aurora Eugenia Latapi cambió su nombre por el de sra. A. E. de Castañeda —con lo que despistó a más de un biógrafo y seguidores—, además de que sus obras posteriores se acercaron más al sabor pictorialista del Club Fotográfico de México, donde participó como fundadora y logró hacerse de una gran reconocimiento para fines de los cuarenta y en los cincuenta.²²

Esta época, de una feroz lucha entre los pictorialistas y los vanguardistas, tuvo sutiles y descarnados enfrentamientos. Es la exposición de La Tolteca un parteaguas en la producción nacional, y en realidad lo que las imágenes revelaban “era que los tiempos de una vanguardia se estaban afincando en la fotografía mexicana, ante la incomprensión de esa generación



Graciela Sala en *Boletín del Club Fotográfico de México*, septiembre de 1966. Col. particular

que todavía vivía en el pasado”.²³ La participación de las mujeres tampoco fue bien recibida y la crítica se erigió iracunda y feroz desde la mirada canónica de la revista *Helios*. Hay aquí una muestra clara de algunos de los obstáculos que se encontraban en la época, pues critican arduamente a las alumnas que recibían clases de fotografía, pues consideraban que: “De estas escuelas [la Malina-Xochitl] salen la mayor parte de niñas petulantes con la creencia de que son 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 el fracaso fue redondo... decepcionada tuvo que cerrar, sirva este ejemplo a la petulante profesora”.²⁴

Mientras, Soledad Espinosa de los Monteros, también alumna de Jiménez en la Escuela de Artes Plásticas, se esmeraba en publicar su “álbum íntimo de impresiones vernáculas” y preparaba una exposición en 1934.²⁵ Así, las mujeres se tenían que afanar en el oficio como el que más y el mejor, sobre todo en el competido terreno del fotoperiodismo. Como María

Amparo Hernández, a quien su visión masculinizada del desnudo femenino le permitió ocupar por largo tiempo la página 3 de la revista *Todo* en 1933, y competir a brazo partido con sus colegas norteamericanos.

El camino no fue fácil —ni lo ha sido—, pues de alguna manera esta labor se consideró más del ámbito masculino. Ejercer una profesión de este estilo se podría admitir más en términos de *hobby*, en los años cincuenta se comentaba: “Esta afición o *hobby*... como la presencia femenina, tiene la virtud de comunicar tibieza al ambiente, haciéndolo más acogedor y dándole un aspecto hogareño lo que de otro modo aparecería frío y sin vida... significa, además, tolerancia y comprensión hacia esos esparcimientos que causan halago a su compañero”.²⁶

Dentro de la apertura del oficio a las mujeres, en el Club Fotográfico de México incluso se abrió una Sección Femenil, para llevar a cabo su concurso aparte de los otros miembros. Dudo mucho que se pretendiese buscar en el ojo de las mujeres una estética diferenciada por innovadora, y más bien suena a esos privilegios que por considerarlas en desventaja se les



Agustín Jiménez y sus alumnos en la Escuela de San Carlos, de un recorte de periódico sin fecha. Archivo Aurora Eugenia Latapi

otorgaba a modo de concesión. Aurora E. de Castañeda señaló: “Para la Sección Femenil será inolvidable, ya que [en 1950] se inició el primer salón de concursos para damas... todas las socias se ven comprometidas a redoblar entusiasmo para presentar sus fotografías... superándose a sí mismas para alcanzar el triunfo que ambicionan.”²⁷ Entre algunas de las fotógrafas del Club están: C. V. de Sobrino, María Teresa Plá Viñas, Elodia Portal Munive, Domitila de Ocadiz, Piedad Bringas, Graciela Sala Girard, Ana María S. de Vidal, Hortensia D’Abaghi, María Teresa P. de Robertson, Esperanza Schroeder, Lolita Munzing, e incluso aparece entre ellas la antropóloga Ruth D. Lechuga. Muchas de ellas presentan imágenes atractivas con un fuerte sabor innovador, mientras otras presentan tintes pictorialistas con apego a los cánones de la tradición.

Las transformaciones que tuvo el arte en general para mediados del siglo xx, también determinaron una manera diferenciada de ver y hacer fotografía en diversas vertientes y géneros, desde el fotoperiodismo hasta las propuestas netamente artísticas y proposi-



Elodia Portal en *Boletín del Club Fotográfico de México*, enero de 1956

tivas, como las de Katy Horna o las atractivas imágenes de temple humanista de Mariana Yampolsky. Estas jóvenes fotógrafas de los años cincuenta tuvieron una actitud diferenciada de sus antecesoras, el gusto por lo mexicano e innovador se perfilaba en sus imágenes. Federico Lan lo refiere así en 1952: “La dedicación de Mariana [Yampolsky] tanto al trabajo del grabado como al de fotografía, le ha permitido alcanzar rápidamente un dominio de la técnica, que con su gran emotividad, le ha permitido lograr una obra fuerte, personal y mexicana.”²⁸

De muchas de estas fotocreadoras aún faltan por completar datos y encontrar imágenes que nos refieran sus formas y estilos de producción, además que faltan por localizar y estudiar a muchas más.²⁹ Muy poco se ha tratado a las trabajadoras de la lente, al verlas se trastocan nuestros féroos y estáticos sentidos, pues su encuentro va más allá de las formas de comprensión y análisis tratados en el panorama del arte nacional, y donde esperamos que el límite entre el mito y lo femenino empiece a terminar.³⁰

De muchas de estas fotocreadoras aún faltan por completar datos y encontrar imágenes que nos refieran sus formas y estilos de producción, además que faltan por localizar y estudiar a muchas más.²⁹ Muy poco se ha tratado a las trabajadoras de la lente, al verlas se trastocan nuestros féroos y estáticos sentidos, pues su encuentro va más allá de las formas de comprensión y análisis tratados en el panorama del arte nacional, y donde esperamos que el límite entre el mito y lo femenino empiece a terminar.³⁰



Domitila N. de Ocadiz en *Boletín del Club Fotográfico de México*, diciembre de 1956. Col. particular

- ¹ Información proporcionada por Guadalupe Chávez Carvajal, investigadora del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana.
- ² Véase *El Mundo Ilustrado*, México, 2 de julio de 1899, p. 7.
- ³ *Diario Chihuahuense*, Chihuahua, época II, núm. 18, 7 febrero de 1900, s.p.
- ⁴ Patricia Priego Ramirez y José Antonio Rodríguez, *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro: 1840-1930*, México Gobierno del Estado de Querétaro, 1989, p. 193.
- ⁵ Véase *El fotógrafo mexicano*, México, núms. 6, 9, 10 y 12 de 1900; y núms. 7, 9 y 10 de 1901.
- ⁶ "Nuestros fotógrafos" en *Luz y sombra*, México, s/f [ca. 1908], p. 31-32.
- ⁷ *Revista de Revistas*, México, núm. 626, 7 mayo de 1922, p. 30.
- ⁸ *Directorio Comercial Murguía y Guía de la Ciudad de México y del Distrito Federal*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1925-1926, pp. 938-940.
- ⁹ Entrevista de la autora con Dolores Casasola, Ciudad de México, 28 febrero del 2000.
- ¹⁰ Alicia Bernard e Irma Betanzos, "El archivo Histórico de la Secretaría de Salud. Su historia y su contenido en imágenes", en *Alquimia*, México, núm. 5, enero-abril 1999, p. 43.
- ¹¹ Archivo Histórico del Museo de Antropología, vols. 36, 38, 69, varias fojas.
- ¹² Véase Antomo Saborit, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston. 1921-1931*, México, Cal y Arena 1992, p. 118.
- ¹³ "Mujeres artistas en la Academia" en *Presencia de la mujer en la Academia*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1990, p.5.
- ¹⁴ Entrevista de la autora con Dolores Casasola, Ciudad de México, 28 febrero de 2000.
- ¹⁵ Frances Toor, "Exposición de fotografías de Tina Modotti en Mexican Folkways", México, vol. 5, octubre-diciembre 1929, pp. 192-193. La información sobre Guadalupe Valenzuela Jáquez de Durango fue ofrecida por Silvia Nájera de la Fototeca del Centro INAH Durango.
- ¹⁶ "La interesante exposición fotográfica", en *El Universal Ilustrado*, México, 23 de agosto de 1928, p. 34-35, 55.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ R.A.C. "La última exposición de fotografía" en *[30-30] Órgano de los pintores de México*, México, núm. 3, 1928, p. 15. El subrayado es mío.
- ¹⁹ El encuentro afortunado llevó a José Antonio Rodríguez a dar con una de estas joyas impresas.
- ²⁰ Alicia Sánchez Mejorada, "Lola Alvarez Bravo (1907-1993)", en *Movimiento Actual*, México, núm. 87, sept.-oct. 1993, pp. 26-29 y Rebecca Monroy N. "Lola Alvarez Bravo: un testimonio artístico", *Ibid*, pp. 30-33.
- ²¹ José Antonio Rodríguez, "La gramática constructiva de Agustín Jiménez" en *Luna Córnea*, México, núm. 2, primavera 1992, pp. 72-79; Antonio Saborit, "La lente de Jiménez" en *El Ángel*, suplemento dominical de *Reforma*, México, enero de 1995, p. 3.
- ²² Véase *Boletín del Club Fotográfico de México*, México, tomos correspondientes a los años 1949, 1950, 1951-1956.
- ²³ José Antonio Rodríguez, "Algo sobre la exposición de la Tolteca", *Alquimia*, México, núm. 7, p. 39.
- ²⁴ *Ibidem* pp. 39-40.
- ²⁵ Véase "El arte fotográfico femenino" en *Revista de Revistas*, México, núm. 1270, 16 septiembre de 1934.
- ²⁶ Ana Luisa Queral, "Importancia de un Hobby" en *Boletín del Club Fotográfico de México*, México, vol. II, núm. 5, mayo de 1950, p. 17.
- ²⁷ Aurora L. de Castañeda, "Sección Femenil", en *Boletín del Club Fotográfico de México*, México, vol. III, núm. 1, enero 1951, p. 41.
- ²⁸ Federico Lan, "Mariana Yampolsky", *Excelsior*, México, 7 septiembre de 1952, p. 9.
- ²⁹ Una muestra de trabajos de mujeres fotógrafas se presenta en Rosa Rodríguez y Rebecca Monroy N., *Mujeres en el tiempo. Agenda 2000*, México, Casa de las Imágenes, 2000.
- ³⁰ Véase Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, México, FCE, 1984, 213 pp.



Rosa Covarrubias, *Tehuantepec*, 1946. Col. Fototeca Antica

Algunas fotografías extranjeras y sus sorprendentes imágenes mexicanas

Antonio Saborit

Tal vez la anécdota más completa sobre la actividad de algunas fotografías extranjeras en México sea la de Nancy Lanks, una de las numerosas aficionadas que tuvieron la suerte de llevar sus tanteos con la cámara a los espacios de lo mejor consumado, pero en realidad apenas una niña cuando al final de la década de los treinta sus padres decidieron integrar un libro testimonial con el relato de su viaje por carretera, *Nancy Goes to Mexico*. Varios relatos dan cuenta de la pasión estadounidense por las ca-



Herbert C. Lanks, *Nancy hace una buena toma de interés humano*, publicada en *U. S. Camera*, marzo de 1948. Col. particular

rrerteras mexicanas —como la novela *Serenade* de James M. Cain, por ejemplo. Pero además, el padre de Nancy, Herbert C. Lanks, sabía muy bien lo que hacía al emplear sus fotografías y el relato de su esposa en ese libro, pues por años ilustró los trabajos de un consumado viajero, Harry A. Franck —entre ellos *The Pan American Highway from Rio Grande to Canal Zone* (Appleton Century Co. 1940)—, y a partir de los años cuarenta armó su propia bibliografía como viajero en su continente. Por el momento es un raro libro el de Nancy Lanks. Sin embargo, de pasar revista al trabajo de otras fotografías extranjeras en México —acaso menos accidentales y mucho más concientes de su trabajo—, tal vez se alcance a apreciar allá en el fondo la sombra de la pequeña Nancy.¹

En este apunte debe ocupar un lugar destacadísimo la fotógrafa estadounidense Imogen Cunningham (1883-1976), mas no por su experiencia profesional en México sino por lo que ella construyó para las mujeres alrededor del oficio de la imagen.

