

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

\$ 40 mayo-agosto 2003 año 6 núm. 18



Fototeca de la Coordinación
Nacional de Monumentos Históricos



Manuel Ramos, *Patio de la casa núm. 90 en la calle de Jesús María, ca. 1930*, Ciudad de México, Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (FCNMH) / 44-24



Fotógrafo no identificado, *Edificio de faros en el Puerto de Veracruz*, ca. 1925, Veracruz, Veracruz, FCNMH / 454-46

mayo-agosto 2003

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 MASSÉ Z.,
PATRICIA MENDOZA, REBECA MONROY NASR, CARLOS
MONSIVÁIS, FRANCISCO MONTELLANO, RICARDO PÉREZ
MONTFORT, GERARDO SUTER.

Alquimia

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
Editor

GEORGINA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ
Editora invitada

CANNON BERNÁLDEZ
Asistente editorial

LORENA NOYOLA PIÑA
Diseñadora

EDUARDO RAMÍREZ GRANILLO
Apoyo editorial

ALEJANDRO MARTÍNEZ, ALFONSO MEDINA Y CANNON BERNÁLDEZ
Fotografía

BENIGNO CASAS Y ZAZIL SANDOVAL
Corrección

Comité Editorial

SERGIO RAÚL ARROYO, ROSA CASANOVA, GERARDO JARAMILLO,
ADRIANA KONZEVIK C., DAVID MARTÍN DEL CAMPO, GEORGINA
RODRÍGUEZ, 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 Fototecas. 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 licitud de título núm. 10366; y de licitud 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*.



Lauro E. Rosell (atribuida), *Luis MacGregor saltando un vertedor de demasías en la represa de una hacienda del Estado de México, ca. 1930*, Estado de México, FCNMH / 535-64

Índice

- 5 Conocer un acervo
- 7 La emotividad del documento
GEORGINA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ
- 13 Variaciones sobre el Edén
HUGO ARCINIEGA
- 22 La ciudad en el paisaje y el monumento en la fotografía:
apuntes sobre una compleja relación
IRVING DOMÍNGUEZ
- 27 Fotografía y habitación vernácula
DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
- 35 La génesis de un proyecto de conservación de monumentos
MARTHA R. MIRANDA SANTOS
- 40 *Testimonios del Archivo*: GEORGINA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ
- 41 *Sistema Nacional de Fototecas*: GEORGINA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ
- 43 *Soportes e Imágenes*: ALEJANDRINA ESCUDERO
- 46 *Publicaciones y exposiciones*



Conocer un acervo

La historia de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos es ya mucha. Porque éste fue el primer archivo fotográfico que se formó oficialmente en México. Los orígenes de su conformación se pueden rastrear hasta las primeras colecciones fotográficas recopiladas para el Museo Nacional. Y es ya conocido que este acervo, durante años, llegaron a consultarlo los estudiosos de la imagen en el ex convento de Culhuacán, de donde se trasladaría a la calle de Correo Mayor, en el Centro Histórico. Ahí quedó integrado a la CNMH en donde contó —y cuenta— con instalaciones adecuadas.

Lo que resguarda este archivo es una rica historia de imágenes mexicanas que provienen desde el siglo XIX, con medio millón de piezas fotográficas, aproximadamente. Por eso, se trata de un sitio de hallazgo y de relecturas para nuestra historia social y cultural. Tiene razón nuestra editora invitada, Georgina Rodríguez, que en este archivo hay una temática esencialmente arquitectónica. Pero también nosotros pudimos ver algo más: digamos, algunos ejemplos notables del pictorialismo realizado en México o de un documentalismo social que habla de su capital como un sitio lleno de complejidad urbanística. Esto quiere decir que un repositorio de imágenes siempre depara sorpresas.

En este número de *Alquimia* quisimos divulgar algo de lo que posee esta fototeca. Para ello, fue sustancial el apoyo de Georgina Rodríguez, su directora, quien convocó a diversos especialistas para armar el contenido que ahora se tiene en las manos. Una serie de ensayos con los que se ha buscado reflexionar sobre algunas de las imágenes que resguarda este archivo. Así, la misma Georgina nos ofrece un panorama de los contenidos del acervo, pero también rescata el oficio de fotógrafos que han sido un tanto relegados en nuestra historia. Hugo Arciniega, por su lado, reconstruye una historia muy precisa: la estancia de Maximiliano en la Casa Borda de Cuernavaca, a partir de imágenes contenidas en esta fototeca. Irving Domínguez reflexiona sobre esos extraordinarios documentos que son las fotografías panorámicas que aquí presentamos. Unos ejemplos de cómo los procesos técnicos le ofrecieron un especial lenguaje a la foto mexicana. La investigadora Deborah Dorotinsky nos ofrece sus conocimientos sobre ese proyecto enorme que emprendió Raúl Estrada Discua a lo largo de México, a solicitud de Lucio Mendieta y Núñez. Martha Miranda nos amplía la historia de este archivo y rescata a una serie de personajes que hicieron posible su conformación a partir de los rescates de los monumentos históricos. Finalmente, Alejandrina Escudero también nos ofrece nuevos hallazgos visuales con las fotografías aéreas de la Ciudad de México. Así, invitamos aquí a conocer este vastísimo acervo del que aún se tiene mucho por estudiar.



