

Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 42 mayo-agosto 2004 año 7 núm. 21



François Aubert en México



AUBERT Y C^{IA}. *Atoid de Maximiliano*, 1867. Col. SINGO-ANAH. núm. de Inv. 451723



*Empress Carlota, ca. 1866. Col. SINAFO-
INAH, núm. de inv. 451710*

mayo-agosto 2004

SARI BERMÚDEZ
Presidenta del CNCA

SERGIO RAÚL ARROYO
Director General del INAH

MOISÉS ROSAS
Secretario Técnico del INAH

GERARDO JARAMILLO HERRERA
Coordinador Nacional de Difusión

ROSA CASANOVA
Directora del SINAFO

BERENICE VADILLO Y VELASCO
Directora de Publicaciones

Consejo de Asesores

ALICIA AHUMADA, MARCO ANTONIO CRUZ, OLIVIER DEBROISE,
TERESA DEL CONDE, BERNARDO GARCÍA, PATRICIA MASSE Z.,
PATRICIA MENDOZA, REBELA MONROY NASR, CARLOS
MONSIVÁIS, FRANCISCO MONTELLANO, RICARDO PÉREZ
MONTFORT, GERARDO SIFTER.

Alquimia

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
Editor

CANNON BERNALDEZ
Asistente editorial

ARTURO AGUILAR OCHOA
Editor invitado

LORENA NOYOLA PIÑA
Diseñadora

ROLANDO FUENTES, CANNON BERNALDEZ Y MUSEO REAL DEL
EJERCITO DE BRUSELAS
Fotografía

BENIGNO CASAS
Corrección

Comité Editorial

SERGIO RAUL ARROYO, ROSA CASANOVA, GERARDO JARAMILLO,
ADRIANA KONZEVIC C., DAVID MARTIN DEL CAMPO, GEORGINA
RODRIGUEZ, JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ, BERENICE VADILLO,
JUAN CARLOS VALDEZ.

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

ISSN 1405-7786

Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Bibliotecas. Editor responsable: la titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de libertad de título núm. 10366; y de libertad de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Gerardo Jaramillo / José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Artes Gráficas Panorama S. A. de C. V., México, D.F. Hecho en México / *Printed in Mexico*.



Palacio de Buenavista, residencia del Mariscal Aquiles Huaznauc. ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército. Bruselas

Índice

- 4 Nuevas interrogantes
- 7 Preguntas a un fotógrafo. François Aubert en México
ARTURO AGUILAR OCHOA
- 14 Los tipos sociales desde la austeridad del estudio
DEBORAH DOROTINSKY
- 27 El éxito del comercio fotográfico
ROSA CASANOVA
- 35 "Ahora aquí, ahora allá", los kikapoos en el Segundo Imperio
GEORGINA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ
- 41 *Sistema Nacional de Fototecas*: LAURA GONZÁLEZ FLORES
- 44 *Soportes e Imágenes*: RICHARD BOJEN
- 46 *Publicaciones y exposiciones*



Reconstrucción pictórica de la ejecución de Maximiliano y sus generales, reproducida en albúmina a partir de las fotografías de Aubert, 1867. Col. Fondo reservado, Biblioteca Nacional UNAM

Nuevas interrogantes

Estamos aquí ante un personaje singular. También frente a una presencia, todavía, enigmática que sigue planteando preguntas a los historiadores de la fotografía, incluso desde cuándo y cómo se dio su arribo a tierras mexicanas y su salida de éstas. Se trata nada menos que del célebre François Aubert, un fotógrafo francés que por su registro testimonial realizado durante el segundo Imperio ha dado mucho de qué escribir. Y es a partir de sus imágenes aún conservadas por las que se ha podido reconstruir su contexto periférico, su explicación más allá de la imagen en sí, esto es, las condiciones sociales, históricas y políticas en que trabajó. Igualmente sus intereses y sus obsesiones. Además de un notable acabado de puesta en escena que tuvieron varias de sus fotografías (esa espacialidad circundante en sus retratados, en donde el fondo suele perder foco por la marcada distancia con el personaje y a su vez por la establecida entre la cámara del fotógrafo, muy

probablemente para que la efigies de los tipos nacionales fueran reproducidas con adiciones, con otros contextos, en grabado). Pero persisten las interrogantes. Digamos, ¿cómo fue que un fotógrafo como Aubert no pudo estar durante el fusilamiento de Maximiliano y sus generales? Ésa sigue siendo una duda histórica. Porque después de un mes de la caída de la sitiada Querétaro, Aubert, meticuloso documentador de la sociedad imperial, pudo tener tiempo de llegar a esa ciudad y araso buscar la posibilidad de registrar el hecho, con todo y que es evidente que él estaba del lado del Imperio. Sin embargo hasta hoy no se han localizado documentos al respecto. Aunque sí de lo que fueron los acontecimientos inmediatamente posteriores registrados por él mismo: la ciudad devastada, esos cadáveres del emperador y sus militares, el lugar en donde cayeron los cuerpos. Además de diversos fotomontajes (y pinturas) con fragmentos de imágenes que provenían de Aubert y de otros,



La operación de Maximiliano, Miraflores y Mejía, 1867, grafito, Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

inclusivo un dibujo del mismo fotógrafo sobre el suceso... y no una fotografía.

Por eso, porque Aubert sigue siendo una figura por estudiar, es que en *Alquimia* emprendimos nuevos razonamientos sobre su estancia en México. Amuro Aguilar Ochoa, especialista en el periodo y obsesivo él también en torno la presencia del fotógrafo en nuestro país, aceptó nuestra invitación como editor huésped para abordar de nueva cuenta a Aubert y sus circunstancias (ya lo había hecho en su libro sobre el periodo imperial). Y precisamente con las interrogantes y deducciones de este historiador es que arrancamos el presente número. Deborah Dorotinsky establece aquí una lectura sobre los tipos mexicanos de Aubert y de cómo esa tipología —unilateral por provenir desde la visión del hacedor de la imagen— mantiene una “imaginaria sobre lo mexicano”. Rosa Casanova, por su parte, se extiende sobre la cultura fotográfica de entonces, de la que formó

parte el fotógrafo. Georgina Rodríguez reescribe, a su vez, el pasaje en el cual François Aubert realizó el registro de los kikapoos durante su visita a Maximiliano. Otro pasaje con más interrogantes.

Para la realización de este número, *Alquimia* agradece a Richard Bojjen, curador del Museo Real del Ejército en Bruselas, Bélgica, por su ayuda en la selección y envío de documentos gráficos. Además, por su participación en informarnos sobre el acervo de Aubert en ese museo, que constituyó un apoyo invaluable para este número.

Finalmente queremos dejar asentada una buena noticia: *Alquimia* con este número ha cumplido siete años. Creemos que ésta puede ser una buena señal para la reflexión histórica de la fotografía.

José Antonio Rodríguez



Fotógrafo no identificado, *François Albert*, ca. 1870. Col. Museo Real del Ejército. Bruselas

Preguntas a un fotógrafo. François Aubert en México

Arturo Aguilar Ochoa

para Aurelio de los Reyes

Una de las primeras enseñanzas para los que estudian imágenes históricas, en este caso fotográficas, es la de entender la riqueza de matices que nos ofrece en lectura, más allá de lo inmediato. No basta el simple análisis descriptivo, sino llegar a explicaciones profundas, tarea sin duda ardua pues se han creado infinidad de fórmulas para llegar a una interpretación múltiple. Uno de los caminos más comunes es a través del autor, es decir, de quien con la cámara escogió, tomó y comercializó la imagen.

Pero al tener al fotógrafo elegido surgen las preguntas: ¿qué dificultades entraña acercarse a un autor del siglo XIX?, especialmente cuando no se tienen todos los elementos para reconstruir su biografía, sino sólo huellas de su trabajo. Además surge otra cuestión: ¿es posible calificar a los autores decimonónicos con el mismo rasero de los maestros modernos?

Sin duda, es un ejercicio todavía difícil revalorar a los fotógrafos de ese siglo, ya que cargamos con el prejuicio de que pocos de ellos cambiaron el rumbo de la imagen fotográfica, máxime aún si sus trabajos los produjeron en México, un país por añadidura periférico en la esfera cultural, alejado de los cambios gestados en las metrópolis y sólo reproductor de los modelos europeos. Si la anterior aseveración no fuera cierta, tendríamos mayor número de investigaciones sobre fotógrafos del siglo XIX. La barrera se topa con los muros del desconocimiento alrededor de 1870 o 1880. Insisto, los autores estudiados antes de esos años se pueden contar con los dedos de la mano, descontando por supuesto los estudios que han analizado en bloque a varios de ellos, que están ligados a partir de procesos técnicos como los daguerrotipistas, los autores dedicados a la estereoscopia o la tarjeta postal. Sin duda este aparente desdén tiene un origen múltiple, pues las fuentes para estudiar a los autores del XIX nos son tan accesibles como en el caso de los contemporáneos, o en gran parte se perdieron y se carece por supuesto de la entrevista oral.



Maximiliano de Habsburgo en su atarida, 1867. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas



Porfirio Díaz con los hijos de la Carbonera: Luis Pérez Figueras, D. Félix Díaz y Manuel González, ca. 1910. Col. SIGAFONAL, núm. de inv. 423786

En este sentido, resulta válido también preguntarse: ¿cuál fue la aportación del fotógrafo galo François Aubert a la fotografía mexicana, para hacerlo merecedor del presente número?: ¿qué méritos técnicos, estéticos o de otra índole lo distinguen del resto de sus colegas para destacarlo en nuestra historia fotográfica?: ¿en verdad cambió el rumbo de la fotografía mexicana como algunos aseguran?: ¿puede también hablarse que incidió en los fotógrafos mexicanos de su tiempo • simplemente aprovechó las propuestas europeas en el contexto mexicano de la Guerra de Intervención, el Segundo Imperio y la temprana República Restaurada? Existen aspectos poco claros en la vida y obra del autor, que habrán de esclarecerse con el paso del tiempo, pero sus cualidades como fotógrafo han sido reconocidas ampliamente por varios investigadores y algunos de los textos en este número lo reiteran. Lo que es más significativo: su obra

se ha divulgado mucho más que su biografía, tanto en libros como en exposiciones relacionadas con la época. Partiendo de ello, en el presente artículo, más que despejar dudas, se plantean preguntas, como para recordar que el acercamiento a cualquier fotógrafo del siglo XIX entraña precisamente eso: preguntas.

¿Quién fue Aubert? Al menos todos los autores que lo han estudiado coinciden en señalar la fecha de su nacimiento en 1829, en la industriosa ciudad de Lyon, en donde efectivamente se registra a un niño en octubre de ese año, el cual había nacido el 29 de septiembre y se le impuso el nombre de François Michel. ¿Será este nuestro personaje? ¹ La duda se origina porque el apellido Aubert hasta cierto punto era común en la región, y de hecho ese mismo año se registró a otro niño también Aubert pero de nombre Jean François, el 3 de agosto. ² Sin embargo, un registro posterior en la Escuela de Bellas Artes de Lyon, de François Michel, y el haber nacido en Condrieu, justo en donde muere, nos hace suponer con mayor certeza que éste era el que después sería fotógrafo. De ser así, el origen de François Michel Aubert no fue humilde, pues su padre se registró como propietario, lo que nos indica que era poseedor de tierras, alguna fábrica o simplemente empleado con un alto puesto en Condrieu, ciudad cercana a Lyon, en el departamento de Ródano Alpes.

Después Gilbert Gimón, junto con Alan Ceyssens, los más precisos biógrafos, mencionan que Aubert estudió en la Escuela de Bellas Artes de Lyon, ³ academia de arte abierta desde 1756, dentro de la tradición de crear escuelas profesionales para formar artistas y artesanos en el contexto de la Ilustración. No obstante, ni Gimón ni Ceyssens dan fecha de entrada del joven François Michel a la escuela, incluso este último menciona que Aubert expuso en 1851 un cuadro que le valió mucho éxito. ⁴ Afortunadamente, gracias al *Registro de Inscripciones...* de la escuela, sabemos que François M. Aubert fue admitido el 26 de junio de 1843, en la primera sección de principiantes cuando todavía no cumplía los 14 años, edad aparentemente temprana pero común en la época para definir un oficio o profesión en la vida. ⁵

En los mismos documentos se registra que llevó los cursos de pintura de figura y principios en primera división, con los profesores M. Bonnefond y M. Blanchard, respectivamente, y relieve o escultura de escayola. Recibió un premio al relieve el 11 de septiembre de 1844, y un premio a la figura el 10 de agosto de 1845, con la segunda medalla de plata.⁶ Gracias también a la *Reseña Histórica de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, sabemos que el maestro Bonnefond representaba a la escuela clásica, y como director impulsó la pintura y las clases de grabado, además de dar unidad a la enseñanza y lograr que sus alumnos obtuvieran 17 premios en Roma, entre 1831 y 1870.⁷ En ninguno de los documentos se menciona a Hipólito "Flandin", como maestro de Aubert. ¿De dónde procede este dato que insisten en dar Gimón y Ceysens? Sabemos por la *Reseña histórica...* que durante la época en que Aubert era estudiante, los alumnos tenían oportunidad de visitar el taller del artista Augusto Flandrin,⁸ discípulo destacado de Ingres. Pero entonces, ¿surgiría de este dato la confusión o hubo error en la atribución del nombre? Lo cierto es que ni Gimón ni Ceysens dan sus fuentes y por lo tanto la duda persiste. En cambio, podemos afirmar con mayor seguridad que el joven François Michel Aubert terminó su ciclo escolar alrededor de 1848, cercano a los 19 años de edad y justo el año en que cayó la monarquía de Luis Felipe. ¿Qué hizo después?, es un misterio.

Sin embargo, no es difícil imaginar que a partir de su formación como artista, Aubert buscó una salida profesional en la naciente y exitosa técnica de la fotografía, durante la década de los 50 o 60 del siglo XIX. En el Museo del Ejército de Bruselas, Bélgica, se tienen *cartes-de-visite* con el siguiente sello: "Photographic. Aubert Artiste Peintre, 15 rue, Drouot 15, Paris". La imagen no tiene fecha, pero por las características de formato y técnica la ubicamos en la década del 60. El salto que dio de artista a maestro de la cámara no resulta por lo demás nada raro, pues como bien ha señalado Gisele Freund, "muchos de los primeros fotógrafos salían de un ambiente que suele conocerse bajo el nombre de bohemia; pintores que no habían conseguido crearse una reputación,



General Santiago Vidaurri, ca. 1866. Col. SINGAPOUR, núm. de inv. 151918

literatos que más o menos sobrevivían... en fin todo tipo de talentos regulares y mediocres que, en su mayoría no habían podido abrirse paso, se inclinaron hacia el nuevo oficio que les prometía una subsistencia mejor".⁹

Así, podemos asegurar que antes de llegar a México, Aubert conocía los secretos de la fotografía y seguramente se vio influido por el ambiente de fotógrafos parisinos, como el célebre Nadar o el mismo Disderi y por supuesto muchos más. Aunque existe un hueco después, pues Gimón menciona que Aubert se embarcó, cuando tenía 25 años (es decir en 1854), hacia América Central,¹⁰ pero nuevamente sin dar pruebas, por lo que las dudas resurgen: ¿realmente estuvo en Centroamérica, y de ser así en qué países y cuántos años permaneció ahí?