Cunningham estudió y escribió sobre la fotografía desde puntos de vista que no ocultaban sus intereses estéticos en el gusto por su experiencia con la téc-



Rosa Covarrubias, *Mujeres mixe vienen a vender piñas al tren*, en *Mexico South*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1946. Col. Biblioteca particular

nica. Su tesis para la Universidad de Washington, en Seattle, versó sobre los procesos modernos de la foto, tras la cual estudió la producción alternativa de papeles de platino para tonos pardos en el área de fotoquímica de la Technische Hochschule de Dresden, Alemania. Al regresar a Seattle montó estudio propio, y tras fugaz y casi anónima visita al santuario que ya eran las Pequeñas Galerías de la Secesión Fotográfica, montadas por Alfred Stieglitz en Manhattan, Cunningham escribió en 1913 un exhorto de corte feminista que haríamos bien en recuperar, traducir y circular: *La fotografía como profesión para mujeres*. A este asunto me refiero, pues en cierto modo el siguiente recorrido mostrará hasta qué punto Cunningham recogió en esas páginas algo a medio camino entre la realidad y el deseo.

El punto de partida de este recorrido podría establecerse en las inmediaciones de la llamada foto-

grafía artística, ciertamente uno de los principales hilos narrativos en este asunto, y quizás el mismo hilo que hasta el día de hoy se enreda con toda la información. Las imágenes que salieron de aquí llevan en muchos casos la impronta del pictorialismo—una manera fotográfica que en su nombre explicaba sus filias y deudas con la pintura—, así como algunos rasgos de las imágenes que promovió una de las revistas de fotografía más importantes de los primeros años del siglo xx, *Camera Work*. Esta revista alentó y guió los tanteos de una gran cantidad de artistas, tanto en América como en Europa, desde la ya citada Cunningham hasta Clarence H. White, --quien a mediados de la década de los veinte viajó a México con el fin de realizar aquí una serie de estudios fotográficos. Se sabe que cumplió con ese mismo viaje una de sus discípulas, Allie Bramberg Bode (1891-1975), pero de ella lo más seguro es que todo esté por recabarse. Otra



Barbara Green, *La gallina blanca*, tomada de *U. S. Camera*, febrero de 1948. Col. particular

discípula de *Camera Work* —aunque se sabe que su formación como fotógrafa se debió a la impaciencia de otro fotógrafo, Edward Weston— fue Tina Modotti (1896-1942), quien a su vez enseñó a emplear la cámara a otra extranjera que hizo algunos trabajos en México: Rosa Rolando y Horta, mucho más conocida como Rosa Covarrubias (1895-1970), quien publicó en las páginas de revistas como *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Jueves de Excelsior*, *Theatre Arts Monthly*, y a quien volveremos. Modotti, al igual que Weston, encontró en México un estilo propio, alejado, en efecto, del pictorialismo y mucho más cerca de algo que a todas luces parecía mucho más *fotográfico*, por momentos estuvo mucho más cerca de la sensibilidad de Cunningham y de los intereses de otras colegas y contemporáneas, como Consuelo Kanao, pero su carrera como fotógrafa fue la más breve de todas las que se conocen. En México, Modotti

realizó la profecía contenida en el exhorto de Cunningham y fue la primera extranjera que aquí vivió de su fotografía.

Se tiene noticia de otra fotógrafa extranjera con claras intenciones artísticas hacia el final de la década de los cuarenta: Barbara Green, quien al parecer se distinguió por su gusto y preocupación por el paisaje. Esposa de Ernest Green, alumna de Fassbender y de Joseph Ghislain Lootens, autor de *Lootens On Photographic Enlarging and Print Quality* (*The Camera*, 1949), Barbara dejó huella de su paso por México en las páginas de la revista *U. S. Camera*.²

Sin embargo, un punto de partida mucho más sugerente y complejo para realizar este recorrido puede y debe ubicarse en aquellas extranjeras que en México ejercieron la fotografía como parte de un excepcional desempeño profesional. Hay aquí un depósito de lecturas densas de la realidad.



Gladys Miller Green, *El Parícutín*, publicada en *The National Geographic*, febrero de 1944. Col. particular

Así las cosas, la primera personalidad en aparecer ahí es la de la alemana Caecilie Selser-Sachs (1855-1935). No sólo fue la esposa del arqueólogo Eduard Selser, sino su colega y compañera de viaje, y entre 1887 y 1911 realizó varias estancias de trabajo en México. No sólo cerca, como se verá, pero si por ruta hasta cierto punto parecida, esta historia continúa en las páginas de la revista *Mexican Folkways* —fundada y editada por Frances Toor (1890-1956) hacia la mitad de la década de los veinte—, y por las que pasaron fotografías de quienes, salvo su trabajo, poco se sabe en la actualidad: de la propia Toor, de Bodil Christensen, de Helga Larsen, de Florence Arquin —acaso la autora del libro *Diego Rivera. The Shapping of An Artist, 1889-1921* (University of Oklahoma Press, 1971). Algo tenían en común todas ellas. Primero, su extranjería; su condición de mujeres, en segundo lugar; tercero, el

dominio de las técnicas y procedimientos que definían su novedoso oficio: la fotografía; y por último, su pasión por la vida terrenal, esto es, por la existencia material de familias y grupos humanos como dejados en los márgenes de la historia y del tiempo, comunidades rurales por lo general, aunque asentadas a unos pasos de centros urbanos no sólo ya densamente poblados sino resueltos a no creer sino en ellos mismos.

En todas estas mujeres, el ejercicio de la fotografía constituyó casi siempre una parte de su expresión como profesionistas en otras áreas. Caecilie Selser-Sachs la empleó para completar sus indagaciones etnológicas y arqueológicas, tal y como ocurriría más adelante con Bodil Christensen —quien realizó diversos registros sobre mujeres y niños zapotecas, los hombres del Valle de Toluca; las danzas de Veracruz y Guerrero, e incluso las



Laura Gilpin, *Temples in Yucatan: A Camera Chronicle*, Hasting House 1948. Col. Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia



Bodil Christensen, *La danza de los tlacoleros de Chilpancingo*, tomada de *A Treasury of Mexican Folkways*, Nueva York, Crown Publishers, 1947. Col. Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia



Bodil Christensen, *Soldados apaches en el carnaval de Huejotzingo*, en *A Treasury of Mexican Folkways*, 1947

mujeres mayas. Uno de los últimos trabajos de Christensen fue en colaboración con Samuel Marti en el libro *Brujerías y papel precolombino*. ¿Debemos incluir aquí las imágenes de corte antropológico que Modotti realizó para el libro de Anita Brenner, *Idols Behind Altars?* Me parece que sí; y el día que aparezcan las cuatrocientas imágenes que entre Weston y ella produjeron para el proyecto, se despejará uno de los episodios centrales en la estancia mexicana de ambos.

Así como el oficio de la fotografía fue herramienta o medio tanto entre las amigas y colaboradoras de esa otra promotora de los estudios antropológicos mexicanos, la célebre Paca Toor, algo semejante sucedió con las otras fotografías. Piénsese en el caso de la pictorialista Sophie L. Lauffer, de quien se sabe que en el México de la década de los treinta realizó alguna actividad.³ Reva Brooks, canadiense, compuso imágenes a medio camino entre la más alta fidelidad an-

tropológica y el registro de su intencionalidad artística. La imagen, en cualquier caso, terminaba por documentar con gran claridad la descripción etnográfica sobre los usos y costumbres no sólo de los pueblos indios sino también de la población indígena urbana. Tal fue el caso de las imágenes de Helen Levitt, quizá “la única fotografía importante que se concentró en la ciudad de México entre los que visitaron a la ciudad en la primera mitad del siglo”, como escribió James Oles en la espléndida monografía de Levitt *Mexico City* (DoubleTake, 1997). Si no en la misma cuerda, al menos si por los mismos años —esto es, entre las décadas de los treinta y cuarenta— hay que ubicar el trabajo de Laura Gilpin. Gilpin visitó por primera vez la zona arqueológica de Chichén-Itzá en 1932, luego de realizar el portafolio *Photographs of Native Americans* (1925-26); más adelante propuso *The Pueblos: A Camera Chronicle* (Hastings House, 1941); y en



Gertrude Duby, *La Selva Lacandona. Andanzas arqueológicas*, México, Editorial Cultura, 1955-1957. Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia

1946, regresó a la península de Yucatán para levantar un magnífico registro fotográfico de los templos y construcciones más importantes que hasta entonces se habían restaurado, de donde saldría su nuevo título: *Temples In Yucatan: A Camera Chronicle* (Hasting House, 1948). Aquí entra Rosa Covarrubias. Luego de familiarizarse con la fotografía, a instancias de Modotti, según corrió esta historia en el periodismo mexicano, Rosa se encargó de suministrar las imágenes en blanco y negro para los dos libros centrales en el quehacer antropológico de Miguel Cova-



Reva Brooks en *Instantáneas*, México, marzo-abril de 1947

rrubias: *Island of Bali* (Alfred A. Knopf, 1937) y *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec* (Alfred A. Knopf, 1946). Bailarina de formación, Rosa incursionó también en otro tipo de fotografía —se-

gún las evidencias contenidas en el archivo del bailarín mexicano José Limón y de Pauline Lawrence Limón. Aquí encontramos también a Gertrude Duby, quien llegó a Chiapas en 1943 y de donde sacó los materiales para una obra ineludible: *La selva lacandona. Andanzas arqueológicas* (Editorial Cultura, 1955-



1957), y cuyas imágenes no dejan de causar admiración. La lista se incrementa aquí con Ruth Deutsch Lechuga (n.1920), quien viajó a Bonampak hacia el final de la década de los cuarenta, en donde inició una larga amistad con Gertrude Duby y

Franz Blom. Otra fotógrafa, no menos notable que las anteriores, fue Bernice Kolko (1904-1970). Kolko, polaca de nacimiento, llegó a México en 1951, al año siguiente viajó a Chiapas, y de inmediato empezó a



Allie Branberg Bode, *Cuernavaca, México, altos del Hotel Morelos*, 1925. Cortesía Warren and Margot Co-ville Photographic Collection

trabajar en un proyecto sobre las mujeres de México —mismo que se logró con una exposición en Bellas Artes, en julio de 1955. Siguió otra: *Retrato de México* (Centro Deportivo Israelita, 1956), casi un centenar de imágenes. En las páginas de *Artes de México* circula el proyecto de la mujer en México, además de los libros *Rostros de México* (UNAM, 1966) y *Semblantes mexicanos* (INAH, 1968). Puede apreciarse la riqueza del trabajo de esta fotógrafa en la espléndida

monografía que preparó José Antonio Rodríguez: *Bernice Kolko, fotógrafa* (Ediciones del Equilibrista, 1996).

Al final tal vez sea preciso volver sobre el exhorto de Cunningham. Al buscar darle alguna relevancia femenina al oficio de fotógrafo, esta fotógrafa hizo de sus trabajos hechos de importancia humana. Pero como se ve, no fue la única mujer que descubrió las posibilidades de la fotografía.

¹ Herbert C. Lanks, "The Whys and Wherefores of Travel Photography", *U. S. Camera*, Nueva York, marzo de 1948, pp. 39-41, 60.

² Mildred Stagg, "Women in Photography", *U. S. Camera*, Nueva York, febrero de 1948, pp. 58-59.

³ *19th and 20th Century Photographs* (catálogo), Nueva York, febrero de 1977, dos fotos de Laufer con números de catálogo 219 y 220, fechadas en 1933 y 1934 respectivamente.