Manuel Ramos, *Ermita en la calzada de Tlalpan que dio nombre a la estación del metro*, ca. 1925, Ciudad de México, FCNMH / 6-47

La emotividad del documento

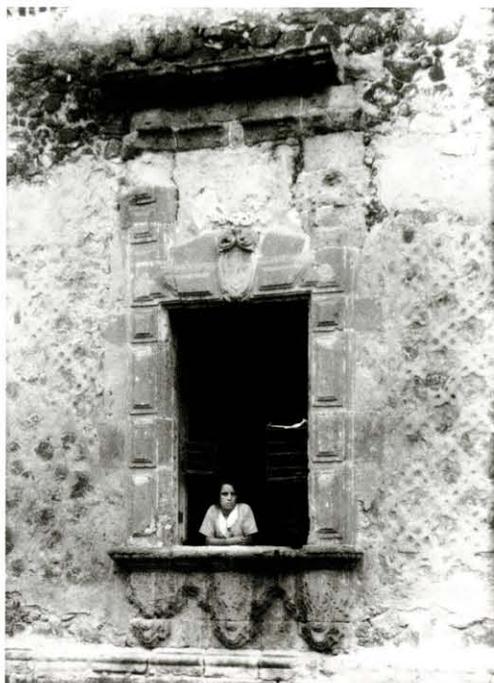
Georgina Rodríguez Hernández

En entregas anteriores hemos comentado sobre lo paradójico de la fotografía de arquitectura al representar la magnitud y tridimensionalidad espacial, en una bidimensionalidad encuadrada y por lo general en blanco y negro. No obstante, creemos que su estudio nos lleva a conocer el contexto social del cual emergieron y tangencialmente, a quienes las produjeron, debido a su carácter *documental*, pues, como bien dice Laura González, la fotografía como documento responde a una “voluntad social”¹ y son las tensiones *sujeto fotográfico-autor-contexto social*, las que componen los distintos sustratos que integran nuestros registros y sobre los cuales se irán sumando muchos más.

De alcances nacionales y con fotografías que se remontan a los orígenes del medio en nuestro país, la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos es una parada obligada para los estudiosos de los monumentos y su restauración, quienes fielmente acuden a su consulta por contar con una catalogación expedita y accesible para su reproducción. Además de los datos “duros” que aportan sus aproximadamente 500 000 fotografías, nuestro acervo es un extenso campo, propicio al estudio de los reiterados referentes y sus significados, de sus fallidos y exitosos intentos documentales, de sus trilladas representaciones costumbristas y de sus puntos de ruptura e interlocuciones con lo que se reconoce como vanguardia. Sin embargo, la temática eminentemente arquitectónica de la Fototeca de Monumentos Históricos pareciera que repele a los estudiosos de la fotografía y de otros temas historiográficos. ¿A qué debemos esto?

El cristal con que se mira

Nuestras fotografías van de las simples reprografías de plantas arquitectónicas, mapas, planos y todo tipo de documento gráfico en los que la fotografía sólo sirve como medio de reproducción, al interminable registro de los inmuebles patrimoniales. En algunos casos se perciben ciertas intencionalidades estéticas, dependiendo del autor, pero sobre



Manuel Ramos, *Ventana interior de la casa núm. 10 en la calle República de Ecuador, ca. 1932*, Ciudad de México, FCNMH / 62-16



Guillermo Kahlo, *Presbiterio y nave procesional poniente de Catedral*, 1904-1908. Ciudad de México, FCNMH / 80-99

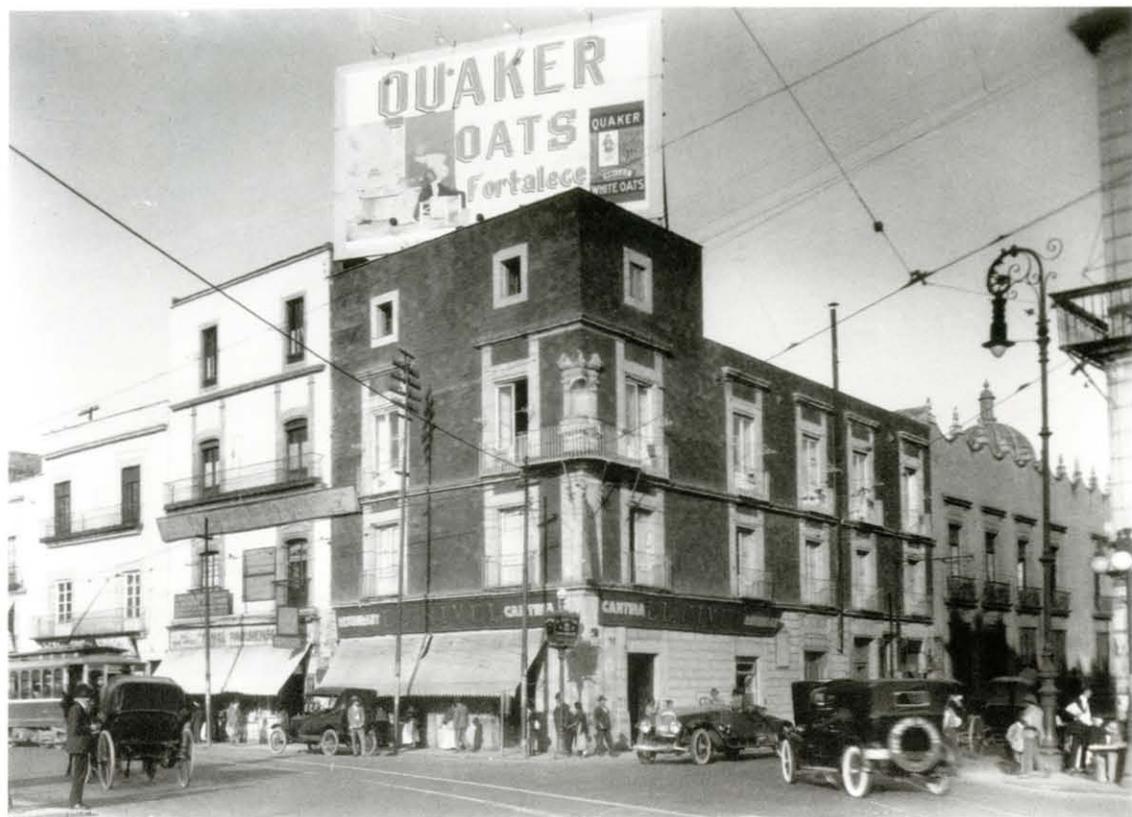
todo dependiendo de la finalidad de la imagen. En el primer caso, las reprografías seguirán siendo el medio de presentación de otro documento. En el segundo, el registro se definirá como un testimonio que pretende exponer al inmueble tal y como es, y será en éstos en donde las emociones del autor afloran, en algunos casos tímidamente, en otros decidida y abiertamente.