Se asegura que alrededor de 1864 se localizaba en México, asociado con su compatriota Jules



Palacio de Iturbide, Ciudad de México, ca. 1865, Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

Amiel, con quien aprendió a fotografiar.¹¹ Afirmación esta última imposible, pues vimos que Aubert ya era fotógrafo antes de su llegada al país,¹² y la primera es dudosa, pues hasta ahora las únicas tarjetas de visita que se conocen con una asociación clara entre Aubert y otro fotógrafo llevan sello: Aubert y Merille, con dirección en la calle de San Francisco número 7. ¿Qué fue lo que sucedió con estas asociaciones? Continúa el misterio, pues tanto Merille, como algunas fotos de Amiel dan la misma dirección de la calle de San Francisco 7, aunque a veces cambian al 8. De hecho cuando trabaja de manera independiente, Aubert daba la misma dirección, aunque después al parecer cambia de taller a la Calle de San Juan de Leurrán número 10, probablemente en 1865.¹³ Su permanencia en el país tampoco está clara, se sospecha que pudo quedarse quizá hasta 1869, pero sólo lo deducimos por sus últimos trabajos, ubicados cerca de esas fechas.

Fuera de estas dudas, la labor realizada por François Aubert en México fue excepcional, al crear no sólo un estilo único en el género del retrato —que por cierto le valió el favor tanto de liberales como de conservadores—, sino por realizar una interesante serie de tipos populares, desde una propuesta novedosa en términos estéticos y una intención singular. Pronto se ganó el favor de los emperadores, llegándose a convertir en el principal fotógrafo de la corte, lo que le mereció realizar las fotos más íntimas de los arquiducos en México. Pero además hizo un registro de edificios y paisajes, también únicos en su género. Rosa Casanova es categórica en este sentido, pues para ella, “las imágenes más interesantes del periodo, tanto desde el punto de vista temático como formal, fueron obra de Aubert”.¹⁴ Por su parte, Gimon reconoce que nadie ha visto a México de tal forma, tanto por las tomas inusuales como por las intensidades de luz y sombra. Se tendría que esperar a la llegada del



Ciudad de México, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

cineasta Eisenstein para ver algo parecido.¹⁵ Hay que señalar, no obstante, que por las mismas características del acervo, muchas imágenes atribuidas al fotógrafo de Lyon, conservadas en el Museo Real del Ejército, no son de él, sino de otros fotógrafos, anónimos por el momento, y que se incluyeron en la colección sin hacer distinciones, lo que ha llevado a errores de atribución.

Sin duda su trabajo más importante fue el registro de la caída del Imperio de Maximiliano en Querétaro. Si bien no fue el único, me atrevo a decir sí el más importante, y en ello coinciden los autores que han abordado su obra. Nuevamente, Rosa Casanova califica esta labor como "... el trabajo más conocido y original desde el punto de vista conceptual, ya que concibe el registro fotográfico del desmoronamiento de un proyecto político encarnado en la figura de Maximiliano".¹⁶

Sería ocioso, a mi juicio, insistir en las cualidades y el impacto que dejó como fotógrafo François

Aubert en México, pues al respecto existe una bibliografía numerosa. Más bien considero que en el tono de nuestro planteamiento, debemos seguirnos haciendo varias preguntas para entender el papel del francés en la fotografía mexicana.

Por ejemplo, podríamos preguntar, ¿fue idea de Aubert o de los emperadores hacer un registro de los tipos populares y de los paisajes, e incluso de las vistas de interiores de Palacio Nacional o el Castillo de Chapultepec? La pregunta es importante si consideramos que con ello se despejaría el destino de la colección, es decir, a quien iba dirigida originalmente, ¿a familiares de los emperadores o a un público abierto? Y si fue el último caso, ¿por qué no se comercializaron en Europa. • se desconoce esa faceta? Interesante resulta que sólo a una persona muy allegada a los archiduques se le permitiera fotografiar objetos tales como el tocador de la emperatriz, regalo de las damas mexicanas, el interior de la capilla de



Sin título. ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas
 Enfrente: Sin título. ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

palacio o la residencia del mariscal Bazaine, por cierto en el momento de alguna celebración, o el Salón de embajadores del Palacio Nacional.

La serie de tipos populares representa varias incógnitas, pues a más de ser numerosos, en algunos casos se recurrió a las figuras de cera para registrar varios de ellos como el de la China poblana. ¿Por qué si se podría recurrir a personas? ¿Por qué la de los kikapoos se hizo en exterior y las otras no? Dudamos asimismo que varias de las vistas resguardadas en el Museo del Ejército sean de Aubert, en especial las de las ciudades muy al norte del país, como Monterrey, Zacatecas o San Luis Potosí. Me parece difícil esa combinación de retratista y de fotógrafo de vistas, cuando el desplazamiento a ciudades tan lejanas no era cuestión de pocos días, además de que muchas son anónimas. ¿por qué no pensar que fueron los fotógrafos del ejército los que las tomaron?

Considero que existen preguntas fundamentales sobre este excepcional fotógrafo, más allá de saber si estuvo o no en el momento del fusilamiento, si tuvo o no un hijo que vino con él, o si fue el primero en mandar las fotos de Querétaro a Europa.

Finalmente, se sabe que Aubert, después de México, viajó a Argelia, alrededor de 1890, como lo demuestran las vistas tomadas en ese país, ya que no se conoce obra después de éstas, ¿qué hizo mientras tanto? Dadas sus cualidades como fotógrafo, sería una lástima su alejamiento total del medio. Lo cierto es que sus fotografías fueron donadas tanto por un sobrino como por soldados belgas al Museo del Ejército en Bruselas, entre 1910 y 1927. Se sabe que murió en el año de 1906, en Condrieu (Ródano), supuestamente sin descendencia. Su obra ha sido calificada además de única, inalcanzable, imperceptible pero sobre todo efímera, pues como hemos dicho, se desconocen otros trabajos de Aubert.¹⁷

- ¹ En el Archivo histórico del arzobispado de Lyon se registra el bautizo el 4 de octubre de 1829, de un niño nacido el 29 de septiembre de ese mismo año, con el nombre de François Michel, hijo legítimo de Nicolás Aubert y de Claudine de Aubert, con domicilio en Combray. Los padrinos fueron François, propietario vecino y María, abuela materna del niño. La actividad del padre no es muy clara pues sólo se puede leer que era propietario, y de la madre se sabe que en algún momento fue dueña de una pensión.
- ² Archivo histórico del arzobispado de Lyon, parroquia de Notre Dame Saint Vicen, acta número 176.
- ³ Véase Gilbert Gimón, "François Aubert", en *Prestige de la photographie*, París, núm. 3, diciembre de 1977; Alain Ceysens, "François Aubert et la photographie au Mexique", en el catálogo, *Charlotte et Maximilien. Les Indes au Mexique 1864-1867*, Bélgica, Wotme-Saint-Lambert, 1987; Agradezco a Rosa Casanova y a Francisco Rey y Palma sus copias respectivas de ambos artículos.
- ⁴ Alain Ceysens, *op. cit.*, p. 114.
- ⁵ Archivo de la Ecole des Beaux-Arts, Lyon, Libro de inscripciones, 1825-1849.
- ⁶ *Ibidem*, Libro de consejo de profesuras, 1845-1902 y Libro de distribución de premios, 1808-1845, 1849-1870.
- ⁷ Nolot, A., "École Nationale des Beaux-Arts et Écoles Municipales de Dessin" en *Revista histórica de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lyon*, Lyon, A Rey editores, 1906. Traducción del autor.
- ⁸ *Ibidem*, p. 327. Suponemos que se trata del mismo pintor.
- ⁹ Gisèle Fremtd, *La fotografía como documento social*, México, Gustavo Gili, 1999, p. 56.
- ¹⁰ Gilbert Gimón, *op. cit.*, p. 83.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 83. Gimón sugiere que Aubert compró los fondos de Jules Annel en 1864, pero reconoce que Ménille le pudo enseñar fotografía.
- ¹² El hecho de que Aubert fuera ya un fotógrafo antes de venir a México, se corrobora con las investigaciones de Elizabeth Mc Carthy, *Industrial Mechanics, commercial photography in Paris, 1840-1871*, New Haven, Yale University Press, 1989. Esta autora registra el taller de un Aubert, que antes fue pintor, entre 1863-1865, p. 319 y 372.
- ¹³ Este dato lo menciona Patricia Misse Zendejas, en *Simulacro de elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, p. 10. El dato fue tomado de Calificaciones de establecimientos industriales de 1865, en el Archivo General de la Nación.
- ¹⁴ Rosa Casanova "Las fotografías se vuelven historia: algunos usos entre 1865-1910", en el catálogo de la exposición *Los pinceles de la historia. La fabricación del estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte/INAH/Banamex, 2003, p. 218.
- ¹⁵ Gilbert Gimón, *op. cit.*, p. 86.
- ¹⁶ Rosa Casanova, en *op. cit.*, menciona que otros autores destacan ampliamente la labor de Aubert, entre ellos Aaron Sharf, *Art and Photography*, Londres, Penguin Books, 1979; Juliet Wilson-Bareau, en *Manet. The Execution of Maximilian*, Londres, National Gallery Publications-Princeton University Press, 1992; Olivier Dobryse, *Fuga Mexicana*, México, CREA, 1994. Véase asimismo Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-IE, 1994, trabajo este último donde consideramos a Aubert el fotógrafo más importante del Segundo Imperio mexicano.
- ¹⁷ Agradezco a Gina Rodríguez y a Deborah Dorómsky las observaciones al texto.



Los tipos sociales desde la austeridad del estudio

Deborah Dorotinsky

a María José Esparza Liberal



Sin título. ca. 1866. Col. Museo Real del Ejército. Bruselas

La independencia de México marcó el principio de apertura del país a la visita de viajeros extranjeros, ávidos de conocer estas tierras. Algunos, teñidos de un espíritu romántico por lo desconocido, fueron descubriendo las regiones más recónditas de nuestro territorio, así como las escenas cotidianas de la vida urbana que les parecieron pintorescas y novedosas. Se encontraron con lo que a sus ojos les resultó exótico, típico y peculiar, y al retratarlo, en textos y en pinturas, acuarelas, grabados y, después de 1839, en fotografías, cada cual fue contribuyendo en la confección de un complejo tapiz de imágenes que selectivamente pretendía mostrar lo que era el paisaje, la arquitectura y la sociedad mexicana de las ciudades y del campo. En parte, "lo mexicano" se constituyó visualmente, con estos retratos que los artistas viajeros nos legaron y, a través de los cuales percibimos rostros con los que pudimos identificarnos y representarnos en el extranjero. El fotógrafo francés François

Aubert nos heredó un rico repertorio fotográfico de

las clases sociales que componían la sociedad mexicana capitalina durante el Segundo Imperio, y su obra es un fragmento de esa imaginaria sobre "lo mexicano". Las imágenes que consideraremos aquí, placas de colodión húmedo sobre vidrio casi todas, se encuentran reunidas en una colección en el Museo Real del Ejército en Bruselas. Algunas de éstas están impresas en el formato de tarjeta de visita, consignando en un borde la autoría de "Aubert y Cía. Fot."

Quiero aquí acercarme a las fotografías de "tipos" de Aubert con el doble propósito de identificar algunas características formales, y al mismo tiempo utilizar esos signos para reflexionar sobre los valores y usos sociales de sus fotografías. Hay que aclarar que la documentación/construcción fotográfica de estos repertorios tipológicos, particularmente los de las clases consideradas "peligrosas" en el siglo XIX, fue un fenómeno que migró del continente europeo al americano. Existen cuantiosos ejemplos de estos materiales en los países latinoamericanos,



Sin título, ca. 1866. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

realizados por fotógrafos viajeros y por profesionales locales. Podemos considerar que la construcción de este enorme archivo de la humanidad decimonónica respondió a una de esas prácticas que Michel Foucault reconoció como una estrategia de regulación de las poblaciones, de consolidación de los sujetos sociales en objetos de control, vigilancia y estudio.¹

Los adelantos en las técnicas fotográficas introducidos a partir de los inicios de la década de los cincuenta (la placa de colodión húmedo sobre vidrio, las tarjetas de visita), dieron paso a la verdadera multi-reproductibilidad de la imagen fotográfica, y el daguerrotipo, imagen única, fue cediendo su lugar en el gusto del público a las fotografías impresas en papel a partir de un negativo. Cuando Maximiliano llegó a nuestro país (1864), los avances técnicos en la fotografía europea, ya habían permitido a los fotógrafos viajeros salir de sus países y encaminarse por los recuerdos exóticos para cazar con la lente a los tipos humanos extraños y lejanos, y traerlos a casa

para que los europeos pudieran apreciarlos desde la comodidad y seguridad de sus hogares.

De acuerdo con Arturo Aguilar, François Aubert parece haber sido el fotógrafo favorito de la corte de Maximiliano. En México, Aubert realizó fotografías de los emperadores, de sus viajes y de su corte, así como de tipos populares tomadas en su estudio en la 2ª Calle de San Francisco, donde se localizaban los gabinetes de fotografía más elegantes de la ciudad. Si bien la fotografía llegó a México como práctica a finales de 1839, fue durante el Imperio de Maximiliano cuando se inició una etapa clave para comprender el largo proceso de desarrollo de esta técnica en el país.² Marcos Arróniz describe con curiosos detalles la moderna Ciudad de México de 1862. Según este escritor, la capital presentaba entonces un aspecto hermoso para el viajero, donde circulaban "las elegantes señoritas mejicanas [sic] que por la mañana salen a cumplir con sus devociones a los templos, y cuyo breve pie se mueve con gracia", así



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército. Bruselas

como los indios vendedores: los aguadores, los rancheros, y donde "todo contribuye a dar un aspecto de gran novedad".³ Para orientar mejor a los visitantes a esta ciudad, Aróniz proporciona los nombres y direcciones de los mejores establecimientos comerciales, templos, conventos y demás lugares de interés. Sin embargo, en esa larga lista no menciona ni un solo estudio fotográfico, a pesar de que ya había profesionales ejerciendo en la ciudad y en otras ciudades de provincia. Esto lo confirman Patricia Massé y Claudia Negrete, historiadoras de la fotografía durante este período. Massé indica que para 1850 había siete establecimientos de daguerrotipia, y Negrete puntualiza nombrando algunos de los que se anunciaban en la prensa capitalina desde 1851, como el gabinete fotográfico del francés Marcos Vallete. Massé contabilizó 19 establecimientos de fotografía para el año de 1863.⁴ Esto puede darnos una idea del estado de desarrollo de la fotografía comercial en la época anterior a la llegada de Maximiliano.