La fuerza evocadora de La Castañeda

Alicia Sánchez Mejorada



Kati Horna, de la serie *Titeres en la Penitenciaría*, 1945. Archivo Kati Horna / Cnidiap-INBA

Kati Horna nació en Budapest en mayo de 1912. Fue testigo:

del nacimiento, ascenso y consolidación del nazismo en Europa central. Desde muy joven participó en protestas populares contra la dictadura, al tiempo que su formación intelectual y artística se forjaba con las ideas de los considerados pioneros en fotografía moderna: los húngaros Lászlo Moholy-Nagy —miembro y profesor de la escuela Bauhaus— y József Pécsi, cuyo estudio fotográfico catalizó la atención de los vanguardistas de la época. A los 19 años de edad Kati Horna se trasladó a Berlín y entre 1921 y 1933 trabajó como ayudante de la Agencia Dephot (Deutsche Photodienst). En Berlín mantuvo contactos con el grupo Bauhaus, cuya escuela fue clausurada por el gobierno nazi en 1933. Ese mismo año, Kati Horna huye a París, donde permanece hasta su traslado a España en enero de 1937.¹

En París entra en contacto con el movimiento surrealista y trabaja para la Agence Photo, donde se publican sus primeras series fotográficas: el *Marché aux Puces* y *Cafés de París*. El clima de ruptura, apertura y de utopía, en el que vivió Horna en París contribuyó a su afianzamiento en una firme ideología libertaria a la que la artista se mantiene fiel hasta el día de hoy. Con el encargo de tomar fotografías de la Guerra Civil Española, Kati Horna se traslada a Barcelona a principios de 1937. Comprometida con la causa anarquista trabaja para el comité de propaganda exterior, es redactora de la revista *Umbral*, y colabora activamente en publicaciones como *Libre Studio*, *Tierra y Libertad*, *Tiempos Nuevos* y *Mujeres Libres*.



Kati Horna, de la serie *Títeres en la Penitenciaría*, 1945. Archivo Kati Horna / Cenediap-INBA



Kati Horna, de la serie *Títeres en la Penitenciaría*, 1945. Archivo Kati Horna / Cenediap-INBA

A los 27 años de edad, en octubre de 1939, se establece en México. Desde entonces, durante más de seis décadas, Kati Horna ejerce su oficio efectuando encargos de fotografía documental y reportajes para diversas revistas y publicaciones nacionales. Su labor como reportera, fotógrafa y maestra ha sido incansable. Su cámara recoge rostros de destacadas personalidades y escenas de la vida cultural mexicana, al tiempo que se ocupa con otras temáticas, generadoras de su potencial creativo, que le permiten recorrer las calles de la ciudad y tener “momentos robados” al trabajo para realizar ensayos, series y proponer su propia visión.

A partir de 1944 Kati Horna fue fotógrafa de planta de la recién fundada revista *Nosotros*. Entre sus principales reportajes gráficos destaca *Títeres en la Penitenciaría* donde Don Ferruco, el títere, entretiene a los presos con sus historias moralizantes. La fotografía capta a la audiencia, logrando tomas en las cuales imaginación y realidad no rivalizan, sino que se funden en una serie de imágenes que, a pesar de denunciar la crudeza del medio, rescatan las miradas espec-

tantes, la sonrisa ingenua y hasta las desmedidas carcajadas que brotan del rostro de los reclusos. En esta serie se manifiesta su peculiar enfoque creativo al otorgar a los objetos un espacio primordial en el conjunto de la escena, confiriéndoles vida y personalidad propia.

En el recuadro de los créditos a las ilustraciones de la revista, una nota explica:

Dos elementos se han asociado para producir las excelentes fotografías de *Nosotros*. Estos dos elementos son Kati Horna y su bien manejada Rolleiflex. La técnica europea de Kati al captar en sus fotografías el sentido humano ha sido hasta hoy y en cierta forma insuperable. Su exquisita sensibilidad capta inmediatamente la agudeza de las expresiones.²

Su discurso narrativo refleja una doble intención, pues no sólo se adapta a las necesidades del trabajo, al documentar con sus imágenes los reportajes gráficos que le encomiendan, sino que la libre intención de su



Kati Horna, de la serie *La Castañeda*, 1945. Archivo Kati Horna / Cenidiap-INBA

autora permite adentrarnos en un mundo de subjetividad e ironía.

En 1945 Kati Horna recibe el encargo de tomar unas fotografías en el manicomio de La Castañeda, logrando una de las series fotográficas más relevantes tanto por su fuerza interpretativa, como por la manera de transformar la simple aprehensión de los hechos. Su lente se torna en un espejo que refleja el mundo interior del retratado. Así Kati recoge la figura de un paciente y lo convierte en un asceta, un personaje casi místico que proyecta paz interior, al cual titula *El iluminado*. Retrata a un loco sordomudo que baila incansablemente, concentrado en el giro de su cuerpo. Capta, en la expresión corporal del hombre ese otro mundo, en apariencia tan ajeno al nuestro. Y, sin embargo, al sólo verlo en *El baile*, bajo ese nombre, una nueva identificación reviste la imagen y recupera toda integridad humana. En la *Lección de canto* (conocida también como *El coro*), presenta a nueve personajes marginados socialmente y degradados en su aspecto físico. Seres que gracias a la visión penetrante de la fotógrafa, aparecen transfigurados por la acción

de la música, por esa melodía silente que brota de sus bocas desdentadas a fuerza de castigos.

Las fotografías de Kati Horna nos permiten mirar la realidad de otra manera. Ella reinterpreta con una libertad maravillosa y trastoca el rostro de un paciente, reproduce el mundo del encierro de la locura dándole un vuelco más humano, captura el silencio y la soledad compartida de *El patio de los olvidados*; descubre el momento trágico de la toma de huellas digitales que marcan el ingreso de una paciente y lo presenta como una puesta en escena en la que detiene el instante que sella un destino. Sus fotos recuperan lo cotidiano y al mismo tiempo enfatizan rasgos emocionales, íntimos y personales de los sujetos implicados.

Los temas predominantes en su obra son el retrato y la evocación de lo insólito (macabro) en la vida cotidiana, espacios íntimos que la fotógrafa recrea, aplicando a las técnicas propias de su oficio, los recursos inagotables de su fantástica mirada. Sus imágenes rompen con el propósito que rige a la fotografía documental, trastocan el rigor de la regla, se revelan para dejar hablar al sujeto en una toma de postura



Kati Horna, de la serie *La Castañeda*, 1945. Archivo Kati Horna / Cenidiap-INBA

ética del operador frente al hecho fotografiado, por ello *La Castañeda* es uno de sus estudios más reveladores y sugerentes. El enfoque personal de Kati, espontáneo y humano, consigue captar lo sustancial de la escena y con su respuesta intuitiva logra que lo transitorio se vuelva eterno y mágico.

Pocas series de Kati Horna se conocen completamente.³ Las obras se han difundido tomando uno o dos ejemplos por serie, seleccionando aquellas que tanto por su contenido expresivo como por su calidad técnica reflejan la visión de su autora, de ahí que algunas fotos conserven un valor estético aislado. *La Castañeda* consta de más de 75 placas, en las cuales la denuncia está latente y a pesar de ello, la belleza de la imagen brota de la forma en que ella aborda cada escena. El tipo de acercamiento que efectúa hacia su entorno tiene un sentido de ironía y familiaridad que

responde al contacto de la fotógrafa con el devenir humano, con el drama del desamparo, cargado siempre de una forma de humor particular que caracteriza la producción de Kati Horna, así como su capacidad para explorar la vida con naturalidad. Al margen del documento subraya de manera efectiva y directa ciertos aspectos cotidianos, creando imágenes elocuentes cargadas de un significado simbólico capaz de tornarse atemporal.

Alejada de los círculos comerciales de difusión, su postura frente al arte es de tal entereza ética que la diferencia de otros fotógrafos contemporáneos y caracteriza su producción. Lo interesante en Kati Horna es descubrir la fuerza evocadora del lenguaje fotográfico con el que trabaja, mediante el cual logra una transposición de conceptos y recrea nuevas visiones de la realidad.

¹ Concepción Bados Ciria, "La cámara de Kati Horna: Fotografías y textos de la Guerra Civil de España", en *Letras Peninsulares*, España, primavera de 1998.

² *Nosotras*, vol. 3, núm. 39 México, 10 de marzo de 1945.

³ Véase Alicia Sánchez Mejorada, "Las series fotográficas de Kati Horna" en *Signos. El arte y la investigación*, México, INBA-DIDA, 1989, pp. 52-63.



Gisèle Freund en *Mexique Précolombien*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 1954. Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia

Gisèle Freund: la escritura fotográfica

A inicios de los años treinta una pareja de exiliados jugaba ajedrez en un café del Boulevard Saint-Germaine. Mientras jugaban, discutían en alemán los hallazgos de sus investigaciones sobre la historia de la fotografía en la Biblioteca Nacional en París. Afianzaban las conclusiones, comparaban las imágenes, inventaban referencias. Se trataba de Walter Benjamin y de Gisèle Freund, quienes escribían entonces dos de los más influyentes textos del siglo xx en la materia.

De Benjamin, la conocida *Kleine Geschichte der Photographie* aparecerá en tres números consecutivos de la *Literarische Welt* durante 1931. La obra crítica de Freund será más extensa. Inicia con *La photographie en France au dix-neuvième siècle* cuyo manuscrito sería su tesis de grado como socióloga y luego publicada como libro en 1940.

Con intensidad revisa sus notas. Una versión modificada de esta investigación seminal se publicaría posteriormente, ahora llamada *Photographie et société*.¹ Mucho se podría comentar de las aportaciones de este clásico de la teoría fotográfica. Quisiera resaltar dos de ellas: la identificación del fisionotrazo como precursor de la fotografía, lo que extendió la comprensión del fenómeno visual más allá de Daguerre. El segundo, el uso de una obra arqueológica zapoteca —en realidad una cihuateteo veracruzana— para explicar de manera gráfica cómo la amplificación del detalle modifica la percepción de la obra de arte, confirmando lo que sugería Malraux en su *Museo imaginario*.

Freund arribó a Argentina en 1940 invitada por la revista *Sur* y mientras Europa se desangraba por la guerra recorrió toda América. Vendría a México a fines de esa década, por ofrecimiento de Alfonso Reyes para dictar una conferencia en el Colegio de México.² Se queda dos años durante los cuales fotografía a diversas personalidades. Produce aquí finas imágenes. Juego de manos, Diego le sonríe a los pinceles frente a su creación del Cárcamo del Lerma. Después le retrataba en la Casa Azul de Coyoacán con un perro en el jardín.³

De su contacto con Rivera y otros intelectuales mexicanos se apasiona con la estética prehispánica. Así, en 1954 aparece su *Mexique Précolombien* con texto de Paul Rivet (fundador del Museo del Hombre), hoy una verdadera joya bibliográfica por su rareza.⁴ Lejos del álbum de propósito científico, Freund recreó dramáticamente la estética del objeto prehispánico, mirando hacia la riqueza del detalle. Más allá, vale destacar su cuidado por evitar desligarlo del valor contextual de la pirámide y del paisaje que la rodea. Un vanguardista y coherente reexamen de este universo.

Pero no se atrapa en el discurso arqueológico. Como miembro de la prestigiosa agencia Magnum, publicó tres ensayos fotográficos en México, uno por año, todos en la sección cultural de *Novedades*. En el primero, “El momento decisivo”, invita a la lectura del libro que Cartier-Bresson había dado a la prensa recientemente. Sus palabras también la reflejan: “El álbum de Henri Cartier-Bresson hace una renovación del arte fotográfico, que tan necesaria era. Pone a la fotografía en su lugar, como documento humano que debe ser, como reflejo verídico de la vida, sin falsas pretensiones. Ello corresponde a una condenación integral de todo artificio, de todo juego abstracto, de búsqueda de un arte por el arte tan absurdo como estéril.”⁵

En octubre del año siguiente presenta en esas páginas otro ensayo ahora titulado “Progreso y contrastes”, una serie de diez imágenes sobre el horizonte urbano y rural mexicano. No resuelve la contradicción, por lo que con inocencia observa que “la utilización de los modernos tractores ya no es un sueño, sino una realidad”, deslumbrada por el rostro del México modernizado. Junto a ellos dispone a los rascacielos, las amplias avenidas, los hoteles ultramodernos.⁶ Contra el título, no se aprecia el contraste en su serie, convertida en apología del progreso.