William Scott, en el primer capítulo de su libro *Documentary Expression and Thirties America*, establece que en la corriente documental que se desarrolló en Estados Unidos tras la quiebra económica de 1929, las emociones pesaban más que los hechos,² y Beaumont Newhall, en su ya legendaria *History of Photography*, apuntaba al documental: "...es por lo tanto, una aproximación que hace uso de las facultades artísticas para dar vida al hecho...".³ En el ámbito social los ejemplos son muy claros, pero en el

ámbito arquitectónico, ¿cómo conmovirse ante la fotografía de un inmueble?

La fotografía suele presentar a la arquitectura, sobre todo a la monumental, aislada de su contexto social, ya que antepone su traducción volumétrica y estructural ante otras interpretaciones. A lo largo del siglo XIX y durante las tres primeras décadas del siglo XX, las tomas de interiores de iglesias son las que mejor ilustran los avances de la técnica, y sucesivamente dan cuenta de las soluciones y aportes que se alcanzaron para lograr la magnificencia de los templos. La utilización de cámaras de gran formato y las largas exposiciones —necesarias además a falta de iluminación artificial— hacen que estas fotografías trasciendan la simple ilustración y se muestren como riquísimas fuentes históricas que dan cuenta de numerosos detalles.

Esta detallada información visual hace muy apreciable el registro de *Templos e iglesias de Propiedad Federal*, realizado por Guillermo Kahlo entre 1904-1908, para la Secretaría de Hacienda. Arquitectos y restauradores han utilizado sus fotografías como valiosos documentos por su fidelidad. Sin embargo, ¿qué podríamos decir si al analizar su serie del presbiterio y del ciprés de la Catedral Metropolitana, percibimos delicados retoques que destacan las luces y sombras para prolongar la profundidad y dimensión de su espacialidad?⁴ ¿Condenamos el valor documental de las fotografías de Kahlo por estar manipuladas, o lo entendemos como un perfeccionista que no se cuestionó usar medios extrafotográficos para alcanzar una interpretación de la monumentalidad como él la percibía? ¿Equivaldría ese tipo de intervención con el retoque digital en una imagen que muestra dete-



Manuel Ramos, *Seminario esquina Moneda*, ca. 1925, Ciudad de México, FCNMH / 12-74

rioros ocasionados por mal procesamiento o una inapropiada conservación? Dejemos abiertas las preguntas.

Regresemos a una de las fotografías de esta serie, a aquella que representa al ciprés y a las naves procesionales del lado poniente de Catedral; la imagen es impresionante, pero no se ciñe a una lectura académica del espacio.⁵ No obstante, por la expresividad de la iluminación retocada, que se filtra por ventanales que no vemos, pero adivinamos, para tocar rasante las columnas estriadas—cuyas líneas también están retocadas— y baña de luz al ciprés, dedicado a la Asunción de la Virgen, a la interpretación monumental se suma una profunda percepción espiritual. En esta imagen, el ciprés tiene su mayor expresividad fotográfica, y Kahlo logra interpretar el ámbito concebido por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga para su obra, construida entre 1847-1850 y lamentablemente demolida en 1943. Resulta curioso que esta imagen no haya sido reproducida en otros libros que tratan sobre Catedral, salvo en *Iglesias y conventos coloniales de México*,

de Lauro Rosell, aunque en este libro la fotografía, sin créditos, se reprodujo invertida.⁶

Institucionalidad y sentimientos encontrados

El diálogo establecido entre el registro fotográfico y la historiografía de la valoración del patrimonio arquitectónico mexicano, sencillamente no se entendería sin nuestro acervo. Muchas son las vertientes para desarrollar, pero no quisiera omitir los avances alcanzados en las tres primeras décadas del siglo XX, con la atención que se tuvo hacia la arquitectura civil y particularmente la doméstica, expresada en los patios de vivienda colectiva, identificados popularmente como “vecindades” y el notable papel que en ello tuvo Manuel Ramos.

Con más de 3000 negativos de su autoría y cerca de 1800 del hoy llamado Centro Histórico de la Ciudad de México, producidos entre 1921-1934, nuestra colección Ramos constituye un vasto cuerpo documental para el estudio de la fotografía, la vida cotidiana y los inmuebles mismos, identificados cada



Luis Limón, *Demolición de la iglesia de Santa Brígida*, 1934, Ciudad de México, FCNMH / 91-61

uno de ellos por su dirección específica.⁷ La comprensión de Ramos por los ámbitos arquitectónicos y sus elementos constructivos, aunados a su sensibilidad y simpatía hacia quienes los habitaban, lograron registros excepcionales, pues en cada toma fue capaz de incluir información racional, “dura”, con la vivacidad del momento.