Para 1864 Juan N. del Valle en *El viajero en México*, ya consigna el taller fotográfico de los Sres. Campa y Ca., aunque aún no se menciona el de

Auberi.⁵ Fue Eugenio Mailliefert en el *Directorio del comercio del Imperio mexicano* (1867), quien dio noticias de este fotógrafo. En ese directorio del comercio se anuncia Fotografía de Auberi y Ca. 2ª Calle de San Francisco, No. 7, México: "Gran surtido de aparatos y productos de toda clase para fotógrafos. Numerosas colecciones de vistas, tipos, celebridades del país y del extranjero. Especialidad de artículos para los artistas, pintores y arquitectos. Estampas y grabados."⁶ Unas hojas más adelante, en la lista general de las profesiones, de los comerciantes e industriales del Imperio mexicano, bajo el rubro fotografías, Mailliefert enlistó veintidós fotógrafos entre los que se encuentran Auberi, Cruces y Campa, Luis V. y Sagredo, Sagredo y Vallete, Prevot y Montes de Oca y Ca.⁷

Como es posible apreciar a partir del anuncio de Auberi que Mailliefert incluye en el directorio, la venta de fotografías de vistas y personajes, ya fueran celebridades o tipos, fue una de las actividades económicas a las que el francés se dedicó en la capital. La preocupación, la curiosidad y el interés por los tipos populares no era novedosa. Recurrió al descriptivo



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

lenguaje de Arróniz, quien en 1862 expresa así esa inquietud:

¿no es cierto que siempre nos sentimos movidos de una viva curiosidad por conocer el modo de existir de nuestros ascendientes, y que las particularidades más mínimas de sus costumbres domésticas nos parecen llenas de interés, aunque sea sólo por complacernos en nuestra superioridad relativa? ... Supongámonos, pues, que en las variaciones a que están sometidas las cosas humanas se aboliesen los gritos de vendedores en las calles, ¿cómo podrían nuestros descendientes tener noticia de ellos? Que un hombre curioso de este género de costumbre venga a vivir a esta ciudad tumultuosa, y no tardará en oír gritar por sus calles las mercaderías y los frutos de todas las estaciones, hiriendo sus tímpanos con gritos inusitados y con anuncios casi ininteligibles de este comercio diario.⁸

Como bien muestran Negrete y Massé en sus trabajos, es en la década de los sesenta cuando el

arquetipo visual de la fotografía de la élite mexicana se consolida. El otro polo del espectro de esta visión estereotipada de la sociedad lo ocupó la representación de las clases medias bajas y las menesterosas. La cita de Arróniz nos permite apreciar cómo movidas por poder visualizar su propia "superioridad relativa", las clases pudientes se preocuparon por mirar, definir y construir imágenes del *pueblo* mexicano. El escandaloso pregón de los vendedores en las calles capitalinas —recogido y reproducido por Arróniz—, es reemplazado por una pose estática y silenciosa en las fotografías de Aubert, como ocurre con el vendedor de verduras. Considero, y en ello dilicito con Patricia Massé, que las imágenes de tipos populares aubertianas mantienen una estrecha relación con el género costumbrista en la litografía y el grabado, y no con la fotografía propiamente etnográfica de corte racialista, aunque sí privilegian una visión clasista de la otredad.⁹ La preocupación que movía en gran medida a la corriente costumbrista era la de dejar un registro de algún rasgo de "carácter tradicional" (francés, español, mexicano) que poco a poco se desvanecía.¹⁰



Los trabajos de tipos populares realizados por Aubert en México bien pueden inscribirse dentro de esta corriente costumbrista. Los tipos que este fotógrafo registró en su estudio aparecen retratados contra fondos neutros sobre pisos que a veces están cubiertos parcialmente por una gastada alfombra, cuyo diseño se asemeja a la utilizada por Cincesy Campa en su estudio, como es posible apreciar en esta foto del chinaco o joven jinete. Este muchacho luce la tradicional chaqueta corta de paño, unos pantalones gastados para montar, y un sombrero de fieltro de copa baja y redonda. Esta alfombra, que aquí se aprecia en todo su deterioro, a veces se cubrió con un retazo de tela blanca muy percutida, un petate o, incluso, en ocasiones se dejó el piso de duela al descubierto. Característica de las fotografías aubertianas es un primer plano amplio, ocupado por un piso donde se planta a la persona, así como un espacio considerable entre ésta y la pared como fondo. Aubert construye sus imágenes dejando zonas de "respiro", sin empujar la figura humana contra la pared. Esta estrategia compositiva, de "paréntesis espaciales" delante y detrás de la figura humana, logra resaltarla en medio de la amplitud. La separación por planos le permitió al fotógrafo orquestar una iluminación donde la luz pudiera incidir contra la pared del fondo e iluminar parcialmente a la figura desde atrás, mientras que otra fuente lumínica incidía directamente sobre el cuerpo con lo que las líneas del contorno se recortan haciendo a los cuerpos, aún más prominentes.¹¹



Arriba y abajo: sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

Si comparamos dos imágenes de parejas: un rico y elegante matrimonio, y otro seguramente de la clase media, podremos apreciar que la distancia entre la cámara y el primer plano es menor cuando se trata de gente de "buen tono", con lo que se crea una mayor cercanía entre el receptor y los fotografiados: mientras que en el caso de las clases subalternas no es de sorprender que la cámara refuerce la sensación de distancia, acrecentando el espacio entre la lente y el sujeto en la imagen. Del material al que tuve acceso, en copias fotográficas y fotocopias enviadas por el Museo Real del Ejército, hay pocos ejemplos del uso de telones, o del montaje de una compleja y



Sin título, ca. 1860. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

elaborada escenificación, práctica que se hizo mucho más común a partir de la década de los setenta.

Es necesario comentar que una de las características más llamativas de las fotografías auterbianas de tipos, pobres y ricos, es la sencillez de la composición y la calidad de la iluminación que resalta invariablemente a los sujetos. La diferenciación de clase, o la "clasificación" en el sentido de contener en el encuadre de la imagen un signo de determinada clase social y "estamparlo" en los sujetos que habitan la fotografía, se efectuó mediante la inclusión de herramientas propias del oficio y a través de la indumentaria. Dos ejemplos muy claros de esta clase trabajadora de mediana categoría son dos fotografías en formato de tarjeta de visita: los encargados del alumbrado y los militares. La primera nos permite observar a dos hombres impecablemente uniformados y cargando cada cual su farol en la mano derecha. Ambos sujetos en la fotografía llevan una cadena colgando al cuello con el silbato que va metido dentro de la bolsa izquierda de la camisa. La hebilla del cinturón del

que se encuentra de pie tiene el número "103" ó "108", que como aclara Manuel Orozco y Berra portaban tanto los guardas como los cabos: "están numerados: aquellos con el que tocan sus ramos y éstos con el de la escuadra de que son responsables".¹² Su trabajo consistía no solamente en mantener el alumbrado público, sino en vigilar las calles y dar aviso, mediante el silbato, de posibles asaltos, ataques o disturbios. El otro ejemplo es la fotografía de un grupo de cinco hombres que, dignos y erguidos, contemplan con seriedad a la cámara, salvo el personaje que sonríe por el costado derecho y sin uniforme.

En el caso de las fotografías de las clases más pobres, las personas son retratadas en la ropa común, desgastada y paupérrima aunque este signo no da la impresión de ser usado como estigma. Esta característica de neutralidad verosímil las hace muy distintas a las cuidadas fotografías de tipos que realizaron Cruces y Campa en la década de los setenta. En esas imágenes los sujetos portan sus mejores ropas o la utilería del estudio y posan en ambientes



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas.

escenificados, con telones de fondo pinados, creando una uniformidad estetizante.¹³

Algunos años antes de esta segunda experiencia imperial, Ernesto de Vigneaux, en *Viaje a Méjico*, nos ofrece la impresión que la causara la gente de la clase menesterosa:

Jamás las cortes de los Milagros han visto, a mi parecer, tipos más vigorosamente marcados, más severos, que algunos mendigos de Méjico, medio desnudos y harapientos. La opinión pública en los países cálidos, no tiene ese pudor, que se espanta a la vista de un dorso desnudo y sin descender a los mendigos, no es raro encontrar un vendedor con su mercancía en la cabeza, sin llevar más vestido que unos calzancillos de cuero.¹⁴

Aubert detiene su mirada sobre las clases bajas de la sociedad mexicana, guardando un registro que subraya más las actitudes y las expresiones del rostro y el cuerpo que la relevancia fisiológica de los

mismos. Tengo para mí que este interés por lo expresivo enfatiza la cualidad de la fotografía aubertiana, donde se aprecia una interacción y respuesta de los modelos al fotógrafo y su aparato. Aubert no se aproxima a la pobreza y lo pintoresco con una preocupación racial, sino desde el inventario de oficios y por ende de clase social. En general, sus fotografías gozan de una enorme estabilidad compositiva, casi neoclásica, con los sujetos siempre al centro, y los grupos colocados de forma tal que se sienta una unidad y una compactación, como podemos apreciar en las fotografías de los soldados y los serenos. Esto puede deberse a su formación académica como pintor.

La condesa Paula Kolonitz vino a México como parte del séquito que acompañaba a Carlota de Mirama a Veracruz.¹⁵ Al igual que Antóniz y Vigneaux, la condesa descubre en la vida callejera el palpitar de la ciudad: "...nada hay para un europeo que ofrezca mayor interés en la ciudad de México que la vida pública en las calles especialmente por las mañanas, cuando el correr y la agitación son mayores."¹⁶

Sin título, ca. 1865. Ethn. Museum Royal del Egipto, Bruselas



Kolonitz describe algunos tipos populares como el agnador, los vendedores de aves, personajes también captados por Anbert en sus imágenes fotográficas. Por entre las almas devotas de las mujeres que iban a misa, según Paula Kolonitz, se deslizaban

...mucho devotos los indios, ése llevando sobre la espalda una granísima janda en la cual juntan uno como el otro scis, store, más papayos; aquél corriendo por gnt y por allá ofreciendo frmas, dulce de uena, barilla, bizcochos, castañas cocidas... Todas esas cosas las ofrecen los indios escrupiosamente, mientras que la vez de los agnadores se ve por todos lados; hurre estas cosas maravillosas, lo más maravilloso de todo son ellos mismos con su vestido adornado y su desornada figura. Se ven en torno a la cintura un pedazo de tela que hace las veces de pantalón; una tela de algodón les cubre la espalda y el pecho y por allí sacan la cabeza. Los brazos y las piernas van libres,

llevan sandalias en los pies y en la cabeza un sombrero de paja finamente tejida. Las mujeres varían poco o nada su modo de vestirse muchas veces las vi llevar solamente una pieza de algodón que les sirve como sotana, así es que la parte superior del cuerpo está aún menos protegida. Sus hijas, niñas, con sus grandes ojos negros y suaves, han venido a cualquier hijo con el vestido?

Sin embargo, esa sensibilidad que describe nuestra sociedad decimonónica no tenía prujicios y Kolonitz, no aparece en las fotografías de Anbert.

El fotógrafo imperial parece haber puesto el énfasis en dos rasgos para marcar a las clases sociales por un lado el buen o mal estado del aurículo y por otro el cuidado o desatención del cabello. A diferencia de lo que hicieron después Cruces y Campa, las mujeres de las clases populares fotografiadas por Anbert casi siempre llevan el cabello muy despidado,



Arriba y abajo: sin título, ca. 1865, Col. Museo Real del Ejeo, Bruselas

la trenza desordenada y la ropa malhecha. En cambio, en las imágenes que el fotógrafo hiciera de las damas de la corte de Maximiliano, hay un extremo cuidado en destacar el arreglo de los peinados. Es posible ver esto, si comparamos el ordenado par de rizos en tirabuzón que enmarcan el cuello de la mujer en la fotografía de la pareja de "buen tono", y el cabello en la fotografía de la mujer con el cuenco en la mano. El estado desordenado del cabello en las fotografías de mujeres pobres es un elemento iconográfico, un signo, que refleja el concepto de inferioridad en el que se tenía a las clases subalternas en contraposición a la supuesta superioridad moral de la clase alta. Dentro de las imágenes, esta superioridad moral se construye a partir del orden, arreglo, aparente pulcritud y limpieza del atuendo y del cabello femenino. Este énfasis temprano en el valor simbólico del cabello de las mujeres, precluidió el papel que le tocará jugar a la cabellera en las pastimerías del siglo XIX (sobre todo con los simbolistas), convirtiéndose en uno de los elementos iconográficos más potentes para resaltar el carácter erótico o por el contrario moralmente correcto de una mujer; ya sea con la cabellera recogida y sometida en actitud de recato (la mujer como madre), o generalmente suelta, ondulante y sinuosa, como en una exótica danza de los velos (la mujer como prostituta).¹⁸

Aubert escoge dentro del repertorio visual de las clases trabajadoras las imágenes que recuperan los oficios como el de las molenderas y tortilleras. Los accesorios que agrega a las figuras son mínimos —el metate, el jarro, la masa y el petate en el suelo—. Esta imagen de molenderas y tortilleras era muy típica de la representación costumbrista de la primera mitad del siglo XIX, como puede apreciarse en los tipos populares realizados por el pintor Edouard Pignet. En esta fotografía de Aubert, se representa una escena en formato de tarjeta de visita, con dos niños y dos mujeres sentados sobre el suelo del estudio. Todos los miembros del grupo miran directo a la cámara. Las dos mujeres están ocupadas en la faena de las tortillas, mientras los niños las disfrutan y despliegan algunas verduras frente a ellos. Detrás del grupo, sostenida por un caballete, hay una imagen de la



Sin título, ca. 1865, Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

virgen de Guadalupe, imagen que estampa de un carácter concreto a la fotografía entera: "el pueblo mexicano es guadalupano". Sin embargo, para mi gusto, el *punctum* de la imagen son las caras de las dos mujeres, que con ojos vivarachos y delicada coquetería sonrían al espectador.

Formalmente, las composiciones de Aubert son más elaboradas en las fotografías de parejas y de grupos que en las de individuos. Cuando se trata de una pareja de indígenas, el fotógrafo resalta la modestia y la pobreza de los sujetos, aunque en general este tipo de retratos son interesantes por las relaciones intersubjetivas que se pueden apreciar. En la fotografía de la pareja mestiza, ambos personajes posan de frente y alineados mirando al espectador, se tocan y esto nos da un indicio de cierta intimidad entre ellos. Se acentúa el apoyo de la esposa en el esposo, por la manera en la que ésta lo toma del brazo y él la sostiene, el brazo derecho en jarras, plantado con cierta fuerza, ella tímidamente colgada de éste. Aunque la pose parece apuntar al orden social de subordinación de la esposa al marido, la forma como

están presentados frente a la cámara en el mismo plano sugiere cierta igualdad entre ellos. No es este el caso en las fotografías de parejas indígenas, donde los cuerpos no se tocan. Esta ausencia de signos de inimizad en los registros fotográficos indigenistas persiste hasta entrado el siglo xx, y quizás sugiere un recato y pudor existente en las culturas indias en lo relativo a la expresión en público de situaciones afectivas o de intimidad conyugal.