Un año después articula un ensayo fotográfico llamado “La tehuana”.⁷ El descubrimiento en 1931 de la Tumba 7 en Monte Albán, insólito tesoro de oro, había propulsado



Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions de Seuil, 1974. Biblioteca particular.

la mitología indigenista sobre los paraísos perdidos. La intelectualidad mexicana se lanzó de lleno a abreviar de esta fuente. Acompañado por bocetos de Rivera, ilustra lo que llama “un mundo aparte [...] dotado de nombres zapotecas con resonancias extrañas”. La fascinación por el matriarcado impregna las placas de coloridas vestimentas y pesada joyería. Iconografía de largo aliento, Freund se incorporó a una tradición de la fotografía mexicana que no ha merecido explicaciones.

Como fotógrafa, Freund se interesó básicamente en documentar temas sociales y el retrato de celebridades. Como muchos, trabajó para revistas ilustradas como *Paris Match* o *Times*. Publicó en *Life*, desde 1936, sus primeras imágenes, verdaderos ensayos que cruzan lo sociológico con lo fotográfico. En 1963 aparece ahí uno de ellos, en que revisa los efectos de la pobreza en Inglaterra, con título revelador: “This is what Englishmen mean by the depressed areas.”

Pero en 1970 le ofreció al medio una contundente reflexión sobre la estética en su trabajo con el libro *Le Monde et ma caméra*, autobiografía editada por Gonthier. El ambiente que anticipa este texto no podía ser más favorable. La cultura fotográfica francesa estaba por anotarse dos relevantes éxitos, que la reponían a la vanguardia. Pionero, el Museo Réattu en Arles incorporó la fotografía a sus colecciones

en 1971, el primer museo francés en darle esta importancia. El año siguiente Paul Jay creó el Musée Niepce en lo que fuera su casa de Chalon-Sur-Saône⁸, sitio donde fuera lograda la primer imagen en heliografía desde una ventana. En 1974 aparecería la edición francesa de *Fotografía y sociedad*, que se convertirá indudablemente en el libro más vendido en el mundo sobre la teoría y la historia de la fotografía a lo largo de tres décadas. Pronto se traduce este canon analítico gozando de una enorme recepción, al extremo que tan sólo la versión española anda ya por la octava impresión.

Esta dualidad aparente entre la historiadora y la fotógrafa, tinta y plata, aún genera confusiones. Dos ejemplos lo confirman: la exhibición de su obra en el Palacio de Bellas Artes, en febrero de 1994, omitió cualquier referencia a sus trabajos de investigación. Mientras que la más reciente muestra retrospectiva de la fotografía alemana, realizada en la prestigiosa Kunst und Ausstellungshalle en Bonn, reconoció su labor como investigadora (*Photographie und Gesellschaft* se había editado en Hamburgo desde 1979), y en cambio no mostró ninguna imagen suya.⁹

“Los fotógrafos escribimos con luz” me comentaba recientemente un maestro de la cámara para justificar su agrafía. No parece un buen enfoque.

Carlos A. Córdova



Gisèle Freund y Paul Rivet, *México Précolombien*, 1954

¹ Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

² Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Proceso, 1989, p. 151.

³ Ellen Sharp, et al, *Diego Rivera y su México a través del ojo de la cámara* (catálogo), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987, p. 4.

⁴ Gisèle Freund, *Mexique Précolombien*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes/Librairie Française, 1954.

⁵ Gisèle Freund, “El momento decisivo” en *México en la cultura, Novedades*, núm. 198, 4 de enero de 1953, p. 4.

⁶ Gisèle Freund, “Progreso y contrastes” en *México en la cultura, Novedades*, núm. 289, 3 de octubre de 1954 p. 3.

⁷ Gisèle Freund, “La tehuana” en *México en la cultura, Novedades*, núm. 329, 10 de julio de 1955, p. 10.

⁸ Christian Gattioni, *La Photographie en France, 1970-1995*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1996, p. 69.

⁹ Klaus Honnet, et al, *Deutsche Fotografie. Macht eines mediums, 1870-1970* (catálogo), Köln, Dumont, 1997, p. 41-51.



Rosa Harvan, fotografías tomadas del libro *The Forgotten Village*, Nueva York, Viking Press, 1941. Biblioteca particular

Rosa Harvan, el olvido de una fotógrafa

Parece ser que la historia se aferró a no darle su lugar, a no reconocerla por un singular trabajo que pocas profesionales como ella realizaron. Pero este olvido parece no ser de ahora, sino de siempre. Contra todo, después de varias décadas, Rosa Harvan comienza de nuevo a emerger.

Sería en julio de 1940 cuando cuatro personajes, amigos de tiempo atrás, arribarían a la Ciudad de México: el escritor John Steinbeck, el fotoperiodista Robert Capa, el cine documentalista Herbert Kline y su mujer, la también camarógrafa y fotógrafa, Rosa Harvan. Los Kline venían por dos razones: para cubrir las elecciones presidenciales que se darían entre Juan Andrew Almazán y Manuel Avila Camacho —enviados por la agencia Panamerican Syndicate dado que la figura del sucesor de Lázaro Cárdenas había despertado gran interés en los Estados Unidos—, y para filmar junto con Steinbeck un documental de ficción que sería conocido poco después como *The Forgotten Village* en el que Rosa Harvan ocuparía un papel fundamental.¹ Capa, por su lado, llegaría a cubrir las elecciones enviado por *Life* y *Fortune*.

Con un poco más de veinte años de edad, Rosa había trabajado antes como enfermera para la Cruz Roja durante la Guerra Civil Española, una experiencia que, sin duda, la marcará el resto de su vida. Es en España donde conoce al joven cine documentalista Herbert Kline —y ahí, también, a Capa, a Picasso y a Hemingway— y juntos van a emprender diversos proyectos en una Europa que comenzaba a sufrir las consecuencias de la guerra. Uno de éstos es la filmación de *The Crisis*, de 1939, en donde se anticipaba la invasión nazi a Checoslovaquia. Y no va a ser casual que, desde la realización de este proyecto, Harvan traía consigo una cámara de foto fija con la que documentaba todo cuanto sucedía a su

alrededor y con la que realizaría su fundamental trabajo mexicano.

Un año después de su aventura europea, y en un periodo que se extendió hasta principios de noviembre de 1940, llegan a emprender su producción mexicana.² *The Forgotten Village* era un proyecto de implicaciones sociales en el México rural que todavía era gobernado por Cárdenas —mostrar el ciclo nacimiento, vida, muerte, en un relegado pueblo de nombre Santiago—, que tanto Steinbeck como la pareja planearon juntos. Con guión del novelista y dirección de Kline, el documental alcanzaba matices dramáticos: todo un pueblo regido por sus creencias va a ser doblegado por las enfermedades y las tragedias, sin aceptar nunca la ayuda externa. Con actores que eran los mismos pobladores del lugar, el filme (de 65 minutos de duración) es un memorable testimonio de intimista tono épico. Pero en paralelo a la filmación Rosa Harvan, por su lado, documentó, paso a paso, el trabajo de puesta en escena logrando unas imágenes de fatídico alcance expresionista que ni su marido ni Alexander Hackensmid, el director de fotografía, lograron en la cinta. Conocidas como *stills* (foto fijas), este tipo de trabajo era —y es— tradicionalmente menospreciado y visto más como simple registro que como obra autoral. Acaso por eso a Rosa Harvan se le escamotearon sus aportes.

Poco después aparecería un libro fotográfico, del mismo nombre que el documental y publicado en Nueva York, pero con una autoría otorgada en su portada principalmente a Steinbeck.³ A Rosa Harvan Kline, desde luego, se le daba en los interiores el crédito de las fotografías pero con caracteres más pequeños (era evidente que el nombre de ella, con tan sólo 24 años, aún no alcanzaba la estatura del



The Forgotten Village, Nueva York, 1941

escritor). De hecho todavía los biógrafos del novelista le otorgan a éste la autoría total sobre el libro, cuando es evidente que a lo largo de sus páginas Steinbeck sólo escribe unas cuantas líneas argumentales. Y a pesar de que el sustento mayor se encuentra en las fotografías que cuentan una historia similar, pero sustancialmente diferente en su visualidad, a la que hizo Herbert y el novelista para el cine.

Por ahí comenzaría el olvido de Harvan. Steinbeck no la menciona en su diario y de hecho se atribuye la autoría del libro al que no le daba demasiada importancia (“por ahí tengo un librito de fotografías mexicanas”, escribe), aunque reconocía que únicamente escribía ahí unas líneas del argumento.⁴ En parte por eso Rosa nunca apareció como la autora real. Por eso no es extraño que cuando este libro es buscado en las bibliotecas norteamericanas se localiza por su título o por el apellido del escritor. Tampoco una esencial fuente documental como *Variety Film Review* hace mención del libro que se hizo a la par del filme (ni de su autora, pero en cambio si aparecen Kline y Steinbeck).⁵ Mientras que en una copia del documental, que puede verse en la Filmoteca de la UNAM, no aparece el crédito de Rosa Harvan. Todo, como se ve, estuvo en contra de ella.

Harvan, al parecer, también se olvidó pronto del trabajo mexicano que hizo durante el verano de 1940. Su di-

vorcio con Kline llegaría después. Como también su matrimonio con el escritor y editor Allen Chellas con quien, como fotógrafa, realizó diversos reportajes para revistas como *Holiday*, *Look* y *Newsweek*. Al final de sus días se sabe que defendió su privacidad alejada de todo y escribiendo obras de ficción. Y en el más absoluto silencio sobre su persona y su obra le llegó la muerte el 20 de agosto de 1992.

Pero poco después comenzaría a ser revalorada. Su hermano George Harvan, también fotógrafo, en compañía del curador Ricardo Viera rescatan su trabajo mexicano y lo exhiben en la universidad de Lehigh en Pennsylvania a finales de 1995.⁶ Ahí se comienza a ver su dimensión: una finas copias fotográficas son obtenidas de negativos guardados por 55 años; imágenes en alto contraste que acentúan lo dramático; fotografías de un cálido acercamiento de puesta en imagen que, ahora se ve, tienen otra forma de narrar en paralelo al filme y que no necesariamente le sigue a éste; fotos que circunstancialmente exhiben una polaridad social entre la cultura urbana y la rural; imágenes dolientes, terribles, pero con un aliento esperanzado hacia una palpable circunstancia mexicana que, absurdamente, muchos olvidaron en los años que llegarían.

[N. del ed.]

¹ Lumiere, “¡Cámaral”, *Excelsior*, 9 de julio de 1940, p.2; “Instantáneas de los tres candidatos presidenciales”, *Excelsior*, 8 de julio de 1940, p.4.

² *Futuro*, México, julio de 1940, p.46.

³ *The Forgotten Village*, Nueva York, The Viking Press, 1941.

⁴ John Steinbeck, *A Life in Letters*, Nueva York, The Viking Press, 1975, pp.214-225.

⁵ “The Forgotten Village”, *Variety Film Reviews, 1907-1980*, vol. 6, Nueva York-Londres, Garland Publishing, inc., 1983, s/p.

⁶ *Forgotten Masters Series: Rosa Harvan Chellas* (díptico), Lehigh University Art Galleries, Bethlehem, Pennsylvania, octubre-diciembre, 1995.



Margarita Henry y Galdina Melgosa, *Sin título*, Escuela de Artes y Oficios, Puebla, 21 de agosto de 1872. Col. Fototeca Lorenzo Becerril, Centro Integral de Fotografía

Antes que los dulces de plátón, las placas de colodión

En el México decimonónico el lugar apropiado para las mujeres era el hogar, ahí conformaban sus actitudes y sus valores; y cuando por necesidades económicas era requerida su fuerza de trabajo, las mujeres poblanas tenían proclividad a desarrollar oficios que se les atribuían propios de su sexo: corte, costura; cocina y repostería, así como lavado y planchado.