Su baja como “inspector fotográfico de monumentos” en 1934, por atreverse a salvar la higuera de una de las casas que serían demolidas por la ampliación de la Avenida 20 de Noviembre —y que según la tradición testificaba la milagrosa redención de san Felipe de Jesús, primer santo mexicano, al reverdecer tras su sacrificio en Japón—,⁸ es un suceso que expone el jacobinismo de esos tiempos y que como institución nos deja una cuenta pendiente con la obra de Manuel Ramos.

El fotógrafo que le sucediera en el cargo, Luis Limón, fue menos elocuente al plasmar sus emociones, mas tampoco pudo evadir expresar los sentimientos que le ocasionaban las demoliciones de templos y otros inmuebles virreinales en aras de la “modernidad”. Su fotografía del obrero que mira los carteles de *La Cucaracha* exhibida en el cine Regis, y de *Dos Monjes*, en el Iris, podría leerse de muchas formas; pero no podemos soslayar el hecho de que éstos están pegados en una barda que circunda los trabajos de demolición de la iglesia de Santa Brígida, debido a la ampliación de la Avenida San Juan de Letrán, hoy Lázaro Cárdenas. En el contexto de la época, la imagen daba cuenta de una velada protesta por el hecho.

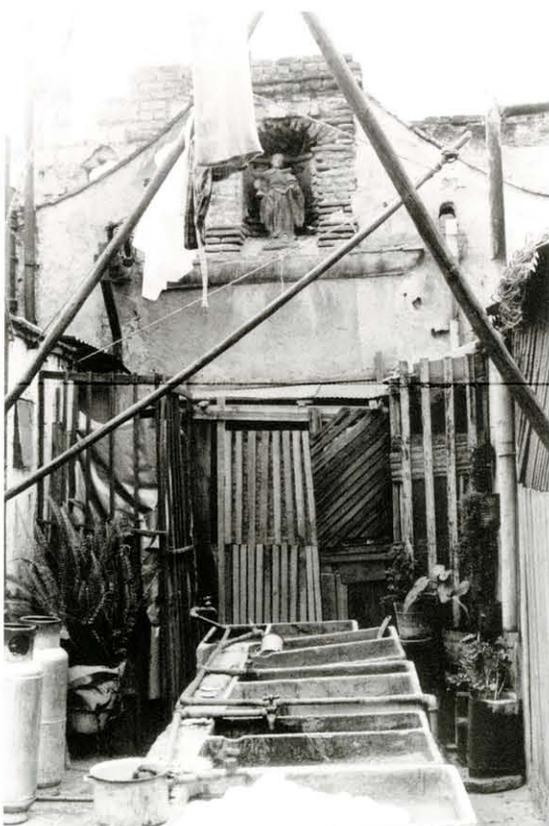
Erigido en 1740 como un convento, la iglesia de Santa Brígida tenía una bóveda elíptica que le confería una cualidad única, de sobria belleza. Era también un templo al que acudían ciertos fieles, los más “aristocráticos de la Ciudad”, al decir de Rosell.⁹ Pero ésta no es una fotografía única en la obra de Luis Limón. Otros registros suyos suelen posar a un personaje del pueblo en medio de la destrucción de un inmueble. O bien, en el otro extremo, en una cuidada composición, juega con aquellos personajes que intervenían en su construcción o cuidado.

A manera de invitación

Hasta aquí hemos revisado a tres autores cuya obra se encuentra ampliamente representada en la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, cuyos aportes al lenguaje fotográfico y al estudio de los inmuebles no han despuntado como deberían, salvo las aproximaciones que se han hecho a Guillermo Kahlo hasta ahora. Muchos otros autores faltan por rastrearse y revalorarse, entendiendo sus registros como documentos visuales y sociales de la compleja fotografía de arquitectura. Nuestras puertas están abiertas y nuestras colecciones dispuestas a su estudio.



Manuel Ramos, *Interior de la casa ním. 130 de la calle República de El Salvador, ca. 1930*, Ciudad de México, FCNMH / 59-28



José A. Rojas Loa, *Lavaderos de la casa ním. 9 de la calle de Carretones, 1970-1973*, Ciudad de México, FCNMH / 673-22



Manuel Ramos, *Av. del Trabajo, Col. Morelos, ca. 1930*, Ciudad de México, FCNMH / 63-68

Notas

¹ "Leer fotografía mexicana en el siglo XXI", Seminario de Análisis Histórico de la Fotografía, 1839-2002, Sesión del 28 de junio de 2003, Museo de El Carmen, San Ángel, Ciudad de México.

² William Scott, *Documentary Expression and Thirties America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 9. En Estados Unidos el género documental no sólo abarcó las expresiones visuales como la fotografía, el cine, la pintura y el grabado, sino que ejerció fuerte influencia en la literatura, el teatro, la danza y otros medios de expresión como la prensa y la radio.

³ Beaumont Newhall, *History of Photography*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 5ª ed., 5ª impresión, revisada, 1994, p. 238.

⁴ Estos retoques también se pueden ver en la fotografía "124", perteneciente a la larga serie que Kahlo dedicó a la Catedral metropolitana en *Templos e Iglesias de Propiedad Federal* (de la foto "42" a la "125"), y habría que analizar cómo se observan los retoques en los negativos originales, correspondientes a dichas impresiones, material que resguarda la Fototeca Nacional del INAH.

⁵ En la introducción de Manuel Toussaint a la obra de Baxter, se califican las fotografías de Kahlo como un "Inventario Fotográfico" carente de interés artístico. Silvestre (*sic*) Baxter, *La Arquitectura hispano colonial en México*, introd. y notas de Manuel Toussaint, México, SEP / Departamento de Bellas Artes, 1934, p. vii.