Otras fotografías resultan de difícil lectura, pues hemos perdido los referentes inmediatos para descifrarlas. Un ejemplo claro es la enigmática imagen de dos mujeres sentadas lado a lado y tontadas de las manos, quienes posan de frente a la cámara, cada una con un seno descubierto. Lo que fuera el fondo de la fotografía ha sido cubierto con una mezcla sobre el negativo, o bien el deterioro de la placa es tal que ya no se aprecia ningún detalle en el último plano. Si Aubert retrataba a los oficios, no sería demasiado descabellado pensar que se tratara del retrato de una pareja de nodrizas, con sus torsos dispuestos frente a la cámara.

Algunas de las imágenes tomadas de entre las clases humildes, muestran a la maternidad protectora. Las madres posan abrazando a sus hijos, con vestidos gastados, los pies descalzos. Las miradas desconfiadas, las caras taciturnas, aunque de vez en vez alguna sonríe a la cámara. Aubert rescata los gestos de ternura —una mano que acaricia una cabeza o sostiene la mano pequeña de un niño— en medio de la miseria. Desde estas fotografías podríamos reflexionar sobre el papel que juegan los niños como “mediadores” en los registros fotográficos, conectando a otros adultos dentro de la toma con el fotógrafo (y los espectadores) y, en ocasiones, haciendo de puente entre la escena fotografiada y el exterior de la imagen.

En el análisis de este tipo de imaginería, varios teóricos coinciden en que la fotografía decimonónica

sirvió como una herramienta para fijar las relaciones de poder.¹⁹ La práctica fotográfica de los “tipos” sociales durante el siglo XIX es un ejercicio de los mecanismos de vigilancia sobre el cuerpo de la población, donde se enfatizan las demarcaciones sociales. Las fotografías de Aubert puestas en relación con los textos de sus contemporáneos parecen indicar eso mismo. Sin embargo, hay algo de enigmático y pícaro en varias de sus imágenes, como si los modelos y el fotógrafo se hicieran cómplices. Esta complicidad permite al sujeto que posa reinventarse a sí mismo. En las fotografías de Aubert esta posibilidad de autoinvención es más intensa cuando la expresión del rostro, del que posa, no responde a la obsesión fisonomista, sino al establecimiento de un diálogo, una complicidad y resistencia frente a la cualidad predatoria de la cámara.



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

- ¹ Véase Allan Sekula, "The body and the archive", en *October*, núm. 29, MIT Press, 1987, pp. 3-61; Soren Lilvan, *Photography, Women and the Production of Modern Bodies*, N.Y., State University of New York Press, 1996, pp. 28-29, y John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photography and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, pp. 60-102.
- ² Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, USAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996. Como logra demostrar Aguilar, fue durante el Segundo Imperio que se dio el primer auge de la fotografía en México, elemento realmente post-paganístico desaprovechado por la autocracia de la Reforma y sus hombres.
- ³ Marcos Aroniz, *Manual del viajero en Méjico a Compendio de la Historia de la Ciudad de Méjico*, París, Librería de Rosay Bouret, 1862, p. 10.
- ⁴ Véase Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Góngora*, México, UNAM, 1998, pp. 27 y 13; Claudia Negrete, "Valleto berninianos: fotógrafos mexicanos de entresiglos", tesis de Licenciatura, USAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 14-15.
- ⁵ Juan N. del Valle, *El viajero en México. Completa guía de forasteros. Una 1864 obra útil a una clase de personas*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864, p. 207.
- ⁶ Eugenio Maillefert, *Directorio del comercio del imperio mexicano*, facsimil de México E. Maillefert, 1867, México D.F., Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1912, p. 298 y anuncio Aubert, p. 223. Pellandini vendía estampas y artículos para pintura en la misma 2ª de S. Francisco, véase p. 282.
- ⁷ *Ibidem*, p. 284.
- ⁸ Marcos Aroniz, *op. cit.*, p. 130.
- ⁹ Aubert seguramente conoció en Europa los trabajos de *Los franceses pintados por ellos mismos* (publicación por entregas iniciada en 1839), *En espáñoles pintados por sí mismos* (cuya publicación, también por entregas, se inició en 1842). A México llegó esta corriente a través del costumbrismo, tanto literario como visual en el que lo cotidiano, los eventos contemporáneos de los diferentes grupos sociales, eran el tema a tratar. Sobre la evaluación de Patricia Massé, véase p. 117 del citado trabajo.
- ¹⁰ Ma. Esther Pérez Salas Camá, "Costumbrismo y vitografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX", tesis Doctoral en Historia del Arte, México, FNA-UNAM, 1998.
- ¹¹ Claudia Negrete cita algunos manuales de fotografía que circulaban en el país, como el de Auguste Bellori, el de Gustave Legray. Véase Negrete, *op. cit.*, pp. 11y 17. Masé reproduce algunos comentarios sobre la iluminación, tomados del manual de Disderi. Véase Massé, *op. cit.*, pp. 72-73.
- ¹² Manuel Orozco y Berra, *La Ciudad de México* (1ª edición 1854-56), México, Porrúa (Sepan cuantos...), 2ª ed., 1988, p. 113. Para las fechas en las que existía Orozco y Berra, la Ciudad de México contaba con 1661 faroles para el alumbrado público.
- ¹³ Véase Patricia Massé, *op. cit.*
- ¹⁴ Eritesto de Vigneaux, *Viaje a Méjico*, Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, 1950, p. 80.
- ¹⁵ Paola Kolonitz, *Un viaje a México en 1864* (tr. del italiano por N. Beluzin), México, SEP, 1976.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 114.
- ¹⁷ *Ibidem*, pp. 113-115.
- ¹⁸ Véase Heon Ojikeira, *Ídolos de perversidad; la imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, España, Debate, 1986, pp. 228-234.
- ¹⁹ James R. Ryan, *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, London, Reaktion Books, 1997; Nicholas Mirzoeff, "Photography at the Heart of Darkness: Herbert Lang's Congo Photographs (1909-1915)", en Tim Barringer y Tom Flynn (eds.), *Colonialism and the Object Empire. Material Culture and the Museum*, London/New York, Routledge, 1998, pp. 167-187; Griselda Pollock, "Feminisms/Foucault-Surveillance/Sexuality", en Bronson Holly y Mowat (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover and London, Wesleyan University Press y University Press of New England, 1994, pp. 1-11.



Camisa de Maximiliano. Querétaro, junio de 1867. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

El éxito del comercio fotográfico

Rosa Casanova

para Esther Acevedo

Cuando en enero de 1862 se reunieron las tropas española, francesa e inglesa en el puerto de Veracruz para demandar el pago a la deuda externa que el presidente Juárez había suspendido en octubre del año anterior, da inicio un doloroso periodo de la historia de México. Sin duda, las guerras generan devastación, terror y odios, pero también sabemos son una vía para reactivar la economía. Los ejércitos, en especial cuando se trata de tropas de ocupación, traen consigo necesidades y sueldos que reaniman ciertas áreas de la economía local.

Para los fines de este texto, recordemos su impacto sobre las diversiones y el comercio de objetos vinculados a la propaganda y al recuerdo de las vivencias de esos años. En esta perspectiva, la fotografía se convirtió en una pieza más de la economía de guerra.¹

Las dos grandes invasiones de nuestra historia como nación independiente dieron por resultado el auge de la fotografía: la norteamericana de 1846-1848 reafirmó el valor del daguerrotipo y aseguró su difusión; la francesa avanzó la presencia del estudio fotográfico en el escenario urbano y la circulación de imágenes. Una historia singular que tuvo repercusiones en las costumbres y en la memoria de la sociedad mexicana decimonónica, así como en la historia de lo visual en nuestro país.

Los establecimientos

En 1862 existía en el país una práctica fotográfica que abarcaba las principales ciudades. Desde estos centros urbanos, los profesionales de la lente se desplazaban a los pueblos y ciudades que aún no contaban con



José María Cortesero, *Manual de fotografía*. Librería de Rosa y Boucel. París (Enciclopedia Popular Mexicana), 1862. Col. biblioteca particular



Arriba: Miguel Alemán, ca. 1866. Col. SINACONAVI, núm. de inv. 451925
 Abajo: Maximiliano de Habsburgo, ca. 1866. Col. SINACONAVI, núm. de inv. 451734

un estudio fijo. A través de los directorios, calendarios, guías, sellos en los soportes de las imágenes, documentos de archivo y estudios contemporáneos, obtenemos un elenco de alrededor de 44 profesionales de la cámara que trabajaban en la capital; a los que al menos habría que agregar otros 20 en las principales ciudades del país.² La cuantificación parte de diez estudios registrados en 1859, a 22 en 1866.

Estos listados, aunados a las contribuciones que los fotógrafos debían pagar al Ayuntamiento del Distrito Federal, nos acercan al universo de autores establecidos que apuntan a un comercio floreciente, aunque no necesariamente estable. Son la huella administrativa de la existencia de numerosos fotógrafos o dueños de estudios y talleres, pero sin duda existían muchos más, ambulantes o ubicados de manera precaria en los barrios y calles menos importantes de la capital. El costo de los derechos pagados en 1860 por los “Fotógrafos” —\$3.00— curiosamente es mayor que el señalado para “Espectáculos públicos, suertes... cosmoramas” —\$2.00— y menor a lo establecido para “Grabadores de toda clase” —\$4.00— o “Imprentas litográficas y estampas” —\$6.00—.³ En el Imperio se menciona una cuota de \$3.00 para “Fotógrafos y litógrafos”, menor que la señalada para “Cosmoramas, panoramas y otros espectáculos semejantes” —\$6.00—, y para los “Establecimientos de impresores”.⁴ Finalmente, con la restauración de la República se habla de “Retratistas, daguerrotipo y fotografía” con una cuota de \$2.00, igual a la de los grabadores y mayor a la de los litógrafos, \$1.00.⁵ Los números y definiciones señalan una curiosa diferencia de concepto sobre la fotografía como bien suntuario entre los mexicanos y los extranjeros. Sabemos además que al iniciar la contienda los liberales mexicanos no tenían familiaridad con los usos propagandísticos de la imagen fotográfica y la misma precariedad del gobierno juarista poco propició la construcción de esta imagen pública.⁶

El álbum imperial

Como lo han señalado Esther Acevedo y Arturo Aguilar, los mismos emperadores fueron decisivos en la expansión de la fotografía.⁷ La emperatriz Carlota



Monterrey, la plaza mayor, ca. 1866. Ccl. Museo Real del Ejército. Bruselas

Fue coleccionista asidua de retratos reunidos en álbumes que trascendían el simple ámbito familiar para fundar en imágenes el proyecto imperial, en el que ella misma parece haber desempeñado un papel decisivo. El aparato de Estado generado, por su lado, tuvo claras las funciones de propaganda. Como una forma de dar rostro a estos gobernantes que resultaban ajenos y desconocidos para la mayoría de los mexicanos, se difundieron ampliamente los retratos de los soberanos desde antes de su llegada. Infinidad de fotos del nuevo régimen empezaron a recorrer el país en tarjetas de visita, el formato en boga.⁸⁵

La clientela de los profesionales de la lente se aseguró a través de los requerimientos de retratos, paisajes, monumentos y personajes observados durante el avance de las tropas extranjeras en su desplazamiento por el territorio mexicano. La mayoría de los extranjeros que llegaron con el ejército que sostenía al Imperio, tenía ya la costumbre de asistir al estudio fotográfico y de adquirir —o cuando menos saber que se podían adquirir— vistas e imágenes de

corte costumbrista y conmemorativo. Otro gran detonante fueron, las posibilidades que brindaban las placas de colodión húmedo y las impresiones a la albúmina, así como el ya mencionado formato *carte-de-visite*. Estas innovaciones fueron propiciando el descenso de los precios, la reducción en los tiempos de toma, a la vez que facilitaron la obtención de detalles en las impresiones. De esta manera se conjugaron las posibilidades técnicas y la demanda por parte del público que dieron por resultado un conjunto de imágenes de calidad, con logradas soluciones formales y temáticas novedosas.

La práctica de la fotografía en esta época, como lo han señalado varios especialistas, puede ser analizada bajo dos vertientes: el ejercicio artístico, vinculado al trabajo ocasional de algunos autores, y el trabajo comercial de los estudios. Para el escenario parisino, Elizabeth A. McCauley plantea que fueron categorías sin fronteras fijas y que el trabajo comercial representó un cambio cualitativo, y sin duda cuantitativo en la fotografía, en el cual fue decisiva la voluntad del



L. Auguste Chateau (atribuida), *La pharmacie de l'Indien en face mon logement à la Vera Cruz*. 1862. Col. Museo del Ejército, París

gobernante, en este caso Napoleón III.⁹ En mi opinión, sucede algo similar en el país. La circulación de imágenes durante el periodo del Imperio, significó un salto cualitativo en la manera en que los mexicanos se acostumbraron a pensar y usar la imagen fotográfica. Veamos algunos ejemplos.

Frente a mi habitación

Un artículo de *Le Moniteur de la Photographie* de 1862, examinaba los servicios que la fotografía podía brindar a las fuerzas armadas, lo cual había sido reconocido por el gobierno francés que “había formado bajo la dirección de M. Disdéri, una especie de escuela de oficiales”. Para el autor del artículo, sólo servía para formar “simples amateurs” que de ese aprendizaje

harían un pasatiempo personal.¹⁰ Ello coincide con el hecho de que no ha sido identificado un fotógrafo oficial del ejército francés, cuando era casi una práctica común después de las experiencias de Crimea (1854-1856) e Italia (1859), y la conocida afición de Napoleón III por la fotografía. En una sofisticada planeación, se movilizaban miles de oficiales y soldados, a la vez que toneladas de equipo, por lo que agregar unos fotógrafos y algunas cámaras no comportaban una pesada carga. Se trata entonces de una decisión o, más bien, de una opinión.

Por el contrario, una breve nota en la prensa capitalina de 1862, consigna que “Un general francés le ha pagado al fotógrafo francés \$2,000 para que lo acompañe al interior del país”,¹¹ lo cual hace

pensar que se deseaba y alentaba el registro. Desconocemos tanto el nombre como las tonas realizadas por este operador.

Tenemos en cambio una serie de imágenes que registran las huelgas de la guerra. Algunas han sido adjudicadas al lionés François Aubert, sobre todo por su localización en los archivos del Museo Real del Ejército belga, pero requieren de una investigación más profunda. En el mismo Museo se conservan algunas impresiones firmadas por otros autores: el oficial belga Louis Delaunoy, con imágenes de Morelia; Fritz en Monterrey y Guanajuato; y AE o EC, cuyas iniciales aparecen en impresiones de la capital.