En el acervo de la Fototeca Lorenzo Becerril del Centro Integral de Fotografía (CIF), en Puebla, se encuentran algunos retratos fotográficos hechos por alumnas de la Escuela de Artes y Oficios; específicamente por las señoritas de la clase de fotografía, mismas que vendían placas, cargaban los chasis en las cámaras, revelaban y realizaban impresiones, todo esto para el público que lo solicitara. Así lo dice la publicidad al reverso de los retratos.

Gracias a una solicitud, hecha a esta Fototeca para la búsqueda de imágenes referentes a la Escuela de Artes y Oficios, tuve conocimiento de que en esta última institución se encontraba un taller de fotografía.¹

La búsqueda de datos y lo encontrado en el Archivo General del Estado de Puebla fue revelador.² En la Escuela de Artes y Oficios se inscribía a las alumnas, asiladas y pensionistas de cuando menos doce años, que hubieran terminado la instrucción primaria o que como mínimo supieran leer y escribir, además de que tuvieran nociones de moral y urbanidad. Además de no padecer enfermedades contagiosas ni tener defectos físicos que las imposibilitaran para el estudio y las prácticas del taller.

La escuela contaba con un programa de cuatro años para el aprendizaje del oficio y con un método por el cual el maestro debía de procurar el mejor aprovechamiento de las niñas, brindándoles la educación adecuada al medio en el que habían de vivir para que fueran útiles a la sociedad y a sí mismas. Esto era en 1893.

Leona, Mercedes, Paz, Guadalupe, Galdina, Elisa, Raquel, Esther, Margarita, María y Catalina, son mujeres entre trece y veinte años. Ellas aprendían los rudimentos del oficio



Retrato *Hecho por las señoritas de la clase de fotografía*, Escuela de Artes y Oficios, 1900. Col. Fototeca Lorenzo Becerril, Centro Integral de Fotografía. Abajo: diseño de la misma escuela para la Tercera Exposición Artístico-Industrial

fotográfico durante el primer año: el conocimiento de las cámaras, lentes y nomenclaturas de los aparatos y accesorios de un buen gabinete; nombres y usos de sustancias; manera de sacar de la caja las placas secas y cómo ponerlas en el chasis; colocación de modelos, afoque y exposición; manera de corregir, en el revelado, la falta o el exceso de tiempo y nociones del retoque.

En el segundo año adquirirían conocimientos teóricos del procedimiento al colodión; a tirar negativos y su retoque; la preparación de papel albuminado; la impresión, entonación y fijación y prácticas de diferentes retratos. Para el tercer año, el conocimiento era de la cámara solar y sus aplicaciones; el papel bromurado, la manera de manejarlo, sus diferentes usos y el perfeccionamiento de negativos y positivos así como el retoque de los mismos. Y aunque existe un programa para el cuarto año, no hay listas de asistencias que documenten la enseñanza de la fotografía en el mismo.

La instrucción del oficio era por las tardes, en la mañana se cursaban las cátedras de aritmética, álgebra elemental, francés, dibujo de ornato y lenguaje. Se asistía a conferencias sobre moral, instrucción cívica, derecho usual y a

gimnasia. Durante el tiempo libre, las educandas, se dedicaban a la práctica de los quehaceres domésticos.

Para poder entender el contenido de la educación de las mujeres, al interior de la Escuela de Artes y Oficios, y sus particulares propósitos, convendría investigar para dar respuestas a varias preguntas: ¿por qué a esas mujeres les interesaba más la instrucción pública, científica y positiva, en términos de lo que la modernización del país requería, en lugar de llenar el tiempo realizando deshulados?³ ¿o en hacer de la cocina su mansión confeccionando dulces de platón o alfeñiques y en asistir a novenas y retiros, principales entretenimientos para enseñarse a ser mujeres de gobierno de aquellos tiempos?⁴

Y la pregunta más importante: ¿cuántas de estas mujeres se dedicaron a la fotografía como oficio?

¿Del material producido por ellas —los retratos en tarjeta de visita, gabinete e imperial, así como las vistas y los retratos de noche con luz artificial— qué tanto se conserva?.

Las respuestas a este conjunto de incógnitas tendrán que ser reveladas en futuras investigaciones.

Lilia Martínez



¹ La petición la hizo la mtra. Lourdes Herrera para desarrollar una investigación sobre la *Historia de la educación técnica en Puebla durante el Porfiriato: las artes y los oficios*, libro en proceso.

² Fondo Beneficencia Pública, Escuela de Artes y Oficios, AGEF.

³ Julia Tuñón, *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, CONACULTA, 1998.

⁴ Guillermo Prieto, *Cuadro de costumbres*, México, CONACULTA, 1997.



Aurora Eugenia Latapi, *Sin título*, ca. 1930. Col. de la autora

Aurora Eugenia Latapi

Una intuición vanguardista

Entre finales de 1929 y diciembre de 1931, la joven fotógrafa Aurora Eugenia Latapi, que por entonces andaba por los 20 años de edad, llegó a participar en tres exposiciones clave que sin duda le ofrecieron un lugar en la historia de la foto mexicana. En la primera, ella forma parte de un grupo de once jóvenes fotógrafos que exhiben sus trabajos junto al escultor Guillermo Toussaint. En la misma exposición participan Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez, al lado de diversos fotógrafos que seguían la línea pictorialista (Librado García, Ricardo Mantel, Hugo Brehme, Juan Ocón, entre otros). Conocida precisamente como *Guillermo Toussaint y 11 fotógrafos mexicanos*, esta muestra fue organizada por Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida para la Galería de Arte Moderno la cual se encontraba dentro del todavía inacabado Teatro Nacional (hoy Palacio de Bellas Artes) y sería inaugurada el domingo 15 de diciembre de 1929, un día después de que Tina Modotti clausurara la suya en la Biblioteca Nacional.¹

Su siguiente exposición la realiza en noviembre de 1931, nada menos que con Agustín Jiménez, para la Galería Excelsior en donde ambos llegan a exhibir 100 fotografías. Esta muestra causa una tremenda polémica: mientras por un lado recibe elogiosos comentarios,² por el otro los fotógrafos agrupados en la revista *Helios* lanzan contra ellos su característica incompreensión hacia una fotografía que los desconcertaba; por ser, el suyo, un trabajo que no pertenecía a las convenciones hasta entonces vistas. En las páginas de *Helios*, un anónimo editorial decía que los trabajos de Jiménez y Latapi se encontraban “bajo la poderosa influencia sajona donde a lo excéntrico se le llama arte ultramoderno” (más adelante se sabría que en alusión directa a Weston y Modotti). Y después: “Como exposición para comerciantes e industriales la aceptamos...pero para [los] aficionados al arte no son estas exposiciones, pues entre otras cosas falta lo principal: la personalidad del artista”; y ahí mismo se terminaba diciendo: “A la señorita Latapi le conocemos



Aurora Eugenia Latapi, *Judas*, ca. 1932. Col. de la autora



Ana y Elena Arriaga, Aurora Eugenia a la edad de un año, 26 de enero de 1912. Col. Aurora Eugenia Latapi
Abajo: *Excelsior*, 23 de noviembre de 1931

mucho, muy digna de la crítica favorable, muy especialmente en su exposición en el Teatro Nacional, pero al lado de su maestro [el sr. Jiménez, ha retrocedido lo increíble, en una artista de criterio independiente.”³

Vendría después la fundamental exposición de La Tolteca (véase el número 7 de *Alquimia*), en la cual Aurora Eugenia Latapi obtiene uno de los principales premios y por la cual nuevamente las visiones tradicionales (o sea, *Helios* y la Asociación de Fotógrafos de México) se vuelcan contra los cuatro ganadores del concurso. Sólo con estas participaciones, en un periodo muy breve, Aurora Eugenia Latapi demostraría todas sus posibilidades como fotógrafa vanguardista. Ella había nacido en 1911 y para septiembre de 1926 regresaría de Europa, a sus quince años, con una cámara (“debió de haber sido una cámara chiquita, pues yo no sabía nada de cámaras”, nos dijo). Y sólo tres años después inicia su carrera que comienza a dejar a finales de los cincuenta, aunque ya sin la fuerza inicial. La maestra Aurora Eugenia Latapi nos recibió una mañana de principios de enero en su casa de una zona residencial al sur de la Ciudad de México. Lo que sigue es el diálogo que mantuvimos con ella, a veces escueto, fragmentado, pero con una sonrisa permanente que siempre tuvo.

[N. del ed.]

Alquimia: ¿Dónde estudió usted fotografía?

Aurora Eugenia Latapi: Primero en la Malina Xóchitl y después con Agustín Jiménez, él fue mi profesor.

A: ¿En la Escuela de San Carlos?

AEL: Ahí estuve con él. El primer año que estuve estudiando pusimos una exposición juntos.

A: ¿Es la exposición de noviembre de 1931 que hacen con el trabajo de los dos?

AEL: No me acuerdo.

A: ¿Por qué usted logró una exposición con un maestro como Jiménez si usted apenas había comenzado a estudiar fotografía?

AEL: Pues fue porque le gustaron mis fotos, bueno, o sería lo que él me enseñó ¿no?

A: En la Escuela de San Carlos ¿qué más estudia?

AEL: Si, fotografía. Cuando yo llegué de mi primer viaje de Europa traje una camarita. Mi ma-



má, que siempre trataba de enseñarme todo, me dijo: “¡ay! Te voy a llevar a que aprendas fotografía”, así fue.

A: ¿Cuánto tiempo estudió con Agustín Jiménez?

AEL: Pues... luego, luego, que entré... le gustaron mis fotos y pusimos una exposición.

A: Esta es una exposición que, por lo innovador de las fotografías que ustedes muestran, un sector de fotógrafos no las recibió bien, un grupo afiliado a la revista *Helios*.

AEL: Si, que escribieron en contra de nosotros.

AEL: ¿Recuerda algo de este incidente?

AEL: No, bueno leí algo de eso pero ya no supe más.

A: ¿A usted le afectaron las críticas?

AEL: No.

A: Entre esos fotógrafos se encontraba Antonio Garduño.

AEL: Creo que sí.



Aurora Eugenia Latapi, *Fábrica de cemento La Tolteca*. 1931

A: ¿Cuándo sale de San Carlos?

AEL: Pues nada más entré y en el primer año pusimos la exposición mi profesor y yo. También estudié con Galindo.

A: ¿Enrique Galindo?

AEL: Sí, Enrique Galindo también fue mi profesor.

A: ¿Él también daba clases en San Carlos?

AEL: No, no, en American Photo.

A: Bueno, Galindo también es otro de los críticos y maestros de la fotografía de los años treinta y cuarenta y quien dirigió, además, la revista *Foto*.

AEL: Sí.

A: ¿Nos podría precisar cuál fue su periodo de mayor producción en la fotografía?

AEL: No, no recuerdo, porque después ya me casé.

A: ¿En qué año se casó usted?

AEL: En '37.

A: ¿Pero, entonces, hay un periodo entre 1929 y el '37 en que usted ejerce la fotografía?

AEL: Sí, bueno es que yo la fotografía la tomé por afición.

A: Por afición dice, pero usted participa, y es uno de los ganadores, en una muestra fundamental para la historia del arte mexicano que es la exposición de La Tolteca.

AEL: Sí.

A: ¿Cómo participó en ella?

AEL: Pues Agustín Jiménez me dijo que...me llevó a tomar unas fotos ahí. Entonces yo fui y las tomé. Él también presentó ahí otras. Yo cuando vi [la fábrica de] La Tolteca en realidad no sabía y dije: "¿y yo en esto qué voy a hacer?"

A: Sin embargo usted hace unas fotografías de una moderna visión industrial que es con las que gana.

AEL: Sí, ahí en La Tolteca había unas, cómo le diré, unas cosas muy grandes. Pero sí, saqué unas fotos y me saqué el premio.

A: El cuarto lugar, porque el primero fue para Manuel Álvarez Bravo y los otros para Jiménez y Lola Álvarez Bravo.

AEL: Sí.

A: Entre el jurado estaba Diego Rivera y a éste se le acusó de que les había ayudado ¿usted cree que fue así?

AEL: No, yo no lo conocía.

A: ¿No conoció en algún momento a Diego?