⁶ Lauro Rosell, *Iglesias y conventos coloniales de México*, México, Patria, 2ª ed., 1961, p. 15.

⁷ Datos proporcionados por Martha R. Miranda, conservadora de la Fototeca de la CNMH, quien está por terminar su tesis en Historia con un catálogo de la Colección Manuel Ramos.

⁸ Alfonso Morales, "La casa de la higuera", en *Luna Córnea*, núm. 11, enero-abril de 1997, pp. 64-71. En los círculos piadosos que guardan la memoria de san Felipe de Jesús, se dice que de aquella higuera milagrosa sobrevivieron distintos retoños. ¿Habrán sido los que salvó Manuel Ramos?

⁹ Lauro Rosell, *op. cit.*, p. 343.

Variaciones sobre el Edén

Hugo Arciniega

Existen varios medios para acceder a un personaje histórico: sus actos, sus escritos, las cartas que envió y las que recibió, su diario y, desde luego, los espacios que eligió para habitar; pero, ¿cómo aproximarnos a los ámbitos espaciales, que afectaron su psicología? Pese a la naturaleza siempre cambiante de los inmuebles, la fotografía de arquitectura se vuelve un recurso insustituible para ello. Esta propuesta consiste en reconstituir las aspiraciones

que Maximiliano de Habsburgo, siendo emperador de México, tuvo sobre una casa y determinar, mediante el análisis de sus espacios y algunas fotografías, qué tanto logró concretarlas.

Es un hecho bien conocido que Maximiliano y Carlota habitaron en Cuernavaca, en la que fuera propiedad de don Manuel de la Borda, y es evidente además que el noble europeo encontró en ella numerosos estímulos sensoriales, pero resultaría muy aventurado establecer en qué consistieron éstos si no contáramos con imágenes, aun de épocas contemporáneas a su estancia.

El personaje: un emperador melancólico

En el invierno de 1865, durante uno de esos almuerzos campestres que tanto le agradaban,¹ el archiduque escuchó hablar a su ayudante de campo y caballero imperial, el coronel Paulino Gómez Lamadrid,² sobre una población llamada Cuernavaca, ubicada en el camino que llevaba al puerto de Acapulco y considerada la puerta a la *Tierra Caliente del Sur*. Es posible que en ese instante el emperador recordara que ese mismo punto formaba parte de la ruta recomendada por *Madame*



The Rochester Photo. Mexico City, *Jardín de las fuentes, Casa Borda, Cuernavaca, Morelos, ca. 1915, FCNMH /434-14*



Fotógrafo no identificado, *Jardines flotantes*, ca. 1930, Cuernavaca, Morelos, FCNMH / 687-80

Calderón de la Barca a los viajeros europeos que se aventuraban por aquellas latitudes.³

De acuerdo con José Luis Blasio, su secretario, Maximiliano llegó a la capital del hoy estado de Morelos huyendo, entre otras cosas, del frío que permanentemente padecía tanto en el palacio de México como en la villa suburbana de Chapultepec.⁴ Su fascinación comenzó en los espesos bosques que por entonces delimitaban al antiguo camino que conducía hasta la población. Los emperadores se encontraron con un asentamiento de traza irregular, que se extendía sobre varias colinas sembradas de frutales; en donde la vista era atraída, irremediabilmente, hacia el gran volumen pétreo denominado *Palacio de Cortés* que, a la manera medieval, señoreaba sobre numerosas cubiertas inclinadas formadas con tejas rojas o tejamanil.⁵ Sobre pronunciadas pendientes, los blancos paramentos escalonados configuraban calles empedradas que confluían en pequeñas plazas, en las ruinas del convento franciscano y en las numerosas capillas e iglesias en cuyos altares se agolpaba la devoción popular. En el itinerario que don Ángel Pérez Palacios había preparado para complacer a la pareja imperial, se encontraban los *Jardines de Borda*. Blasio describió ese primer encuentro entre personaje y ámbito:

Visitóla el Emperador al día siguiente y quedó prendado verdaderamente de esa finca tan hermosa, que con sus inmensos jardines, sus amplios departamentos y sus estanques es todavía una verdadera mansión imperial. Arregló el intendente de la lista civil el arrendamiento, se dispuso todo para emprender las reparaciones que tenían que hacerse, y en pocos días fueron tapizadas las habitaciones y limpiados los jardines.⁶

A partir de entonces, el austríaco visitó regularmente su nueva *residencia de campo* hasta los primeros días de octubre de 1866, cuando el trayecto desde la capital dejó de ser considerado seguro. En una carta que dirigió a su *querido primo*, el emperador Pedro de Brasil, Maximiliano refiere que las inmediaciones de Cuernavaca le recordaban mucho la vegetación que, años atrás, lo había sorprendido en aquel reino sudamericano; y que, además, que disfrutaba del clima templado de la región.⁷ En un día común, la mañana quedaba dedicada a tratar asuntos de gobierno y las tardes a dar largos paseos a caballo; no era raro que el alcalde indígena del vecino pueblo de Acapatzingo estuviera convidado a su mesa. Gracias a otra misiva, firmada por Mariano



Fotógrafo no identificado, *Andador de los dados*, ca. 1930, Cuernavaca, Morelos, FCNMH / 687-83

Hermosillo, prefecto de la demarcación, puede saberse que el Habsburgo decidió cambiar el nombre de *Casa Borda* por el de *Edén*:

Haré cuanto V.M., me ordene, porque es mi deber, pero no es posible transigir con la idea de que V.M., no vuelve al Edén, como se dignó llamarle un día. Señor: la joya más preciosa del paraíso eran los ángeles; más sin ellos, se convierte en un páramo insoportable.⁸

El ámbito evocado

A la denominación de *edén* subyace una clara alusión al paraíso terrenal, imaginario caracterizado por una profusión de plantas y animales. Más que los aposentos, lo singular en la *Casa Borda* eran precisamente los jardines.⁹ Para recuperar el significado que éstos guardaban para Maximiliano, se cuenta con las impresiones que le dejaron los que visitó en Italia y en el sur de España.