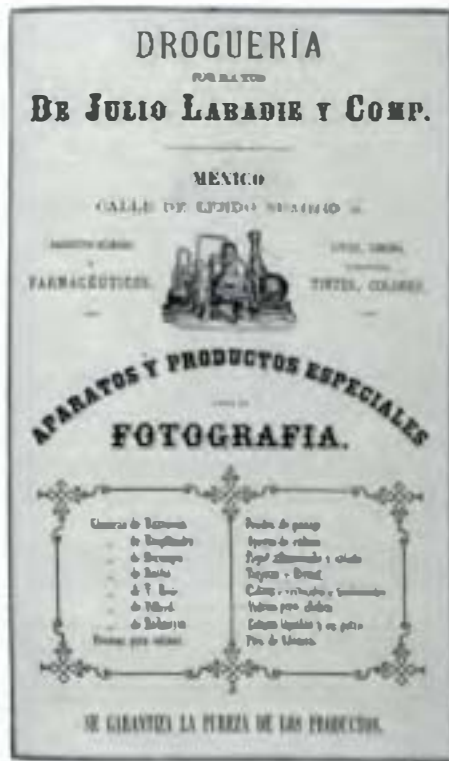
En el Museo del Ejército francés se conserva un álbum del teniente L. Auguste Chateau que incluye textos, dibujos y fotografías, algunas de las cuales coloreó.¹² Es difícil determinar si todas las imágenes son suyas, pero poco importa, pues su interés radica en la manera en que estructuró sus recuerdos. A partir de un eje totalmente personal, desarrolla un discurso que aúna el retrato propio y de los amigos, a los impactos visuales y culturales recibidos: las vistas generales, las calles y monumentos, en ocasiones destrozados por la guerra, los habitantes percibidos en clave costumbrista, las damas cortejadas. En este sentido, es representativa la imagen anotada como "La farmacia del Indio frente a una habitación en Vera Cruz 1862", que adelanta el concepto de instantánea banal, constitutiva de nuestra cultura fotográfica de gran vigencia, si pensamos en las imágenes producidas por soldados en las guerras de nuestra época.

Los afincionados deseos

El 2 agosto de 1866, Juan Bernardo Prevot, "súbdito francés", presentó una solicitud para obtener el privilegio exclusivo por cinco años como inventor de un procedimiento para lustrar las fotografías, "por el cual se obtiene su conservación y realce y se les da una limpieza y hermosura que no se había podido conseguir hasta ahora".¹³ Prevot se encontraba en el país al menos desde fines de 1864, en que anunciaba la ejecución de retratos, vistas simples y estereoscópicas en papel, reproducciones de planos y proyectos, así como de edificios y monumentos.¹⁴ Las solicitudes de exclusividad se publicaban, como preveía la reglamentación de 1858, de manera que pudieran enterarse todos los interesados. Dos casos de 1858 mostraron la prontitud en las protestas por parte de los profesionales del ramo al sentirse amenazados en su campo de trabajo.¹⁵ En el caso que nos ocupa, de inmediato se opuso Andrés Martínez, con domicilio en Escalerillas 14, argumentando que la mejora "está al alcance de todos o la mayor parte de los fotógrafos...", para lo cual citaba un artículo de *La Lumière*, la influyente publicación parisina, copiado en el *Boletín* de la Sociedad Francesa de Fotografía. Estos datos son en sí interesantes pues nos hablan de la información, y por tanto del



Retrato y sello de Juan Bernardo Prevot, rd, 1866. Col. SERRANO, núm. de inv. 452176



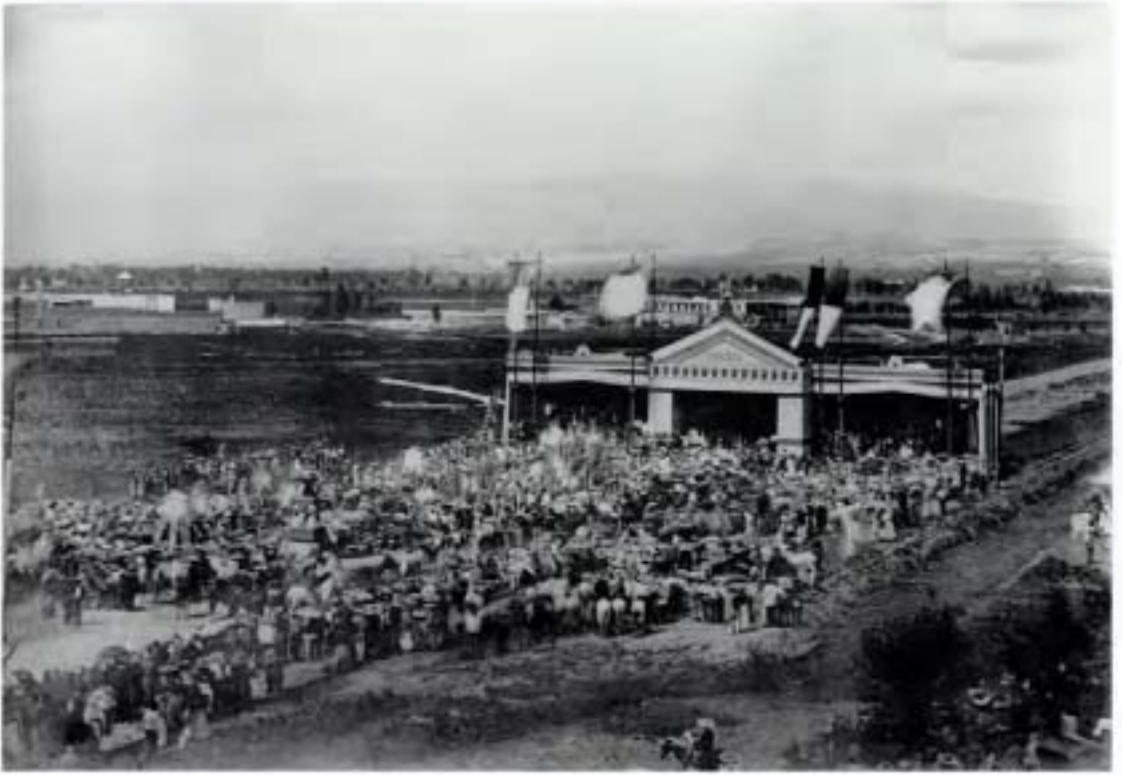
Director del comercio del Imperio mexicano, Eugenio Maiberti editor, París, 1867. Col. Fondo reservado, Biblioteca Nacional. INAM

conocimiento que era accesible a estos autores, pero el caso proporciona más pistas. Carlos Ma. de Ferriz, quien se definía "aficionado a la Fotografía", también se oponía.¹⁶ La definición resulta fascinante ya que apunta a un horizonte de autores al cual la historia de la fotografía en México ha tenido poco acceso. De hecho, los adelantos en los equipos y técnicas hacían cada vez más factible el ejercicio de la fotografía por parte de éstos. Un anuncio contemporáneo del "aparato Dubroin" afirmaba: "Las personas que conocen ya la fotografía comprenderán en seguida las ventajas que ofrece... y no dudarán aconsejar su adquisición a los aficionados deseosos de aprender, con poco gasto y sin mancharse las manos."¹⁷ Al asegurar la asepsia, se ocultaba el hecho de que ilustres ciudadanos desempeñaran trabajos manuales reservados a otros sectores de la sociedad, estigma que como veremos pesaba en la estima social.

La realización de las imaginaciones

En el horizonte fotográfico del Segundo Imperio

destacan las fotos firmadas por Aubert, que sigue los parámetros de los buenos fotógrafos. La sucinta biografía de G. Gimón y las investigaciones de Arturo Aguilar nos presentan a un autor formado en la Escuela de bellas artes de su ciudad natal. Por ello podemos atribuirle una carta aparecida en *L'Artiste* en 1860, que de no ser suya refleja los conceptos que manejaban los fotógrafos cultos.¹⁸ Con ironía, escribe ante las constantes críticas hacia la fotografía por ser un arte mecánico. Formado como pintor, optó por "voltear hacia el sol" y convertirse en fotógrafo, lo que le valió el ser considerado un obrero. Defendía el "lado artístico" de su oficio y para demostrar su cultura, mencionaba que había leído a Hegel, Lessing y Platón. "El arte a mi parecer es la realización de nuestras imaginaciones y nada más... su fin es entonces, transportarnos a un mundo diferente del de la naturaleza, más bello o más feo, poco importa, provisto que sea otro mundo." Para lograrlo, se necesita que "los productos de la imaginación sean bellos, lo que quiere decir que despierten en nosotros ese



Vista para la entrada del presidente Benito Juárez a la Ciudad de México, 15 de julio de 1867. Cof. Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. INAH

sentimiento especial, un vivo que se ha nominado sentimiento de lo bello...” Para él, la belleza de la forma consiste en la armonía y la cuestión es si el fotógrafo puede lograrla:

Él es dueño de la pose de su modelo, que no es poco; es dueño de los cortinajes, y es él quien dispone los accesorios. Es también necesario tener el sentimiento del color (y no piense aquí en los iluminadores...). Algunos de nosotros hemos logrado tonos de sepia de una calidez extrema, una armonía de claros y sombras donde se encuentran todas las claridades de los más bellos aguafuertes y otros grabados... el fotógrafo puede entonces ser artista, ya que depende sólo de él y no de sus instrumentos, el dar a su obra todo aquello que constituye la obra de arte: la belleza de la forma. [Y con un toque de amargura, agrega] Sin duda, señor, somos los menos artistas de los artistas...

Contundente declaración de principios que puede servir como base para analizar el trabajo de Aubert en México, que supo colmar un imaginario y dar respuesta a las demandas comerciales: en septiembre de 1867 anunciaba que “se hallarán de venta las vistas históricas del Sitio de Querétaro, retratos de Maximiliano muerto y personajes históricos”.¹⁹

Un fragmento significativo de las imágenes del Imperio tuvo una circulación notable, debido al aura romántica que rodeó esta frustrada y trágica experiencia. Casi de inmediato estas fotografías perdieron su connotación y especificidad política, para mantener ese aura, permaneciendo como una leyenda sobre los hermosos y desdichados monarcas, desprovista de un culpable directo puesto que Juárez personificaba a la renovada República. Con el tiempo, casi cualquier álbum familiar e institucional contenía alguna de estas imágenes. Quedaba así plenamente establecida la conveniencia de la reproducción masiva de la fotografía y de su papel propagandístico.

- ¹ Desde la llamada Guerra del '47 y la más famosa contienda en Crimea (1854-1856), se dio inicio al registro de monumentos y escenas del país, escenario de la comedia, el recurso al retrato, testimonio de la propia existencia y las tomas de tropas que servían de base a grabados y litografías propagandísticos.
- ² Ver Juan N. del Valle, *El Viajero en México*, México, Tipografía de M. Castro, 1859, p. 378 y la edición de 1864, publicada en la Imprenta de Andrade y Escalante, p. 2107; *Calculación de J. Parra y Alvarez*, México, Imprenta de Manuel Castro, 1860; Eugénie Maillet, *Directorio del comercio del Imperio mexicano*, Instituto Mora, 1982, pp. 281 y 331 (1a. ed. 1867, París); sellos en tarjetas de visita conservadas en las colecciones de la Fototeca Nacional del INAH. Asimismo los estudios de: Juan B. Iguinix, *Las artes gráficas en Cuadaltakara*, México, s.a., 1983; Rosa Casanova y Olivier Debroise en *Sobre la superficie branda de un espejo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Río de Luz), pp. 54-60; Luis Miller G., "La imagen capturada: la fotografía en Yucatán (1841-1891)", en *Itina*, Yucatán, INAH, abril-junio 1992, pp. 13-17; José Antonio Rodríguez, "Testimonios de la fotografía en Monterrey" en *Monterrey en 100 fotografías*, Monterrey, MARCO, 1996, pp. 87-91; Patricia Massé, *Simulacro y efeméride en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Camisa*, México, INAH, 1998 (Colección Alquiimia), p. 11; Ricardo Elizondo, "La fotografía en la correspondencia privada del Noroeste de México, desde 1860 hasta 1875", México, Universidad Benemérita, tesis de doctorado en Historia, 2003, pp. 170-195.
- ³ *Diario de Avisos*, 6 de abril, 1860.
- ⁴ *Boletín de las Leyes del Imperio Mexicano*, julio 1865.
- ⁵ *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 15 de septiembre 1867.
- ⁶ Sobre el asunto ver Rosa Casanova, "Las fotografías se vuelven historia", en *La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, CONACULTA-INRA, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, pp. 216-218.
- ⁷ Esther Acwedo, "El legado artístico de un imperio efímero", en *Testimonios artísticos de un efímero Imperio (1864-1867)*, México, Museo Nacional de Arte, 1995; Arnuro Aguilan, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, INAH-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- ⁸ Sobre el fenómeno de la tarjeta de visita ver P. Massé, *op. cit.*, pp. 39-45.
- ⁹ *Industrial Minutes. Commercial Photography in Paris, 1838-1871*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1991, pp. 1-8. Ver también André Rouillé, *La photographie en France*, París, Macula, 1989, pp. 7-18.
- ¹⁰ La publicación fue fundada por el mismo Ernest Lacan de *La Lumière*, al cierre de ésta; A. Bobin, "La photographie et l'Armée", París, vol. II, 1862-1863, pp. 43-44.
- ¹¹ *Le Trait d'Union*, 29 abril 1862.
- ¹² *Souvenirs de l'expédition au Mexique*, curiosamente, según avanza en el tiempo incluye menos fotos y más acuarelas lo que remite a conjeturas diversas: le fue siendo difícil el acceso a materiales fotográficos o, ante la crudeza de los hechos, necesitó recurrir a la transcripción e idealización del dibujo.
- ¹³ Archivo General de la Nación (AGN), Gobernación, Patentes, caja 8, exp. 315, 1866.
- ¹⁴ *La Sociedad*, 1 diciembre 1864.
- ¹⁵ Se trata de las peticiones hechas por Oliver B. Curtis y Roberto Chasmer en marzo y la de Juan Baurista Morales en abril. AGN, Gobernación, Patentes, caja 4, exp. 346, 1858 y exp. 350, 1858.
- ¹⁶ Finalmente, los petros Nicolás Fuentes y Próspero Coistete acuerdan no otorgar el privilegio.
- ¹⁷ Maillet *op. cit.*, p. 36 de los anuncios.
- ¹⁸ Firmado por Francis Aubert, apareció con el título "De l'art dans la photographie. Lettre d'un photographe", París, tomo X, 1860, pp. 155-156. McCauley se refiere a ella; *op. cit.*, p. 29.
- ¹⁹ *La Botin*, 29 de septiembre de 1867.



Morille, retrato del retrato del God, Miguel López, 1860, Col. Sessapassat, núm. de inv. 452197

“Ahora aquí, ahora allá”, los kikapoos en el Segundo Imperio

Georgina Rodríguez Hernández

Una serie fotográfica realizada por la compañía de François Aubert, una litografía de Casimiro Castro y una pintura conmemorativa ejecutada por Jean-Adolphe Beauclé, son comandentes registros del impacto causado por un grupo de indígenas kikapoos, que desde Estados Unidos recorrió unos 3500 kilómetros para solicitarle a Maximiliano su autorización para radicar permanentemente en territorio mexicano. Si bien el encuentro quedó en los imaginarios nacionales y europeos como una curiosidad más en la trágica aventura de los Habsburgo, resulta significativo que a partir de esos registros el grupo kikapoo mantuviera una singular presencia en México. Ante ello cabe preguntarse, ¿quiénes fueron los personajes retratados y cuáles sus motivos y las vicisitudes afrontadas en su largo viaje?