AEL: No — responde negando con su cabeza.

A: ¿Usted no estuvo muy, digamos, comprometida con su fotografía?

AEL: No. Me gustaba mucho tomar fotos y como a mi mamá le gustaba y le entusiasmaba, entonces era por eso que yo sacaba fotografías. Pero completamente distinto a todos. A todas partes donde yo iba tomaba, las exponía y luego sacaba premios.

A: También le publicaron varias fotografías en revistas ¿quién se las solicitaba?

AEL: Ya no recuerdo, pero me imagino que Agustín Jiménez me ayudaba, ¿no?, a presentarme y todo.

A: ¿Cómo fue su vínculo de amistad con Agustín Jiménez?

AEL: Fue mi profesor. Muy bueno.

A: ¿Les hacía informarse sobre lo que estaba sucediendo por entonces en la fotografía?

AEL: Yo creo que sí, la verdad no me acuerdo.

Sin mediar alguna pregunta Aurora Eugenia Latapi agrega: "En el Club Fotográfico [de México] fui la primera mujer que entré. Me pusieron a revelar, me pusieron a hacer de todo porque no creían que yo podía hacer fotografía. Entonces llevé mis fotos a la persona encargada, le gustaron mucho y se le ocurrió una cosa que no debía de haber hecho, poner mis fotos en distintas clases [categorías], para colmo me saqué premio en todas. Por eso los señores, como yo era la primera mujer que entré, me hicieron ver mi suerte."



Cannon Bernáldez, *Aurora Eugenia Latapi*, 12 de enero de 2000

A: Estamos hablando de finales de los cuarenta, cuando el Club Fotográfico de México se fundó, pero para entonces usted tiene cerca de veinte años de haber ganado aquel premio fundamental de la Tolteca ¿no?

AEL: Sí, pero de todas maneras...ya después fui hasta presidenta del club femenil.

A: Hay otra alumna de Jiménez, Soledad Espinosa de los Monteros, ¿usted la recuerda?

AEL: La verdad no.

A: Pero había otras fotografías en las clases de Agustín Jiménez.

AEL: Pues, no sé, no recuerdo.

A: ¿Cómo conoce a Manuel Alvarez Bravo?

AEL: Después, porque en realidad no... últimamente hace como dos o tres años lo fui a ver, le dije a mi esposo: "oye llévame quiero platicar con Manuel, porque ahora hablan tanto de él", y me dice Manuel que siempre me espiaban él y sus compañeros, porque yo era muy joven y cómo podía yo hacer las fotografías que hacía. Y que cuando yo estaba en clases me iban a espiar. Eso es lo que él me contó —Aurora Eugenia ríe—, yo no sé.

A: ¿Cómo fue su vínculo con Lola Alvarez Bravo?

AEL: En realidad no la conocí.

A: ¿Usted llegó a conocer a Tina Modotti?

AEL: Bueno, puse una exposición cuando ella puso otra.

A: Sí, bueno, ella hizo una exposición en diciembre de 1929 mientras en ese mismo mes usted participó en la de Guillermo Toussaint y once fotografías mexicanos.

AEL: Pero en realidad le diría que no.

A: Una generación como la de ustedes aprendieron de Weston y de Modotti como de otras corrientes fotográficas, esto es, aprendieron a ver diferente con ellos como antecedentes ¿usted cree que sea así?

AEL: Pues eso sí no sé, puede ser que sí.

A: ¿Pero usted conocía las fotos de ellos?

AEL: Sí bueno, eso sí, he de haberlas visto en magazines

A: ¿Pero usted qué veía?, bueno le enseñaba un maestro como Agustín Jiménez pero...

AEL: ...bueno eso ya era intuición.

¹ "Las últimas exposiciones de arte mexicano. Exposición Guillermo Toussaint y once fotografías mexicanos", *Nuestra Ciudad*, México, abril de 1930, p.48; "Notable exposición de arte fotográfico", *Jueves de Excelsior*, México, 19 de diciembre de 1929, s/p y en *El Universal*, México, 19 de diciembre de 1929, p.1.

² Carlos del Río, "Dos artistas: Agustín Jiménez y Aurora Eugenia Latapi", *Revista de Revistas*, México, 29 de noviembre de 1931, pp.42-43.

³ "La Exposición Jiménez-Latapi", *Helios*, México, diciembre de 1931, p.6.

Notas Artísticas

Retratistas Mexicanos

Carlos Mérida



María Santibañez, *Sin título*, ca. 1920. Col. Museo Franz Mayer

El arte fotográfico en México ha evolucionado grandemente en los últimos tiempos. Si recordamos aquellas fotografías rígidas, de “pose” manida y usual que hasta el año del Centenario se fabricaban en la metrópoli es seguro que, al dar un rápido vistazo a los que hoy manejan la lente, convengamos en el rápido paso de una industria vulgar a un arte que día a día se aristocratiza.

Hoy nuestros fotógrafos han observado el movimiento artístico de los *studios* extranjeros y, amén de profundizar el conocimiento de los clarososcuros y los contrastes de negro y blanco, intentan ofrecer un pequeño esbozo espiritual en la fotografía que, hasta ahora, era la simple reproducción de los rasgos físicos de los individuos.

Sería injusto olvidar este esfuerzo de nuestros fotógrafos si queremos abarcar el movimiento artísti-

El artista plástico Carlos Mérida, quien ejerció constantemente la crítica de arte desde su temprana juventud, realizó un reconocimiento público a las fotos realizadas por María Santibañez, lo cual dio una valorización importante para el trabajo de la fotógrafa, ya que habla de los elementos de modernidad que se esbozaban en sus imágenes posrevolucionarias, así como la influencia estadounidense que contienen. María Santibañez procuraba un modo diferente de acercarse a los modelos en una búsqueda más personalizada, que escudriñara y capturara una parte subjetiva del modelo y traspasara la frontera del ser objeto a ser sujeto fotográfico. Al despuntar los años veinte aún no se consolidaban los cambios estéticos en el arte, los artistas de la lente nacionales y extranjeros, que trastocaron una nueva fotosensibilidad, todavía no se asomaban del todo en el país. Para Carlos Mérida, Santibañez era la “retratista de la mujer”, aunque no concede, ante su decir, sobre la mujer que “se presta más que el hombre a especulaciones artísticas en el campo de la fotografía”, pues ello negaría el ejercicio intimista de los varones. Si bien las imágenes no muestran esa proclamada fuerza iconográfica, si aparecen rasgos de transición en la representación de los modelos encuadradas en contrastantes penumbras de luces y sombras modernizadoras, aunque las poses y estilos aún contienen reflejos estereotipados. Es si un texto ejemplar, y muestra, de la transformación de la fotocritica —de aquel estigmatismo decimonónico de Felipe S. Gutiérrez a lo que sería la nueva visión de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros entrados los veinte—, evidencia de la aparición de una vanguardia artística innovadora que podía ver otras formas y contrastes en la joven retratista de la 2a. calle de Bolívar 22, de aquel transparente corazón metropolitano.

Rebeca Monroy Nasr

Fuente: *El Universal Ilustrado*,
21 de octubre de 1920, pp. 14-15.

co de México. Hay tanto arte hoy en las galerías de María Santibañez, Smarth, Silva, Martín Ortiz y demás caballeros de la lente, como en los salones de la Academia. Nuestro deseo, pues, es presentar someramente estudios de nuestros artistas fotógrafos.

María Santibañez es indiscutiblemente la retratista de la mujer; fácil será comprobarlo observando las reproducciones que acompañan a estas páginas; palpita en cada una de ellas el alma alada y ligera de la mujer.

María Santibañez nos dice que la mujer se presta más que el hombre a especulaciones artísticas



El Universal Ilustrado, 21 de octubre de 1920. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM.
 Abajo: grabado publicado en Rodolfo Namias, *Manual Práctico y recetario de fotografía*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1912. Biblioteca particular

en el campo de la fotografía y a ese respecto creemos que ella no tiene toda la razón, si consideramos que su labor está supeditada a la necesidad de trabajar determinados modelos; más bien creemos que sea una necesidad espiritual en ella el buscar, en determinados sujetos, la resolución artística de ciertas ideas y emociones.

De ahí su predilección intuitiva por la mujer. En efecto, cuánta gracia, cuánta sencillez se observa en este retrato de madona antigua, cuán femenino es este otro de picaresca española; se hace patente el amor con que están contruidos (valga la frase), con que están resueltos. La artista nos dice que su arte está por encima de la vida y ella lo sabe ya que ha conocido dolorosos comienzos llenos de egoísmo y envidia.

La fotografía no podía retardarse de las otras artes plásticas en la ruta de la evolución que ha seguido; hay camino recorrido desde los primeros daguerrotipos hasta los retratos del maravilloso Stieglitz, que creemos sea el mejor fotógrafo de los Estados Unidos.

Los procedimientos mecánicos inventados últimamente han facilitado la resolución de nuevas ideas fotográficas, invenciones que la sensibilidad del artista transforma en tales o cuales efectos.

La fotografía moderna nos muestra ya estados del alma, caracteres, aspectos anímicos, cosas que es-

tán muy lejos de la posibilidad de un retratista del año 80 en que sólo podían reflejar al sujeto en su puro aspecto exterior. La señorita Santibañez ha tenido en cuenta todo esto y, en dos años de trabajo que lleva, ha realizado una labor digna de las más justas alabanzas. Con una dedicación de verdadera estudiosa ha seguido

paso a paso la evolución de los artistas universales de la cámara y a ello se debe que sin haber salido de México esté a la altura de cualquier fotógrafo del mundo. Conoce a Stieglitz, a Abbé, a Henry Manuel, de París.

De seguro, la señorita Santibañez tiene la misma idea que nosotros, de que es en los Estados Unidos en donde el arte fotográfico ha alcanzado mayor grado de perfección. Los fotógrafos americanos tienen cierta gracia, cierta manera admirable del conjunto de los efectos que los hacen únicos. Un álbum de Stieglitz es una verdadera y alta obra de arte; lo más grande, lo más acabado. Los retratos de la señorita Santibañez

están grandemente influenciados del arte fotográfico americano, tiene las dos cualidades esenciales: la gracia y la sencillez. Y hablando de estas cualidades no podemos dejar de hablar de otro gran fotógrafo mexicano que las posee también: Silva.

La señorita Santibañez ha triunfado ya y en la forma más recomendable: con una absoluta sinceridad en su arte.



Fototeca Pedro Guerra

José Carlos Magaña Toledano

Es de importancia hacer notar que la actividad fotográfica en la península yucateca data aproximadamente de los años de 1841-1842 cuando primero Emanuel von Friedrichsthal arriba y posteriormente Frederick Catherwood llega acompañando al arqueólogo inglés John Lloyd Stephens; después llegaría otro viajero que también ha sido considerado como uno de los pioneros en actividad del uso de la cámara fotográfica el cual es Désiré Charnay. De esta forma se puede considerar que se empieza a dar a conocer la situación existente tanto en los aspectos arqueológicos como en los étnicos que prevalecieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX en el suelo de la tierra del Mayab.

Lo anterior también puede ser considerado como un factor que permitió el ensayo del retrato fotográfico, dando como resultado el surgimiento de algunos establecimientos o locales dedicados a las actividades fotográficas, con la particularidad de tener una corta temporalidad, sentando con ello la inquietud para que otros estudios abrieran sus puertas, como es el caso del Estudio Fotográfico Espinosa, cuyo propietario fue el señor José Dolores Espinosa Rendón (1860); el de los señores Antonio Pares en 1874, el de Emilio Herbruger en 1877, etcétera.

El archivo fotográfico de la Fototeca Pedro Guerra, se encuentra conformado por los materiales que fueron elaborados en la Fotografía Guerra a partir de su establecimiento en el año de 1876, con el nombre de Fotografía Huertas y Cia. cuyos propietarios fueron los señores José Ignacio Huertas y don Francisco Oliveras, quienes eran naturales de España.

Al paso del tiempo, dicho estudio fue adquirido por el señor don Pedro Guerra Jordán en el año de 1879, manteniéndose en actividad hasta la segunda mitad de la presente centuria, con la continuidad de su hijo Pedro Guerra Aguilar y de un sobrino de este último.