En sus memorias, elogia los jardines que se desarrollan en desniveles, que no siguen la propuesta del pintoresquismo inglés sino que mantienen la regularidad y simetría del esquema italiano. Busca la penumbra y la humedad bajo tupidos doseles, en

donde el agua en movimiento refresca y adiciona sus sonidos al de los gorjeos de las aves.¹⁰ Más que por un cuidadoso *arts* topiario francés, se inclinaba por los que evidenciaban cierto abandono.¹¹ Y austríaco al fin, se sorprendía y fascinaba en una atmósfera nítida y con un horizonte libre de brumas,¹² valorando aquellas extensiones verdes como una de las mayores riquezas que pueda poseer un soberano.¹³ El jardín era para él un lugar para recorrer en soledad, un espacio para reflexionar; un sitio en donde reconocer la creación divina, un refugio en donde el individuo se ve asaltado por los recuerdos hasta que la melancolía se apodera de su ánimo.¹⁴

En Andalucía había descubierto las posibilidades de los patios: la capacidad de transformarlos a voluntad de espacios privados a semipúblicos, efecto conseguido al cerrar o al abrir el portón del zaguán y los balcones que daban a la calle.¹⁵ San Salvador de Bahía, en Brasil, le permitió antes que México visitar la *república de las plantas*, como llamó a las selvas tropicales, que supuso *virgenes* y en donde experimentó una gran paz interior. El emperador afirmaba: “Ésta es la verdadera imagen del paraíso, donde cada hijo del creador vivía y se movía según su voluntad.”¹⁶



Fotografía Comercial, O. B. Hachenberger, Prop., *Corredor de la Casa*, ca. 1915, Cuernavaca, Morelos, FCNMH / 629-72

El ámbito arquitectónico: de posta de diligencias a sitio imperial

¿Cómo se define el ámbito arquitectónico? Especialmente a partir de un pavimento sobre el cual se transita; con dos o más muros que se aproximan o alejan del habitante y con una cubierta que puede adquirir multiplicidad de formas, que se eleva sobre la cabeza y consigue dotar de intimidad o, en caso contrario, de monumentalidad a un recinto. En el ambiente específico construido al interior de dichos bordes, los sentidos resultan afectados y la conducta condicionada con las texturas de los materiales utilizados, con las formas obtenidas a partir de una o varias técnicas constructivas, con la iluminación que penetra a través de los vanos, con el frío o el calor que se manifiestan, con el silbar del viento al seguir las circulaciones, con el escurrir de las lluvias sobre la envolvente y con los olores que devuelven las maderas de portones, duelas y vigas, o la tierra de los adobes.

La *Casa del Presbítero Manuel de la Borda* en Cuernavaca es un conjunto de edificios, una secuencia de ámbitos arquitectónicos, que inició su confor-

mación en la segunda mitad del siglo XVIII y quedó integrada por una iglesia, dedicada a la virgen de Guadalupe, oratorio de los emperadores. Singular casa cural, que en realidad presenta la tipología de una villa con un extenso y variado jardín, rodeado por un muro perimetral en el que destacan dos miradores. Como todo inmueble que a través de los siglos continúa cobijando actividades humanas, ha experimentado una serie de transformaciones que le han permitido adquirir funciones tan diversas como *Casa de Diligencias* o posada, sitio imperial, oficinas para los juzgados de distrito, hotel y actualmente sede del Instituto Cultural Morelense.

El ámbito arquitectónico fotografiado: la labor de atrapar sombras y descifrarlas

En la metodología actualmente seguida para documentar diferentes expresiones urbano-arquitectónicas producidas durante el virreinato, el siglo XIX y las primeras décadas del XX, la consulta de las colecciones de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, constituye un paso ineludi-



Fotógrafo no identificado, *Casa Borda*, ca. 1930, Cuernavaca, Morelos, FCNMH / 688-4

ble. De su acervo provienen algunos referentes visuales elocuentes sobre las características que presentaba el conjunto arquitectónico morelense, y que nos aproximan en alguna medida a los espacios habitados por Maximiliano de Habsburgo.

Una vez transpuesto el cubo del zaguán, se penetraba al patio mayor de la *Casa Grande*, que recibe esta denominación para diferenciarla del *Pabellón de los Emperadores*. Dicho espacio adquiere profundidad en la imagen de un autor no identificado, quien hacia la tercera década del siglo XX captó el espacio interior y los frentes del pórtico que antecedía a las habitaciones principales en la zona pública de la vivienda. En primer plano aparece una mujer cargando un cesto colmado de alcatraces y, a la obvia intención costumbrista, subyace una noción clásica: su proximidad hacia uno de los pilares que sostienen la cubierta, no puede dissociarse de la relación establecida por los griegos entre figura humana y orden arquitectónico. En el encuadre incorpora un cambio de nivel en el corredor, un volumen horizontal expresado por el murete y uno vertical que adquiere la forma del ya referido apoyo, rompiendo la ortogona-

lidad con un sillar curvo. El claroscuro enfatiza la relación entre el exterior y ese espacio semiabierto que refresca al recién llegado y desde donde, en las reuniones informales, se disfrutaba del *fresco* vespertino. Los empedrados confieren una textura táctil a los pisos, en donde marcando sendas se distinguen diferentes tipos de baldosas. Las plantas emergen desde diferentes aberturas y de las macetas de barro. Pese al blanco y negro de la foto, se distingue que la ornamentación se circunscribía a bandas de color sobre los guardapolvos, las aristas de los soportes estructurales, los capiteles y los enmarcamientos de los vanos. Estamos ante una arquitectura de estructura perceptible y de múltiples contrastes, uno de éstos el cromático.