En 1862, Gran Jefe Mache-manet y un centenar de kikapoos abandonaron sus territorios en Kansas con el fin de evitar la guerra civil y encontrar un lugar en donde vivir en paz.¹ La dramática lucha que de 1861 a 1865 enfrentó a los estados sureños o confederados —partidarios de la esclavitud— contra los estados del norte o unionistas —antiesclavistas— tenía en Kansas uno de sus escenarios más sangrientos desde 1854, pues justo este estado el que inclinaría la balanza, al decidir su alianza con uno u otro bando. Por si fuera poco, la naturaleza tampoco ayudaba, pues de 1859 a 1860 una severa sequía castigaba a la región.²

Tras un recorrido que les tomó cerca de un año realizar, y de un enfrentamiento con tropas confederadas a su paso por Texas, que cobró vidas de ambos lados, Mache-manet y su gente llegaron a Coahuila, aunque desconocemos con precisión el lugar donde se establecieron. Pudieron haber llegado a la hacienda El Nacimiento, en los terrenos que el gobierno federal había expropiado a la familia Sánchez Navarro en 1852,³ o quizás en Morelos, colonia militar cercana al río San Antonio, asignarla desde 1839 a unos 500 kikapoos a cambio de su colaboración



CRUCES Y CAMPA (atribuido), *Indígena kikapoo, ca. 1870*. Col. STANFORD. Núm. de inv. 453830



Gaspar Castro, *Indios Kikapoos presentados a S. M. Maximiliano I.*, 1865, litografía tomada de *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, Museo Nacional de Arte-INBA, 1995

con el ejército, en las luchas contra los llamados “indios salvajes” y en las que se sostuvieron contra los texanos independentistas.⁴ El no tener noticias sobre su estancia en Coahuila puede interpretarse como un período en donde, finalmente, Machemanet y los suyos encontraron un territorio pacífico para iniciar una vida nueva. Prueba de ello sería que en el verano de 1864, dos grupos que sumaban alrededor de 600 kikapoos llegaron a tierras mexicanas, encabezados por los jefes Pecan y Papequah.⁵

La situación bélica que se vivía en Estados Unidos, aunada a la competencia territorial con los colonizadores y con otros pueblos originarios, los llevó a valorar su establecimiento permanente en México. Sin embargo, el país sufría de condiciones azarosas que habría que evaluar, como la solicitud de su estancia al presidente Benito Juárez, que sufría del exilio, por lo que decidieron recurrir a Maximiliano, quien usurpaba el poder. Cosas de mandatarios. Por encima de simpatías personales, había que tomar decisiones para cuidar y preservar al pueblo.

Sabemos del consentimiento de Juárez para su establecimiento, aún y cuando la respuesta oficial tardó prácticamente dos años.⁶ Les fueron otorgados dos sitios de ganado mayor (8676 acres) en la

hacienda El Nacimiento, y desde entonces esas tierras coahuilenses son consideradas territorio kikapoos. Sin embargo, ¿qué ocurrió de octubre de 1864, fecha de su petición, al año de la resolución en 1866? Nuevamente carecemos de información detallada, pero si reunimos las fuentes escritas y las confrontamos con las fuentes visuales, podemos reconstruir fragmentos de esta historia.

La prensa capitalina informaba que a finales de diciembre de 1864, una delegación integrada por 22 kikapoos llegaba para entrevistarse con Su Majestad y pedirle el establecimiento de su pueblo en Coahuila.⁷ Asumiendo que fueron Machemanet, Pecan y Papequah quienes solicitaron a Juárez su permanencia, habría que suponer que también fueron ellos quienes lo hicieron frente a Maximiliano. De esta manera, los tres jefes, sus familiares más cercanos, el *medicine man*⁸ y los intérpretes conformaron la delegación que emprendió el largo y complicado camino rumbo a la Ciudad de México.

El que un pueblo indio de Estados Unidos hiciera un viaje de tal magnitud, para solicitar establecerse en tierras consideradas inhóspitas, debió haber sido una singular noticia. Recordemos las palabras del propio Maximiliano, al relatar coloquialmente su



Indios kikapoos, ca. 1870. Col. Universidad de Nuevo México, Estados Unidos

encuentro a su hermano Carlos Luis: "Por mi carta a mamá verás que la semana pasada recibimos en el palacio una comisión de auténticos indios salvajes paganos de la lejana frontera del norte, verdaderas figuras de Cooper en el auténtico sentido de la palabra..."³⁹

Más habría que matizar la percepción de "auténticos indios salvajes". Como se muestra en los registros que plasmaron su imagen, los kikapoos llegaron a la capital con sus ornamentos tradicionales, cuyos tocados indicaban los rangos de autoridad de los jefes. Hombres y mujeres calzaban mocasines, y no hay que perder de vista que debajo de sus cobijas vestían sacos y levitas de corte occidental. Las mujeres, tal como se observa en la fotografía que se les tomó por separado junto con su bebé, lucen camisas hechas de algodón industrial denominado *calico*, cuyo estilo es conocido como *pionero* o *misionario*, por hacer referencia al utilizado por las mujeres colonizadoras de religión protestante, de quienes las indígenas lo aprendieron a usar hacia unas cuantas generaciones.

El emperador los recibió y se dice que los invitó a comer en los jardines de Chapultepec. Incluso, se quizás fue él mismo quien pidió se les fotografiara. Los negativos que registran su visita a la capital se

encuentran en el Museo Real del Ejército en Bruselas y están acreditados a la compañía de François Aubert, algunos de los cuales llevan su firma. Paradójicamente, pese a su gran valor documental, como retratos son francamente malos, descuidados y, como lo señala Rosa Casanova, muy similares a aquellas fotografías de indígenas que representaban a *tipos* y no a individuos.⁴⁰ ¿Habrán tenido estas fotografías, desde su toma, la intencionalidad de servir únicamente de modelos para otro tipo de registro visual?

En el retrato que mostramos, en formato *carte-de-visite*, vemos a 13 personas: ocho hombres, uno de ellos adolescente, cuatro mujeres y un bebé, que no se distingue por estar cubierto con una frazada en el regazo de su madre. Por las marcadas sombras y los gestos de quienes no portan sombrero, en especial de las mujeres —aunque una prefirió taparse la cabeza para evitar el sol— es evidente que la toma se hizo a cielo abierto, seguramente en una azotea.

Las condiciones descritas impiden ver con nitidez sus rostros —lo que habla ya de un mal retrato— pero es el inexistente arreglo en la pose lo que la hace una fotografía muy mal lograda, descuidada. Nada que ver con la cuidadosa disposición de un retrato de familia, cuando evidentemente había relaciones

de parentesco, y mucho menos, con un retrato "oficial", que distingue a las jerarquías de los personajes, a la manera de aquéllos realizados en Estados Unidos para dar registro de los tratados celebrados entre el gobierno y las autoridades indígenas. ¿Su no caracterización fue un acto de desprecio por parte del fotógrafo? ¿Un desconocimiento de las formas, o simple incompreensión e incomunicación con quienes posaban ante una cierta premura por hacer la toma?

Jean-Adolphe Beaucé, pintor francés comisionado por el emperador para plasmar en un lienzo su encuentro, fue más sensible a la interpretación del evento. Gracias a él sabemos quien fue Machemamet —que en la fotografía aparece en tres cuartos de perfil, luciendo un elaborado tocado—, pues en el cuadro se le asigna el gesto de la palabra y se dirige en actitud de igualdad a Maximiliano. Destaca que tanto el emperador como Carlota aparecen representados con vestidos de calle. ¿Acaso en la sencillez de sus ropas simbolizaban su aspiración, al mismo tiempo liberal e imperial, de gobernar a una nación compleja y multicultural?

Como lo ha mencionado Esther Acevedo, Beaucé se basó en fo-

tografías para recrear a todos los personajes que aparecen en el cuadro.¹¹ No obstante, el pintor logró detallar características particulares del dignatario indígena, tales como su pintura facial (de un rojo intenso) y en especial el ornamento dorado que Machemamet portaba al pecho, que

no es visible en la foto de grupo, pero sí en otra individual editada también como *carto-de-visite*. Suponemos que tal ornamento es la medalla con la efigie de Luis XV, otorgada por el imperio francés un siglo antes a los kikapoos, en reconocimiento a su alianza y servicios contra el imperio británico (prestados entre 1735 y 1763), y que en ese contexto conservaban como un preciado objeto.¹²

Por falta de información no identificamos a los jefes Pecan y Pa-pequah. Habría que adivinar entre el que lleva el pelo *a la roach*¹³ y el que luce un tocado más sencillo que el de Machemamet. En la pintura de Beaucé y en la litografía de Casimiro Castro su identificación se complica, pues en ambas aparece un tercer personaje que luce un elaborado penacho, cuyo nombre no se registra en las fuentes escritas. Podríamos especular que él no era ningún líder político, sino el *medicine man* que los acompañaba y que al momento de fotografiarse decidió no lucir su penacho.

Cabría comentar que la litografía de Castro dispone a los personajes de una manera más cómoda, con expresiones que muestren actitudes



Directorio del comercio del Imperio mexicano. Eugenio Mailletfort editor. París, 1867. Col. Fondo reservado. Biblioteca Nacional, USAM

corporales distintas, en un intento por relacionar los de acuerdo con sus jerarquías y situaciones de parentesco, a diferencia del burdo agrupamiento dispuesto en la foto. Su aplicación de color coincide con la paleta utilizada por Beaucé y muestra a los kikapoos insertos en un ambiente natural, en el claro de un paisaje arbolado que incluye una yuca o *zate*, "acaso para sugerir el ambiente semidesértico de su hábitat en el lejano norte del país", según la acertada interpretación de Fausto Ramírez.¹⁴

Respecto a los otros personajes que aparecen en el grupo fotográfico, una crónica del *The Illustrated London News* relata que en su encuentro con Maximiliano, dos texanos negros fungieron como intérpretes del kikapoo al inglés,¹⁵ y podríamos inferir que los hombres de enmedio corresponden a tal descripción. No obstante, lo más probable es que los afroamericanos hayan sido mascogos y que uno de ellos fuera Jefe John Horse, quien acompañó a Wild Cat cuando éste pidió establecerse en tierras mexicanas.¹⁶ Si bien no podríamos identificar cuál de los dos es John Horse, habría que señalar que mientras uno viste una *buckskin shirt* —camisola fabricada con piel de venado—, al estilo de los *trappers* o cazadores de pieles, el otro viste ropas totalmente occidentales y no aparece en la litografía de Casuro, ni en la pintura de Beaucé.

Las historias de gran jefe Machemanet, de jefe Pecan y jefe Papequal se pierden en el tiempo. Desconocemos qué fue de ellos y de su gente, aunque sabemos que años después regresaron a Estados Unidos. Sin embargo, desde su entrevista con Juárez y el Habsburgo, el *estw* *ahora aquí y ahora allá de los que andan por la tierra* —significado de *kivigapawa*, una de las palabras de las que se deriva su nombre— les ha conferido a los kikapoos relevancia y distinción sobre el resto de las etnias que habitan en México. Sin importar su presencia numérica, condicionada a un pequeño número de integrantes, ya sea por su peculiar condición migratoria (hasta la fecha tienen libre paso en la frontera, pues no son propiamente ciudadanos mexicanos ni estadounidenses, sino miembros de "la nación kikapoo"), o por su singular establecimiento y permanencia en nuestro país, perpetuado sucesivamente a través de fotografías y monografías, los "kikapoos mexicanos" —como los conocen sus hermanos en Estados Unidos— están revestidos de un halo de atracción, misterio y gallardía.



Mujeres kikapoos, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

- ¹ Desde sus primeros contactos con los colonizadores norteamericanos, los kikapios han buscado un territorio propio, que los ha llevado a emigrar de la zona boscosa cercana al Lago Eris, al sueste de Michigan, a diversos asentamientos en Illinois, Indiana, Missouri, Kansas, Oklahoma, Texas y México. Esta búsqueda dio por resultado que en la actualidad los kikapios se encuentran divididos en cuatro grupos: tribu de Kansas, la tribu de Oklahoma, la banda de Texas y los "kikapios mexicanos". Para conocer la compleja historia kikapoo y algunos detalles de su peregrinaje rumbo a México, véanse Arrell M. Gibson, *The Kikapoo: Lords of the Middle Border*, Norman, University of Oklahoma Press, 1963 y Felipe A. Latorre y Dolores L. Latorre, *The Mexican Kikapoo Indians*, New York, Dover Publications, 1976, aunque ambos libros no mencionan el encuentro tenido con Maximiliano del Habsburgo. La versión de Arnulfo Embroz Osorio, "Los Kikapoes", logra un buen recuento histórico y si menciona el encuentro con el emperador (p. 61), pero no abunda en ningún detalle. *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México, región Noroeste, México, Serdesal/ISI, 1995*, pp. 53-80.
- ² Thomas Conditich, *Blanky Dreams: The Story of the Lawrence Massacre*, Ohio, The Kent State University Press, 1991, p. 1.
- ³ F. A. Latorre y D. L. Latorre, *op. cit.*, asignados originalmente a un grupo de mascogos, seminoles y algunos kikapios que convivían con ellos, p. 18.
- ⁴ A. M. Gibson, *op. cit.*, p. 201. Sin embargo, un comunicado del gobierno mexicano, del 1 de julio de 1851, señala que tras recuperar una manada de caballos robada por cuachiches, la mayoría de los kikapios que hablaban Morelos desertaron y cruzaron con los caballos por Eagle Pass rumbo a Texas. En la colonia sólo quedaron nueve hombres, siete mujeres y cuatro niños a cargo del jefe Papicua, quien al año siguiente, junto con Wild Cat, el jefe seminol, acudió a la Ciudad de México a solicitar permiso para establecerse en las terrenos del Nacimiento. *Informe de la Comisión Pesquisadora de la Frontera del Norte, México, Imprenta del Gobierno en Palacio, 1877*, pp. 260-262.
- ⁵ A. M. Gibson, *op. cit.*, pp. 202-203.
- ⁶ *Ibidem*, p. 20.
- ⁷ *La Oropesa*, 21 de diciembre de 1864.
- ⁸ Persona que conduce los deberes religiosos y que en la búsqueda de nuevos territorios tenía un rol relevante. Sus funciones no se deben de confundir con las de un chamán o curandero, aunque el *medicine man* también tiene algunas capacidades curativas.
- ⁹ "Carta del 6 de enero de 1865", cit. en Egon Caesar, conde Corti, *Maximiliano y Carlota*, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1988, p. 315. La referencia alude a James Fenimore Cooper.
- ¹⁰ Señalamiento de Rosa Casanova a un primer borrador de este artículo, julio 12 de 2001.
- ¹¹ Conferencia dictada por Esther Acevedo el 29 de junio de 2004, en el Amiguo Palacio del Arzobispado, organizada por el Retiro de Homenaje a Don Benito Juárez de la serie.
- ¹² F. A. Latorre y D. L. Latorre, *op. cit.*, p. 5.
- ¹³ Estilo en el cual el cabello se da sobre la coronilla, atecando las puntas como pentacho, tras modelarlas con grasa de oso y uer, negra que además de dark- rigidez al pelo le añadía un tono que iba del amarillo al amarillado.
- ¹⁴ Justo Ramírez, "Entre la alegoría y la crónica visual: las modalidades estilísticas del Segundo Imperio, 1861-1867", en *Instrumentos artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Arte de diciembre de 1995 a febrero de 1996, México, CONACULTA/INBA, 1995, núm. 17, p. 30.
- ¹⁵ Esther Acevedo refiere este dato. Véase: "El legado artístico de un imperio efímero: Maximiliano en México, 1861-1867", en *Tedimiosos artísticos...*, *Ibidem*, p. 71.
- ¹⁶ Los mascogos tienen su origen en los esclavos africanos, que en su afán libertario se unieron a los seminoles de Florida. Su presencia en México se remonta a 1850, cuando bajo el liderazgo del jefe Wild Cat (o Gato de Monte, según la referencia que se consulte) y Cooper John, líderes mascogo, pudieron establecerse en el país como colonia militar. La referencia del jefe John Horse se tomó de Katrina Wittich, *The Atavogua*, núm. <http://bjbjje.com/west/mascogos.htm>

FOTOGRAFIA

KUBERT Y C^{IA}

2^ª C. San Francisco, 7

MEXICO

Las perversas pasiones del Unicornio

Laura González Flores

Había un hombre que tenía como pasión imaginar. Y no sólo eso: además de imaginar, es decir, de materializar las representaciones visuales de sus ojos y su mente, su ocupación principal era la de imaginar *cómo* imaginar. Por ello, dedicaba una gran parte de su tiempo haciendo variados y complejos experimentos con sustancias y soportes diversos para resolver de forma divisa el arte de dar forma y sustancia a las imágenes. Siguiendo las investigaciones de magos y alquimistas de otros tiempos y sustituyendo los materiales descritos en sus tratados por otros accesibles hoy, nuestro protagonista dio con soluciones alternativas para resolver, utilizando una caja mágica, el enigma de la aprehensión de las imágenes.