Pedro Guerra, *Sin título*, ca. 1905. Col. Fototeca Pedro Guerra, Facultad de Ciencias Antropológicas / UNIV

Durante el tiempo que el estudio fotográfico se mantuvo en actividad generó aproximadamente 500 mil imágenes en distintos soportes y tamaños.

A principios de la década de los setenta la Universidad de Yucatán adquiere los archivos de la Fotografía Guerra que se encontraban bajo la tutela de la señora Josefina Gual de Castellanos, permaneciendo en las instalaciones de la Biblioteca Central de esta misma institución educativa.

Durante el transcurso del año de 1979 el archivo fotográfico es otorgado en calidad de préstamo permanente a la Escuela de Ciencias Antropológicas, donde permanece hasta la actualidad con el nombre de Fototeca Pedro Guerra.



Pedro Guerra, *El mundo elegante*, ca. 1915. Fototeca Pedro Guerra, Facultad de Ciencias Antropológicas / UADY. Abajo: Waldemaro Concha, Jimmy Montañez y Armando Crisieto, *Archivo de Pedro Guerra* (catálogo), Museo de la Ciudad de México, 1989

El contenido del acervo se centra en aspectos sociales, económicos, políticos y religiosos de la sociedad yucateca, de esta forma se pueden apreciar temáticas como edificios públicos de la época, bodas, primeras comuniones, carnavales, haciendas henequeras, educación, movimientos políticos, etcétera.

Desde su fundación la Fototeca se ha preocupado por la conservación, preservación y difusión de los negativos que se encuentran en su acervo, mismos que pueden ser considerados tanto culturales como históricos.

Entre las actividades que se efectúan para la conservación y preservación se pueden mencionar las siguientes:

- Limpieza, clasificación y catalogación de negativos.
- Restauración de negativos que se encuentran rotos o con la emulsión levantada.
- Duplicado de negativos.
- Digitalización de imágenes.

De esta forma la fototeca brinda servicios de consulta a investigadores, estudiantes, representantes de instituciones; y a todos aquellos que requieren de información documental histórica gráfica de la sociedad yucateca.

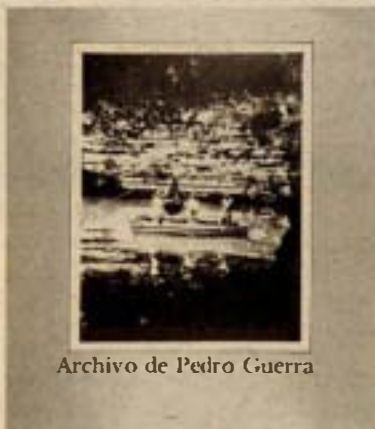
Es de interés hacer mención que durante el transcurso del año de 1997, la Universidad de Harvard otorgó apoyo económico para la adquisición de equipos estacionarios para la ambientación climática de las bóvedas; y durante el mes de febrero de 1999 el Fomento Cultural Banamex aportó material y equipos tanto para realizar el trabajo de conservación y preservación, así como para mantener la temperatura y humedad adecuadas de las bóvedas.

Hoy en día el acervo fotográfico de la Fototeca Pedro Guerra forma parte de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, que se encuentra ubicada en la calle 76 número 455 II, entre 41 y 43, código postal 97000 de la ciudad de Mérida, Yucatán; el

número telefónico es el 25-45-23 y el fax: 25-73-14. También se puede visitar en la siguiente dirección electrónica:

<http://www.uady.mx/antropol/index.htm>

Para mayor información dirigirse con el coordinador de Fototeca [José Carlos Magaña] a la dirección antes citada o al correo electrónico: mtolcdan@tunku.uady.mx



Archivo de Pedro Guerra

MÓDULO DE CONSULTA DEL SINAFO, EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Con el propósito de brindar mayores facilidades al público interesado en consultar los acervos del Sistema Nacional de Fototecas se inauguró un Módulo de Consulta en la Ciudad de México el pasado 13 de diciembre de 1999. En esta primera etapa se encuentra a disposición de los usuarios el catálogo computarizado de la Fototeca Nacional del INAH en Pachuca, que está en proceso de elaboración, pero que ya brinda acceso a alrededor de 300 mil imágenes y 363 mil registros.

La base de datos brinda información acerca de cada fotografía que se presenta en forma digitalizada, con la posibilidad de acceder a través de fondos, autores, épocas y un thesaurus que cuenta con poco más de 2300 entradas. El visitante podrá obtener en forma inmediata una copia láser de la fotografía de su elección, o bien ordenar la impresión de una copia artesanal que se elaborará en la Fototeca Nacional. Como complemento, en el Módulo también es posible consultar los libros y revistas que el INAH ha editado sobre temáticas fotográficas.

El acervo de la Fototeca Nacional es uno de los de mayor relevancia en el país y proporciona información sobre hechos históricos, autores, técnicas y estilos fotográficos, personajes y temas que van de la vida cotidiana a la arqueología, la etnología, la danza, el cine, los monumentos, etcétera, cubriendo un arco de tiempo que parte de mitad del siglo XIX hasta la década de los setenta. Entre los fondos que es posible consultar se encuentran:

- Fondo Casasola
- Fondo Nacho López
- Fondo Tina Modotti
- Fondo Jorge Acosta
- Fondo Juan Arzumendi



- Fondo Hugo Brehme
- Fondo Cruces y Campa
- Fondo Guillermo Kahlo
- Fondo Teoberto Maler
- Fondo Julio Michaud
- Fondo Charles B. Waite
- Fondo Semo
- Fondo Prehispánico
- Fondo Etnicos
- Fondo Estereoscópicas
- Fondo Chapultepec
- Fondo Teixidor

El Módulo brinda servicio de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas; previa cita con Gabriela Núñez, a los teléfonos 55 14 32 51 y 52 07 45 59 al 63, ext. 141.

Dirección: Liverpool No. 123, planta baja, col. Juárez, México, D.F.



Fotografías: Cannon Bernaldez

El Archivo Antonio Reynoso

Jorge Noriega

Me piden en *Alquimia* unas cuartillas en las que relate la historia del Archivo Antonio Reynoso; y esto, que podría ser el aburrimiento total, no lo es gracias a la figura de Antonio, tan inquieta y anecdótica. Amigo y discípulo de personajes como Álvarez Bravo y el otro Manuel, Rodríguez Lozano, encontró con ellos la forma de tratar con la belleza que siempre persiguió. Para Antonio, enemigo declarado de toda forma de academicismo, lo bello siempre estaba frente a él. Lo mismo en un muro en ruinas que en las manos de alguna mujer. El olor en el aire después de un aguacero, los ritmos en los ceremoniales zen, las voces de algún coro cantando a capella, una buena novela, todo tenía para él algún significado oculto en los pliegues de la forma. Juan Rulfo, quien compartía mucho de esto con Antonio, lo visitaba, juntos filmaron ese cortometraje de apenas doce minutos tan lleno de tiempo, muerte y vida, *El despojo* (1960).

Y al mismo tiempo, Antonio admiraba la técnica. Su casa estuvo siempre llena de fierros viejos, de lentes y cámaras. Todo lo modificaba: su ampliadora, todavía en funciones, es una mezcla de ópticas, fuelles y espejos que conforman un aparato sólo comprensible para aquellos a quienes les enseñó su muy simple manejo. En el cuarto oscuro hay una colección de frascos conteniendo los más diversos químicos, desde la muy común hidroquinona hasta una diminuta cantidad de oro líquido. Y todo lo usó, con todo experimentaba. Por eso en el archivo hay tantos negativos casi imposibles de trabajar como aquel en el que Rulfo aparece en una capilla abierta del poblado en donde filmaron *El despojo*.

Y en medio de la serenidad, el desorden absoluto. Entre herramientas, libros, componentes de computadora y sabría sólo el cuántas cosas más, era imposible encontrar algo. Aún así lidiaba, con los pequesísimos tornillos de algún lente Zeiss o engrasaba con grafito las hojas de cualquier diafragma. Es por eso que durante mucho tiempo Regina, su hija, insistió con su papá para que los negativos e impresiones tuvieran la atención, el cuidado necesarios. Le preocupaba, y con razón, que la obra se deteriorara.

El 11 de abril del 96 Antonio murió.

Vino entonces el muy necesario trabajo de rescatar carpetas, de clasificar y ver el estado de negativos y copias. Aparecieron verdaderos tesoros, fotos desconocidas para todos; están Orozco, Rivera. Hay un bellissimo desnudo fechado en 1940 que Reynoso aparentemente nunca valoró. Y un retrato casual, desenfadado y libre de Manuel Álvarez Bravo; la fuerza y agilidad de esa imagen la convierten en pieza excepcional dentro del gran acervo de retratos hechos al maestro.

En eso se estaba cuando al llegar a la carpeta donde debería estar el negativo de la foto más conocida de Antonio, aquella que es ya casi un lugar común de la fotografía mexicana, *La gorila*, se descubrió su ausencia. En vano se buscó el negativo hasta en los lugares más inverosímiles; se hizo memoria colectiva entre los cuates para encontrar pistas. Y surgió una. Aterradora: tiempo atrás, y con gran disgusto de Antonio, quien a saber por qué aceptó, se hicieron unas postales del tan socorrido desnudo; seguramente el negativo estaría, entonces, en las manos de quien pensó el negocio. Las consultas con Ramón Obón, el célebre abogado especialista en derecho de autor fueron descorazonadoras. ¿Había registro de la obra? No. Entonces, nada que hacer. Hablar con



Antonio Reynoso, *Sin título*, ca. 1970. Col. Archivo Antonio Reynoso

quien quizá tema el negativo era la única esperanza. Pero el caso tenía sus bemoles: ¿quién de los múltiples tramposos había convencido a Reynoso para hacer las dichas tarjetas? Él nunca quiso hablar del asunto, quizá por haber sido engañado con la foto que más le gustaba. Y de pronto, la sorpresa. Paralelo al trabajo de rescate, estaba el arreglo del cuarto oscuro. Hubo necesidad de mover la enorme ampliadora, se aprovechó la ocasión para limpiarla y en el portanegativos estaba *La gorila*. ¿Cómo no se buscó ahí? En fin.

Aquí entra José Antonio Rodríguez, ese acucioso conocedor de la historia de la fotografía mexicana; el único especialista a quien Antonio consideró honesto. En una de tantas visitas a Louisa, la esposa de Antonio, propone formar lo que ahora es el Archivo Antonio Reynoso, restaurar lo que haya de restaurar. Hacer y publicar un libro. Y antes que nada, registrar la obra en su totalidad. Louisa, encantada, acepta. La amistad, aunque ya vieja con José Antonio, se afianza, se convierte en causa común: el rescate del trabajo del fotógrafo. Es necesario, imperativo, conseguir ayuda. Hay que pagar expertos, sería bueno digitalizar el material. Hay esto, hay lo otro. Y se piensa pedir una beca al Fonca. La misma que Antonio nunca quiso solicitar por su decidida, razonada oposición a todo lo que olería a oficialismo. Actitud hecha pública, con pelos y señales, en una entrevista publicada en *El Financiero*, que le hizo Rodríguez. Pasan semanas entre dudas



Antonio Reynoso, *Henri Cartier-Bresson*, México, 1964. Col. Archivo Antonio Reynoso

y vacilaciones. Pero José Antonio tiene razón: la obra está arriba, muy arriba de las perversidades del sistema. Y se obtiene la famosa beca.