El emplazamiento en fuga perspectiva, propiedad de la Fotografía Comercial de O. B. Hachenberger, frente al *Pabellón de los Emperadores*, define completamente el ámbito que, de acuerdo con Blasio, fue uno de los preferidos de Maximiliano.¹⁷ Este grupo de habitaciones daban su frente hacia el *Jardín de las Fuentes*, pero desplantaba sobre una plataforma que las situaba a medio nivel sobre los prados.



The Rochester Photo. Mexico City, *Jardín Borda*, ca. 1915, Cuernavaca, Morelos, FGNMH / 434-11

La luz sobre los arcos queda saturada con los doseles y follajes, que apenas permiten la entrada de algunos rayos del sol, mientras sombras orgánicas se proyectan sobre las baldosas, rompiendo la fluidez del espacio. La forma de la cubierta enriquece el encuadre al variar uno de los ángulos, y entre las vigas se aprecia la retícula del enladrillado. Los ritmos se superponen: el primero marcado por los pilares, el segundo por los vanos de forma rectangular y el tercero por los bancos adosados. Los muebles tipo austríaco evocan épocas más prósperas —probablemente al Segundo Imperio Mexicano—, pues a pesar de la evidente iluminación artificial, la falta de mantenimiento se hace patente en el deterioro de la capa pictórica y en la disminución de recursos en las sillas y mesas que sostienen a dos comensales. Sin dejar de reconocer el buen manejo de la proporción, sus materiales y técnicas constructivas, este espacio físico se inscribe en la arquitectura vernácula regional.

La arquitectura de paisaje en la Casa Borda comienza a ser develada en una glorieta del *Jardín de*

las Fuentes, registrada bajo la firma The Rochester Photo. La composición, si bien pretende destacar la transición espacial, es decir, el andador que súbitamente se ensancha en el área destinada a la fuente, incorpora diferentes cuerpos geométricos como los muretes del primer plano, el pedestal, el brocal, las columnas y el cupulín del surtidor; los pilares y el muro perimetral; todos ellos situados a diferentes distancias del fotógrafo, confiriéndole profundidad al espacio. La ortogonalidad de los elementos edificados y su ostensible presencia lo aleja, sólo en principio, de la jardinería paisajista; no obstante la superposición de los follajes, la presencia de musgos sobre los enlucidos, las grietas en el piso y la pila seca, asignan al conjunto la impresión de abandono y ruina buscada por esa corriente. Es innegable el propósito de evocar un pasado esplendoroso y tal vez por eso se excluyó a los paseantes, decisión que dificulta precisar la escala del espacio físico. La disposición de los hitos invitan a seguir la caminata, adentrarse entre las frondas y descubrir el diseño total.



The Rochester Photo. Mexico City, *Estanque del Jardín Borda*, ca. 1915, Cuernavaca, Morelos, FCNMI / 434-5

Los jardines se desarrollan sobre terrazas excavadas en una ladera; el punto más alto se sitúa en la llamada *Casa Grande* y el más bajo en el *Paseo de los Miradores*. Para librar la pendiente se desarrolló la *Rampa de los Dados*, que recibe su nombre al quedar delimitada por una secuencia de prismas rectangulares. La fotografía, también ejecutada hacia la tercera década del siglo XX, se compuso a partir de volúmenes y de superficies. La masa verde se limita a su mínima expresión y las fugas perspectivas y los planos predominan. Se alude a tres circulaciones relacionadas entre sí: desde la rampa se domina el andador inferior; éste queda delimitado por un muro que se ve interrumpido por un arco, y una escalinata permite dar una nueva dirección al paseo. Variando pocos metros la ubicación del observador, se descubren ámbitos distintos. Los pedestales forman un ritmo que se acentúa con las matas.

Otra fotografía relevante se debe a la autoría de Charles B. Waite y data de 1904. Su estudio sobre el *Paseo de los Miradores* no sólo permite su comprensión es-

pacial, sino que ejemplifica la reconstrucción de los imaginarios, ya que el autor la tituló: *Carlota's favorite corner in Borda Garden*. Este hecho me parece por demás interesante, ya que bajo esa denominación se establece la relación entre un personaje y un ámbito concreto: con el tiempo, el hecho histórico adquiere un matiz mítico y el imaginario popular sitúa a los individuos en los espacios que le parecen más congruentes. La única referencia concreta que he hallado sobre los hábitos de la princesa Charlotte de Saxo Coburgo en la *Casa Borda* se la debemos a Blasio, quien menciona la afición de la emperatriz por cazar mariposas en los jardines, en compañía de sus damas de honor.¹⁸

Regresemos a la fotografía. El muro de la extrema izquierda delimita al espacio físico y a la composición misma. La perspectiva establecida mediante los andadores se conjunta con el propósito de destacar un remate visual. Desde la terraza se podía admirar la barranca y establecer un comparativo entre las plantas cultivadas y la vegetación que prospera en su plenitud natural. Sobre la cubierta a cuatro aguas,



Charles B. Waite, 973. *Carlota's favorite corner in Borda Garden*, 1904, Cuernavaca, Morelos, FGNMH / 687-62

todavía puede verse el pináculo que se repetía en algunos surtidores.