Así encontró que la resina de Baltur podía sustituirse por el pegamento común, el Cristal iridiscente de Androsian por película fotográfica de cualquier marca, la arcilla naranja de Livandria por bicromato de amonio o potasio, los polvos de Taltor por gelatina en polvo incolora del súper y el cuerno de Unicornio por un alfiler común.

En la pasión por el estudio y materialización de la imaginación, antecedieron a nuestro protagonista —el artista y fotógrafo Carlos Jurado— otros filósofos, alquimistas, inventores, magos y visionarios como Aristóteles, Zóximo el Panoplita, el mago Merlín y su hermana Fata Morgana, el chino Tzing Ching Pung, Abdel Karnir, Leonardo, el jesuita Athanasius Kircher y, en nuestro país, el cohetero e inventor de Ciudad Real, hoy San Cristóbal de las Casas, don Enrique Martínez, quien en 1805 y antes que los conocidos y oficiales inventores de la fotografía —Niépce, Daguerre, Fox Talbot y Bayard— consiguió fijar transitoriamente las imágenes obtenidas por la cámara oscura. De los conocimientos especialadísimos y hasta herméticos de estos personajes (unos reales y otros de existencia imaginaria o mitológica) nuestro protagonista aprovechó, sobre todo, los del alquimista Adojuhr, quien vivió en Sevilla durante el reinado de Abbad II, en el siglo XI, y quien hasta donde tenemos noticia, fue el primero en combinar la caja mágica con una emulsión sensible para producir imágenes. Gracias al orificio perforado por el cuerno de Unicornio pueden “hacerse pasar [a la caja], comprimiendo su esencia, toda clase de personas, objetos y lugares mismos que deberán ser guardados cuidadosamente y [...] donde permanecerán por la eternidad, para ser sacados cuando alguien los necesite”.



Carlos Jurado, Naturaleza muerta con buques, 1968. Col. del autor



Carlos Jurado, *Naturaleza muerta*, 1998. Col. del autor

Los secretos del *Tratado mágico de la aprehensión de las imágenes* de Adolphe, epigrama y áltrege medieval imaginario de Jurado, fueron revelados y publicados por éste a principios de los años setenta con el fin de contrarrestar “el robo y comercialización de esta técnica por las hordas de bárbaros que [después del tiempo de Adolphe] asolaron el mundo y que hoy se encuentran establecidos en el norte”. “Hoy”, dice Jurado en 1973, “esta técnica se encuentra totalmente degenerada y se conoce con el nombre de *fotografía*”. Por eso hoy, ya en pleno siglo XXI, Jurado continúa realizando experimentos con materiales no convencionales para imprimir a sus imágenes la magia de las antiguas: más en el espíritu de Daguerre, Niépce, Fox Talbot y los hermanos Lumière, que en el de la fotografía de fines del siglo XX; su recuperación creativa de los procesos antiguos propone hacer aparecer —y ver— *lentamente* la imagen. Nada de conceptos sofisticados, de anécdotas visuales, de retruécanos mentales: sus simples composiciones con objetos, paisajes • personajes comunes remiten tanto a la experiencia anodina de nuestro entorno cotidiano como a los esquemas clásicos del bodegón o el paisaje. Y, sin embargo, son visiones poderosas porque precisamente son *imágenes*: dobles de los entes reales, mágicamente captados gracias a la alianza de la luz y la alquimia, frágiles y meras que nos recuerdan la urgencia y evanescencia de toda existencia. Hijas naturales de una imaginación y aliadas de la sensibilidad

estética, las imágenes de las cajas mágicas de Jurado nos fuerzan a desperezar nuestra capacidad de ver y sentir; sólo perdiendo tiempo y perdiéndonos en las manchas sobre el papel podemos captar su sentido. Eso sucede con las imágenes del “adicromo” inventado por Jurado que recrean, con modos y materiales contemporáneos, el proceso del autocromo inventado por los hermanos Lumière hace cien años.

Sustituyendo la placa de cristal por una película fotográfica en blanco, nuestro alquimista contemporáneo produce una pantalla de separación tricromática con minúsculos granos de fécula de papa laboriosamente teñidos de azul, rojo y verde (con tintes de comida) que después muele y pasa por un cedazo finísimo. Esta pantalla sirve para colocarse en registro sobre una placa fotográfica policromática que posteriormente servirá como negativo de contacto sobre papel fotográfico de color. A diferencia de los autocromos de los hermanos Lumière, los “adicromos” de Jurado son copias positivas y no transparencias, lo que facilita por un lado su visualización y, por otro, su reproducción.

En sus series de “adicromo”, Carlos Jurado continúa con los temas y formas de sus trabajos anteriores, como los expuestos en el Museo de Charleroi en la exposición *Raison/Derision*: una serie de naturalezas muertas y de paisajes urbanos desde azoteas, algunas con una calaverita de papel maché que se cuelga en la imagen. De los paisajes no deja de fascinarnos



Carlos Jurado. Sin título, 2004. Col. del autor

aquel que representa el lago de Chapultepec, más parecido a un paisaje del siglo XIX, reconocemos en el fondo del fondo arbolado de la primera imagen (tomada en los setentas) el incipiente crecimiento urbano de esa parte de la ciudad, mientras que en la segunda imagen (tomada el año pasado), confirmamos la imparable transformación de nuestra ciudad por la irrupción de un perfil constituido por gigantescos edificios.

En su homenaje al autocromo, técnica que este año cumple cien años de haber sido inventada, las imágenes de *Autocromo/Adicromo* cumplen satisfactoriamente con su propósito de rememorar y reflexionar en torno a una técnica histórica con un valor expresivo específico. A diferencia de otros trabajos en que el uso de la técnica antigua resulta superficial u ornamental, en estas obras hay una perfecta justificación del uso de un proceso antiguo por razones expresivas: sólo se puede decir lo que se dice de esa forma y no otra. Los modos de imaginar son adecuados a las imágenes.

A treinta años de distancia, la pasión del hombre obsesionado en imaginar ha resultado en otras pasiones: la de experimentar cómo imaginar y la de transmitir su conocimiento imaginario a otros. Pues, ¿qué es del conocimiento si no se transmite? ¿Qué de la sensibilidad, si no se comparte? ¿Qué pasa con la pasión, si no se contagia? Este rico pasatiempo de imaginar, alejado por voluntad propia de la carrera comercial del arte (Jurado se ha negado siempre a vender sus obras), ha constituido una línea alternativa de la enseñanza y del ejercicio de la fotografía en nuestro país. Una corriente que ejerce la fotografía desde el arte y que complementa y completa la historia oficial de la fotografía mexicana, dominada por la corriente documental o reducida, en su parte artística, a la figura de Manuel Álvarez Bravo.

Colección de fotografías tomadas por François Aubert y conservadas por el Museo Real del Ejército Belga

Richard Boijen



Salto del Agua, Ciudad de México, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

El Museo Real del Ejército Belga y de la Historia Militar en Bruselas es una institución científica que depende directamente del Ministerio de Defensa. Dicha institución no es sólo un importante museo que alberga piezas militares e historia, sino también un gran centro de documentación. El museo conserva archivos históricos del Ministerio de Defensa que abarcan el periodo que va de 1830 a 1940.

Entre los archivos hay una importante sección relativa a la participación belga durante la expedición de Maximiliano de Austria y Carlota de Bélgica a México, y sobre la construcción de un imperio (1864-1867), misma que contiene cartas, diarios, dibujos y fotografías. Muchas de esas fotografías fueron tomadas por el famoso fotógrafo francés François Aubert.

François Aubert, nació en 1829 en la ciudad de Lyon, llegó a México en 1864 y puso un estudio fotográfico. Muy pronto se las arregló para hacerle compañía al emperador Maximiliano y a la emperatriz Carlota. Se convirtió en el fotógrafo preferido del emperador y de esa forma fue un testigo importante de la historia de México durante el Imperio. Después de la derrota y la ejecución de Maximiliano, en Querétaro, Aubert dejó México y se dirigió a Argelia. Murió en 1906 en Condrieu, Francia.

El origen de esta colección de fotografías no es muy claro. La razón pareciera estar muy conectada al origen del propio museo. Aunque el Museo Real del

Ejército fue inaugurado oficialmente por el rey Alberto I en 1924, ya existía algo parecido al Museo del Ejército. En 1910 se presentó en Bruselas una importante "exhibición mundial", y en la parte belga de dicha exhibición había una sección dedicada al ejército y su historia. Un joven oficial, Louis Leconte —quien se convirtió posteriormente en el primer curador en jefe del Museo— estaba a cargo de esta sección. Él mismo comenzó la búsqueda de todas las memorias de las diferentes expediciones belgas en el exterior, y por supuesto de la expedición en México. Encontró algunos veteranos o a sus parientes, quienes le proporcionaron sus documentos, diarios, etcétera. Aquellos veteranos tenían en su poder fotografías tomadas por Aubert, las cuales también donaron para la sección belga. Miembros de la familia de Aubert donaron algunas fotografías y probablemente los negativos en vidrio. Finalmente, el ejército belga que ocupó Alemania, después de la Primera Guerra Mundial, compró una parte de la colección.

Más valiosa es la colección de los negativos originales en vidrio. Casi todos se conservan aún en buen estado y en sus cajas originales. Dichos negativos presentan un magnífico panorama del trabajo de Aubert, porque abarcan todos los tipos de fotografías que tomó en México (retratos, arquitectura, etcétera). Por razones de seguridad, todos estos negativos fueron positivados, para que los originales no sean manipulados, y de esta manera, sean conservados para el futuro. Un nuevo proyecto tendrá el objetivo de digitalizar esta colección para una mayor y mejor seguridad. El acervo contiene algo así como 300 negativos de vidrio.

La colección de fotografías de Aubert o atribuidas a él abarca un número de 400 a 500 imágenes. Algunas están firmadas o tienen la marca de su estudio. Pueden estar clasificadas en diferentes rubros. Primero están los retratos, oficiales e informales. Por supuesto, estando tan cerca del emperador y su corte, es normal que Aubert haya hecho los retratos oficiales de los soberanos, pero también los retratos más informales. Muy famosa es la fotografía que muestra al emperador y su corte jugando *cricket*.

Además de retratos oficiales e informales de Maximiliano y Carlota, Aubert hizo buen uso de su presencia para hacer numerosos retratos de los líderes militares, oficiales y soldados, la mayoría del ejército francés, pero también del destacamento belga y de los mexicanos leales a Maximiliano.

Más adelante, no sólo líderes militares sino también políticos fueron retratados. Algunos de ellos son *cartes de visite*, pequeñas tarjetas con la fotografía de alguien que podían ser obsequiadas en reuniones importantes, algunas veces con el autógrafo del dueño.

Aubert siguió también a las tropas imperiales y fue considerado un testigo presencial del desastre. Durante el sitio de Querétaro, Aubert viajó a la ciudad para fotografiar todos los acontecimientos, los daños y los actores más importantes, e incluso llegó a presenciar algunas ejecuciones. Famosas son sus fotografías del fusilamiento de Maximiliano, del pelotón que lo ejecutó e incluso de las vestimentas que llevaba. Según algunos historiadores, la fotografía de la muerte de Maximiliano estaba destinada a utilizarse en Europa como un símbolo de la traición de la que fue objeto como el caso de la traición del coronel Miguel López, quien abrió las puertas de Querétaro a las tropas de Juárez, acción que selló la muerte de Maximiliano y de su imperio.

Después de la ejecución y la caída del Imperio, Aubert realizaba retratos de los adversarios de Maximiliano. Tomó una fotografía de la inauguración de un monumento en honor a Benito Juárez, por parte del estado de Querétaro.

Es obvio que Aubert también captó el mensaje para hacerle publicidad y promoción al Imperio, no sólo en México sino también en Europa. Con esa idea promocionó también los trabajos arquitectónicos que Maximiliano realizó en México, especialmente en el Palacio de Chapultepec, residencia oficial del emperador y su esposa, y la construcción de los jardines del Palacio. Algunas veces nos muestra trabajos industriales, como las vías ferroviarias.

Cercanas a este tipo de fotografías, se encuentran aquellas que muestran los paisajes de México, sus ciudades y monumentos. Existe también una fotografía del acueducto de origen azteca y la fuente churrigüesca.¹ Resulta interesante saber que Aubert alguna vez tomó una vista general de una ciudad, desde un lugar elevado, como la foto que muestra el



Piazza de Santo Domingo, Ciudad de México, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

centro de San Miguel de Potosí.² Aún en la actualidad aquellas fotografías resultan muy interesantes, porque nos permiten ver cómo fueron construidas las casas y cómo lucían desde la parte trasera.

Otra categoría de fotografías de Aubert son las que podían llamarse como "tipos mexicanos": personas, como mineros, soldados, campesinos, mujeres y niños en traje tradicional, vendedores en mercados, etcétera; retratados en una especie de estudio callejero. Sin tomar en cuenta todas las fotografías de Aubert, estos retratos son los mejores ejemplos de la habilidad profesional de este sobresaliente fotógrafo. Aún después de 140 años, uno es impactado por los detalles y la expresión de las personas fotografiadas.