En relativamente poco tiempo el archivo cobra forma; los negativos que lo necesitan se restauran. Además se hacen, en el cuarto oscuro de Antonio, y con la ampliadora de marras, copias finas mediante la técnica impecable que usó Reynoso. Se avanza. Y la investigación de Rodríguez para el libro que Antonio tanto deseó, enciende luces, alumbrando la memoria de Louisa. Se retoma el magnífico texto de Salvador Elizondo, tan elocuente al hablar del trabajo fotográfico de Reynoso. Louisa está feliz. Se hace costumbre el sentarse con ella para tomar unos tequilas y hacer memoria. Así se sabe que la historia de *La gorda* es muy otra a la que alguien hizo correr: no, no conoció Antonio a Trini en las calles de Coyoacán. Ni le pidió que posara para él. Trini era una vecina que cocinaba (de maravilla y al alimón con Louisa) para la familia. Mujer bragada, en cierta ocasión rescató la licuadora de Louisa y algunos otros implementos que un raterillo, quien se introdujo en la casa, se robó; furiosa por el atraco, Trini investigó en el barrio, dio con el pobre diablo y le quitó las cosas. ¿Cómo se las arregló Reynoso para que mujer tan brava se quitara las bragas y lo demás a

modo de fotografiarla en el dintel de la puerta? Como se arreglaba siempre para hacer tantos desnudos, con esa simpatía exenta de malicia.

Así, entre anécdotas, recuerdos, alegrías y tristezas, el archivo es hoy una realidad. Se puede ver y consultar. Incluso,

esto haría las delicias de Antonio dado el uso de la técnica, hay una dirección electrónica: servet@prodigy.net.mx y una serigrafía del desnudo aquel de 1940, para promoverlo.

Y venga una última anécdota: Antonio y su nieta tenían una relación muy bella. Un buen día, cuando la bañaba como solía hacer, me pidió un poco de selenio para una copia en dieciséis por veinte que había casi terminado. Y le platicó a la niña algo a propósito de la foto. Regina, en su inocencia, le puso una pega —Pero papi, esa señora no tiene calzones. El abuelo la miró con simpatía. —Pero es bonita. —Eso sí. Y eso que está muy gorda. Desde entonces Antonio se refirió a su foto favorita como *La gorda* y decía que “Ginis” así la había nombrado.



Antonio Reynoso, *Sin título*, ca. 1970. Col. Archivo Antonio Reynoso

El Archivo Antonio Reynoso está abierto para su consulta a investigadores, museos, editoriales e instituciones culturales, previa cita y solicitud al correo electrónico señalado.



Ricardo Pérez Monfort, *Yerba, goma y polvo. Drogas, ambientes y policías en México 1900-1940*, México, Ediciones Era, Conaculta-INAH, 1999.

Yerba, goma y polvo del historiador Ricardo Pérez Monfort se viene a sumar a la serie de libros editados conjuntamente por el Instituto Nacional de Antropología (INAH) y Ediciones Era que toman como acervo iconográfico las colecciones de la Fototeca de Pachuca, Hidalgo.

Con enorme acierto en estos canales editoriales se encuentra la necesaria difusión de las ricas colecciones fotográficas del cual el público general apenas conoce. Sin embargo, aunque en la contraportada se asegura que en el libro se encuentra un diálogo de las imágenes con el texto del autor—que hace una revisión somera de la historia de las drogas en las primeras décadas del siglo xx—, tal relación no existe.

El libro es una historia ilustrada que toma como punto de arranque el texto de Pérez Monfort sobre las drogas a principios de siglo, cuando todavía no se veía del todo clandestino el tráfico y consumo de opio, heroína, marihuana y otra serie de enervantes y psicotrópicos en ámbitos como el mundo intelectual, la cárcel o la bohemia. Se llegó incluso a permitir ciertas drogas para calmar dolores o enfermedades sin cura; las cuales se vendían por anuncio en los periódicos. A partir de este análisis, por demás interesante, se buscó ilustrar el libro, es decir la imagen no fue el punto de partida sino el texto, no existe el mencionado diálogo porque ambas partes sólo se complementan.

Quizá lo más interesante son precisamente las imágenes que hacen un recuento visual de la venta, consumo, tráfico, efectos y los ambientes en donde circulaban las drogas, en ocasiones sin ninguna restricción o vigilancia. Encontramos lugares, como los tianguis populares en donde se observa la venta de yerbas como “huesos de fraile”, el toloache, semillas de virgen, peyotitos y muchas otras plantas capaces de llevar a sus usuarios a la llamada “otra realidad”, al viaje. Las boticas y dispensarios médicos son asimismo reveladores de cómo se vendía morfina o cocaína que se aplicaban con las jeringas de Pravaz.

Las más impactantes son, sin duda, aquellas en donde se encuentran los consumidores fumando o inyectándose alguna droga. Un hombre en cucullas aspirando el humo del cigarro, en un cuarto de azotea y con los ojos perdidos, es la más sobresaliente.

Surgen, no obstante, las preguntas no resueltas en el texto, de saber quiénes fueron los fotógrafos que tomaron las imágenes, pero sobre todo en dónde aparecieron publicadas ¿o es que acaso fueron fotografías de aficionados u obtenidas de los acervos familiares? Esto indudablemente no se menciona en ningún momento en el texto.

En resumen una obra necesaria en todo estudio de las drogas en México, pero no necesaria para el estudio de la fotografía.

Arturo Aguilar Ochoa.

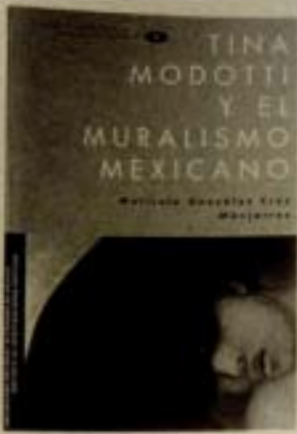


Maricela González Cruz Manjarrez, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, México, UNAM, (Colecciones del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas), 1999.

Antonio Saborit, *Tina Modotti. Vivir y morir en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-INAH, (Círculo de Arte), 1999.

Tina Modotti no deja de ser un objeto de deseo para investigadores e historiadores, quienes en su afán por revalorar la aportación que hizo esta bella mujer al movimiento vanguardista de la fotografía mexicana en la segunda década del siglo pasado, logran valiosos descubrimientos en viejos archivos de la Universidad Nacional. Este es el caso de *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, de Maricela González Cruz Manjarrez, primer libro que aparece en la Colección del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

El acervo de Modotti pasó inadvertido muchos años en la biblioteca del propio instituto, “hasta que el señor José Luis Rodríguez, responsable de la biblioteca, se lo mostró a



Judith Punte, quien procedió a canalizarlo a la fototeca". A partir de marzo de 1991, Maricela González Cruz Manjarrez, autora del libro, llevó a cabo la catalogación, conservación y restauración de dicho acervo.

Formado por 115 imágenes tomadas entre 1927 y 1930, el catálogo que se publica aquí está dividido de la siguiente manera: Diego Rivera (murales de la *ser*; murales de Chapingo; obra de caballete: retratos diversos, acuarelas y dibujos de la URSS), 110 fotos; José Clemente Orozco (murales de la antigua Escuela Nacional Preparatoria San Ildefonso), 5 fotos.

La investigadora universitaria, citando a Mariana Figarella, apunta "las obras de Tina Modotti no sólo ejemplifican la interacción artística de dos manifestaciones plásticas, sino la importancia instrumental de la imagen fotográfica como un medio de difusión del muralismo, ya que sus fotos, realizadas por encargo, mostraron a México y al mundo la calidad y la particular visión estética de los muralistas mexicanos.

"Los paralelismos conceptuales y formales entre alguna obra de Rivera y ciertas fotos de Tina son sorprendentes. Como en la obra de Rivera, ésta se interesó en enaltecer el trabajo obrero y campesino, tanto entendidos como fuerzas productivas indispensables del cambio revolucionario, como reveladores de un trabajo explotado"

Una de las características más notables de este trabajo, a diferencia de la de otros fotógrafos, es la contextualización de los murales al incorporar los elementos arquitectónicos donde se ubican. Además, las imágenes de Modotti tienen también un enfoque particular que orienta al espectador en un recorrido visual a través de la obra de Rivera, por ejemplo.

Igualmente logra transmitirnos la sensación de profundidad como es el caso del tablero *La lluvia*, del Patio de las Fiestas. Aunque no deja de lado acentuar motivos ideológicos (*Reparto de tierras* o *Emiliano Zapata*), en comunión con su vocación política que pronto desarrollaría en detrimento de su arte, también toca aspectos de la vida cotidiana (*El tianguis*).

Tina Modotti y el muralismo mexicano, de Maricela González Cruz Manjarrez, no solo debe ser un libro de cabecera para estudiosos y críticos de la fotografía, sino también es una ventana para el público más amplio, a fin de conocer el momento histórico de una de las artistas más importantes del siglo XX.

En un plan más desmitificador, más coloquial, el escritor Antonio Saborit presenta su libro *Tina Modotti. Vivir y morir en México*, aparecido en la colección Círculo de Arte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Lo primero que nos relata el autor es la extraña muerte de una mujer, en 1942, abordó de un automóvil, cuyo nombre era Tina Modotti y que la prensa de aquellos años la presentó como una famosa activista en favor del comunismo y centro del escándalo — años atrás — a raíz del asesinato de su amante, el cubano Julio Antonio Mella, otro líder radical que vivía en México. Respecto a su actividad como fotógrafa, sólo se citaba que en este oficio "tuvo algunos éxitos".

En sentido contrario a esta visión romántica y fatídica de Modotti, Antonio Saborit puntualiza en un breve texto la trayectoria de la italiana: desde su matrimonio con el excéntrico pintor y poeta, Roubaix de L'Abrie Richéy, hasta su estrecha y compleja relación (discípula-amante) que tuvo con uno de los pioneros de la fotografía moderna, Edward Weston.

Con mayor abundancia, Saborit describe el impacto que causó en ellos nuestro país: "Es difícil observar las primeras fotografías que realizó Modotti sin apreciar en ellas la influencia de las nuevas fotografías de Weston, esto es, las imágenes que el propio Weston descubrió en la Ciudad de México que era capaz de realizar. En ellas está y no está el maestro, insisto: sumido como vivía él mismo en los hallazgos provenientes tanto de sus atrevimientos artísticos y de su pericia técnica, de igual forma en que sobre las primeras imágenes de Modotti está y no ella misma, la discípula más atenta que hasta entonces conoció el fotógrafo. Pero es que juntos vivieron varios lugares como para no ser menos semejantes. Piénsese, en primer lugar, en el paisaje compartido de la Ciudad de México; y enseguida añádate la experiencia de extraviarse juntos y flanear en un espacio urbano en el que por entonces cabían simultáneamente los tiempos de la vida rural, de la piedad y la devoción religiosa de dos siglos atrás, y del moderno aunque incompleto bullicio fabril e industrial."

El libro, que incluye imágenes muy conocidas de la obra modottiana, permite conocer el paso de la fotógrafa de la cosificación de los objetos (plantas, flores, escaleras, arcos, etcétera) al registro de personajes y ambientes surgidos de las contradicciones del desarrollo capitalista en un México rural.

PRIMAVERA DE 1922.

Retrátese Ud. en la

"Photo Chic."

de los HNOS. GUZMAN, premiados con Medalla
de Oro en la Exposición de Milán.

MONTE DE PIEDAD 5. EDIFICIO HOTEL METROPOLITANO-MEX.

ANÚNCIESE EN

Alquimia

UNA REVISTA SOBRE HISTORIA Y CONSERVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA MEXICANA

UNA REVISTA PARA PENSAR LA FOTOGRAFÍA



Pilar Gordon y Martin Ortiz. *Sin título*, 1909. Col. Blanca
Garduño Pulido

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:

LILIA MARTÍNEZ. Fotógrafa e investigadora. Su trabajo fotográfico se ha expuesto en diversas partes de México y Alemania. En 1995 funda y dirige el Centro Integral de Fotografía en la ciudad de Puebla, institución dedicada a la difusión de la fotografía en sus diferentes áreas.

JORGE NORIEGA. México 1946. Pretende hacer fotografía y escribir narrativa. Neurótico desde la adolescencia. Obsesivo y misántropo. Lector insaciable. Melómano. Amigo de Louisa (acaso sólo justificable por la maravillosa esencia de ella), se casa con Regina, hija de Louisa y Antonio. Aprende foto con Reynoso y se lo agradece. De Louisa aprende lo demás. También se lo agradece.

Otras referencias curriculares en anteriores números de *Alquimia*.