Para concluir, una pieza muy importante de la colección de Aubert en el Museo Real del Ejército no es una fotografía, sino un "bosquejo" rápido de la ejecución de Maximiliano. Dado que se le impidió fotografiar la ejecución del emperador, realizó un dibujo. Interesante es este "bosquejo", en el que se aprecia que Maximiliano, contrario a las impresiones populares y los dibujos hechos de la ejecución, no permaneció en el centro de la imagen. El emperador dejó el lugar de honor al general Mejía. Maximiliano permaneció a la izquierda de él, con el general Miramón a su derecha.

Traducción de Luis Lizama

Notas

¹ Se refiere al antiguo acueducto prehispánico que partía de Chapultepec, y que los españoles utilizaron en la Colonia para conducir sus aguas hasta la fuente hoy conocida como Saco del Agua.

² Se refiere a la ciudad de San Luis Potosí.



Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, Universidad



Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Colección postgrado), 2003, 440 pp.

fundamental para analizar el proceso publicitario. Detecta una relación directa entre la aparición en el mercado de una de las más poderosas transnacionales, como lo es la Coca Cola, y las profundas modificaciones en el devenir de la publicidad.

El fenómeno publicitario, minuciosamente observado y analizado en sus rasgos de forma y contenido, es abordado como la expresión de la relación entre la producción de bienes de consumo industrializado y el consumo masivo; no obstante, ese panorama resulta escueto. Ciertamente, el material publicitario no deja de verse desde la perspectiva de los espacios de circulación de los bienes o mercancías.

Siendo de particular interés destacar el análisis de los códigos visuales de la publicidad en su relación con el arte moderno, habría resultado interesante plantear la relación arte-industria, desde el seno de los valores originariamente planteados en las exposiciones industriales universales de mediados y finales del siglo XIX, y desde allí sustentar ciertos principios conciliatorios que se reflejaron en la producción de esos códigos de representación.

Esumo asimismo que el estudio de la imagen publicitaria, como una función fundamental en la sociedad, terminaría de integrarse mejor si se tuviera en cuenta su alternancia con otros medios propagandísticos como el cartel, o la fotografía publicitaria (desde la modalidad de la tarjeta de visita) y luego con la tarjeta postal, o incluso desde la caricatura.

En un sentido pragmático, la imagen publicitaria resulta ser una proyección de los objetos y diversiones de un mundo materialista, que pone de manifiesto un proceso generado desde el reino de las apariencias, y su razón de masivo; no obstante, ese panorama resulta escueto. Ciertamente, el material publicitario no deja de verse desde la perspectiva de los espacios de circulación de los bienes o mercancías.

Siendo de particular interés destacar el análisis de los códigos visuales de la publicidad en su relación con el arte moderno, habría resultado interesante plantear la relación arte-industria, desde el seno de los valores originariamente planteados en las exposiciones industriales universales de mediados y finales del siglo XIX, y desde allí sustentar ciertos principios conciliatorios que se reflejaron en la producción de esos códigos de representación.

Estimo asimismo que el estudio de la imagen publicitaria, como una función fundamental en la sociedad, terminaría de integrarse mejor si se tuviera en cuenta su alternancia con otros medios propagandísticos como el cartel, o la fotografía publicitaria (desde la modalidad de la tarjeta de visita) y luego con la tarjeta postal, o incluso desde la caricatura.

En un sentido pragmático, la imagen publicitaria resulta ser una proyección de los objetos y diversiones de un mundo materialista, que pone de manifiesto un proceso generado desde el reino de las apariencias, y su razón de ser es la expansión de las necesidades. Estimo que la consideración de esos parámetros hubiera dinamizado la valoración de la eficacia visual de las imágenes del deseo.



mos de un Enrique Díaz o de los Casasola para México; y de Alfonso Sánchez García en España.

En *Alfonso, cincuenta años de historia de España*, Pablo López Mondéjar (Casasimarro, España, 1916) explica la vida y el contexto cultural de Alfonso Sánchez García, mejor conocido como "Alfonso" en el Madrid de principios del siglo XX, y reúne imágenes emblemáticas de las primeras décadas de esa centuria. Esta obra constituye una muestra de más de 350 fotografías —la mayoría de ellas inéditas— que vale la pena observar.

Lo más notable del texto de López Mondéjar es que ofrece una documentada información de la vida del fotógrafo *Alfonso* (1880-1953), incluyendo una especie de epílogo decadente que fue la agencia atendida por sus hijos, principalmente por Alfonso Sánchez Portela. "Alfonsito", quien en el diminutivo llevó la penitencia. El contexto histórico abarca desde 1904, año en que Alfonso publicó sus primeras fotos, hasta los primeros años del franquismo, a finales de la década de 1930.

El ejemplo que recorre el texto introductorio se centra en *Alfonso* en Madrid. Recrea nostálgicamente los inicios de *Alfonso* como aprendiz en el estudio de Amador, su paso por los periódicos liberales de la época y su trabajo como fotoperiodero en Marruecos, y en la guerra civil española. Además muestra el contexto en que realizó los retratos de los más disímiles personajes desde artistas y toreros, hasta delincuentes, pasando por políticos, militares y escritores. De estos últimos destacan los retratos de Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín, Mathiagu y Pardo Bazán, entre otros. Con el advenimiento del franquismo y la vuelta a la monarquía, las restricciones oficiales se impusieron en todos los niveles de la vida, incluyendo la fotografía.

Así, la estrella de Alfonso se fue eclipsando hasta su muerte, ocurrida en 1953. Los hijos de éste: Luis, Pepe y Alfonso, trataron de revivir las glorias de su padre, pero poco pudieron hacer.

Para el autor, lo más rescatable de Alfonso es su trabajo como fotoperiodero, sobre todo desde la década de 1920, ya que sus fotografías "constituyen una crónica luminosa del Madrid de la época". El trabajo del fotógrafo español circuló en diarios y revistas madrileños tanto de la época de la república como del franquismo. En ellas se trasluce una mirada aguda y una capacidad compositiva nada desdeñable.

Concebido como un producto de venta masiva, el libro muestra una acusada tendencia a la reconstrucción histórico-biográfica de los fotógrafos y de su trayectoria, pero carece de un amplio análisis formal de las imágenes. Quizá el autor confunde la intención o el origen de éstas, con la historia de vida del fotógrafo. En otras ocasiones el autor del texto desliza alguna idea sobre la fuerza expresiva de las imágenes, la intencionalidad del fotógrafo o el contexto social y de circulación que tuvieron las fotografías, pero en todo caso resulta insuficiente para un análisis más profundo de *Alfonso*, en el contexto del medio en España. En este sentido, la ausencia en el texto de una referencia numérica a las fotos dificultan el seguimiento y localización.

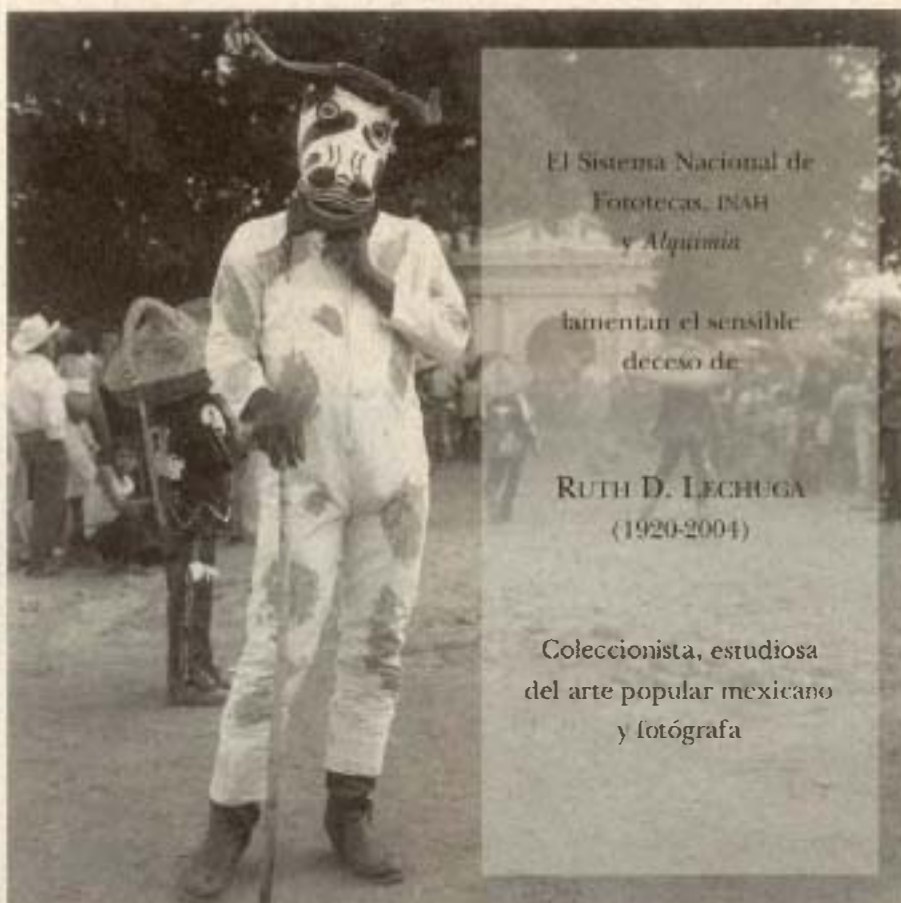
Por fortuna, el trabajo de este fotógrafo se conserva en España. En 1992 el Ministerio de Cultura del Estado español adquirió el Archivo *Alfonso* con más de 200 mil negativos y algunos positivos, que se resguardan en el Archivo General de la Administración (AGA), que es de donde procede la mayoría de las fotos que contiene el libro. Además la obra se complementa con piezas de otros archivos públicos y privados, así como de colecciones particulares.

Pese a todo, este libro dirigido a los grandes públicos, es sin duda una referencia de primer orden para conocer quien fue *Alfonso* y qué representó para el fotoperiodismo español de las primeras décadas del siglo XX. La representación de la realidad con una mirada propia se manifiesta en *Alfonso*, con fotografías realmente portentosas, con una carga simbólica peculiar, como los retratos de Pérez Galdós, o del doctor Santiago Ramón y Cajal, el fotógrafo numerado en una plaza, el matrimonio civil entre milicianos republicanos, el pueblo en el túnel del metro de Madrid, o los cárceles en el Cuartel de la Montaña, tras la insurrección antirrepublicana.

Mirada en perspectiva, la obra se presenta en un momento en el que la fotografía de pronto se ha convertido en una apremiante ventana a determinada sociedad, desde la mirada de un fotógrafo, y en donde tal vez, como nunca, los libros de historia de la fotografía viven una tensión entre el estudio de la individualización autoral y el análisis contextual de su trabajo.

Daniel Escorza Rodríguez

Danza de secuencias en honor a los muertos, Puebla, 1980



El Sistema Nacional de
Fototecas, INAH
y Alquimia

lamentan el sensible
deceso de

RUTH D. LECHUGA
(1920-2004)

Coleccionista, estudiosa
del arte popular mexicano
y fotógrafa



**MÓDULO DE CONSULTA
DEL SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS
EN LA CIUDAD DE MÉXICO**

**AHORA USTED PUEDE CONSULTAR EN LA CIUDAD DE MÉXICO
EL CATÁLOGO COMPUTARIZADO DE LA FOTOTECA NACIONAL DEL INAH.**

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.

CONACULTA • INAH

Fotografía: Cannon Bermúdez

Nuestros colaboradores en este número:

Arturo Aguilar Ochoa. Doctor en historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desde el 2002 pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Es profesor de tiempo completo en la Universidad de las Américas, Puebla. Es autor de, entre otros libros, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano* (IIE-UNAM, 1996) y colaborador del diario *Reforma*.

Richard Boyen. Doctor. Jefe del Centro de Documentación del Museo Real del Ejército de Bruselas, Bélgica.

Rosa Cusanova. Historiadora del arte que ha estudiado los procesos culturales y artísticos en México entre fines del siglo XVII y primeras décadas del siglo XX. Desde 1998 es directora del Sistema Nacional de Fototecas del INAH.

Deborah Dorotinsky. Es doctora en historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente es profesora de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

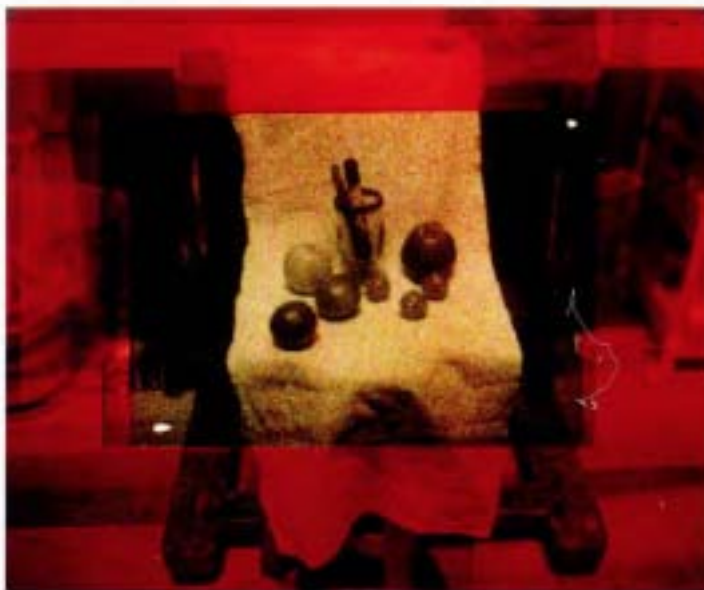
Daniel Escorza Rodríguez. Licenciado en historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con estudios de maestría. Entre sus publicaciones se encuentra la *Guía general del Archivo Histórico de Churubusco* (INAH, 1999). Actualmente es investigador de tiempo completo en la Fototeca Nacional del INAH.

Laura González Flores. Fotógrafa. Posee un doctorado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Desde 1986 se dedica a la producción, promoción, docencia, crítica y teoría de la fotografía.

Luis Alberto Lizama González. Pasante de la carrera de Relaciones Internacionales e Historia, en la Universidad de las Américas Puebla. Ha organizado y participado en diferentes eventos y prepara su tesis sobre "Los efectos de la presencia de Hugo Chávez en América Latina".

Patricia Massé Zendejas. Maestra en historia del arte e investigadora de tiempo completo en la Fototeca Nacional del INAH. Es autora de *Simulacro y elegancia en la tarjeta de visita* (INAH, 1995) y curadora de *Pasado el tiempo* en el Museo Franz Mayer (2003).

Georgina Rodríguez. Socióloga e investigadora. Autora de *Niños trabajadores mexicanos, 1865-1925* (INAH-Unicel, 1996), y miembro del consejo asesor de la revista *Luna Córnea* para la cual ha escrito diversos artículos. Actualmente dirige la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.



ISSN 1405-7786



9 771405 778009

CONACULTA • INAH