Sin duda el ámbito más fotografiado del conjunto fueron los *Jardines Flotantes*. Al observar este encuadre de autor desconocido, debe considerarse que originalmente los estanques y espejos de agua eran alimentados por los manantiales que brotaban en la propiedad. Este sector estaba dotado con dos embarcaderos por si los paseantes deseaban seguir el recorrido a bordo de una canoa. Dos intenciones rigen a la composición, la más evidente, disponer de la escalinata monumental para definir una fuga perspectiva y colocar la cámara más abajo del nivel de los ojos para distorsionarla. Se consigue, en consecuencia, que los elementos edificados adquieran mayor presencia que la masa vegetal, es decir, se obtiene un espacio ilusorio.

Esta selección cierra con un ejercicio de sobreposición de volúmenes en distintos planos. Se trata nuevamente de una imagen propiedad de la Fotografía Comercial de O. B. Hachenberger. Reflejadas sobre el agua aparecen las dos arquerías que conforman el embarcadero principal; detrás, entre las frondas, puede verse la cúpula de la iglesia de Guadalupe,

y en la extrema derecha la torre del vecino convento de San Francisco. Al interior del muro perimetral, la vista y el oído quedaban dominados por estas expresiones del arte sacro. Por su parte, la escala asignada a la función recreativa se somete respetuosamente. El disparo captó a un mismo tiempo el espacio interior y el exterior; las proyecciones del medio líquido sobre los muros y el contraste entre dos tipos de arquitectura: la de alarife y la vernácula. Años más tarde, el gusto académico en la restauración arquitectónica se manifestará en los sillares ciclópeos que se dibujaron sobre los aplanados de cal.

A manera de conclusión

Esta breve selección de imágenes revela, en El Borda, un predominio de la tradición constructiva regional en los que fueron recintos imperiales, más cercanos al virreinato que a las utopías palaciegas proyectadas para la Ciudad de México. El abandono permitió que las plantas desbordaran los límites originalmente impuestos por un modelo de jardinería italiana, y conformaran una nueva relación entre volumen edificado y masa vegetal.



Notas

¹ José Luis Blasio, *Maximiliano íntimo. El emperador Maximiliano y su corte. Memorias de un secretario*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades-Dirección General de Publicaciones, (Ida y regreso al siglo XIX), 1996, p. 118.

² El coronel Gómez Lamadrid gozó de la simpatía del emperador, quien no sólo lo nombró ayudante de campo y caballerizo imperial, sino comandante de la guardia municipal de la Ciudad de México. Murió el 3 de enero de 1867 en la defensa de Cuernavaca. Enrique Cárdenas de la Peña, *Mil personajes en el México del siglo XIX*, México, Banca Somex, 1979, t. II, p. 111.

³ “Los antiguos cronistas la celebraron por su belleza, por su clima suave y lo inexpugnable de su posición [...] después de la Conquista, Cortés construyó en ella un magnífico palacio, una iglesia y un convento franciscano, creyendo que sentaba las bases de [...] una gran ciudad. Y en efecto, su delicioso clima, la abundancia de agua [...], sus magníficos árboles, exquisitas frutas y su proximidad a la capital, todo concurría a que la ciudad floreciera. Y, sin embargo, es un lugar sin importancia con ser tan favorecido por la naturaleza, y el palacio del conquistador es ahora un cuartel medio derruido, aunque muy pintoresco, que se levanta sobre una colina a cuyas espaldas se yergue el blanco volcán.” (Frances Erskine Inglis de Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, trad. del inglés y pról. de Felipe Teixidor, 7ª ed., México, Porrúa, (Sepan cuantos, 74), 1984, p. 224).

⁴ Blasio, *op. cit.*, p. 117.

⁵ Véase la compilación de fotografías publicada en Sergio Estrada Cajigal Barrera, *Crónicas de Cuernavaca 1857–1930. Imágenes de la memoria*, 2ª ed., Cuernavaca, Grafiarte de Morelos, 1997.

⁶ Blasio, *op. cit.*, p. 120.

⁷ Maximiliano de Habsburgo, Carta al emperador del Brasil, 18 de mayo de 1866, Cuernavaca. Archivo del Kaiser Maximiliano Von México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia-INAH, r. 75, exp. 513, f. 93.

⁸ J. Mariano G. Hermosillo, Carta a Maximiliano de Habsburgo, 17 de octubre de 1866, Cuernavaca, Archivo General de la Nación, Segundo Imperio, v. 49, exp. 34, f. 7.

⁹ Erskine, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰ Habsburgo, Maximiliano de, *Recuerdos de mi vida. Memorias de Maximiliano*, trad. José Linares y Luis Méndez, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1969, 2 vols., t. I, p. 80.

¹¹ *Ibidem*, t. I, p. 15.

¹² “Los colores tenían esa ardiente brillantez tan querida al alma y a los ojos del hombre del sur, y que reanima también el corazón de los hombres del norte...” *Ibidem*, t. I, p. 6.

¹³ “...!que noble lujo para un soberano rodear su residencia con una verdura tan hermosa!” *Ibidem*, t. I, p. 44.

¹⁴ “Estaba sumergido en uno de esos estados del alma en que se experimenta un lánguido abatimiento, una dulce melancolía, una suave desesperación. Ansiaba ardientemente volver a mi hogar doméstico. Los míos me habían hecho la vida demasiado feliz en mi patria; pero es bueno que semejante existencia acabe, y momentos como estos, en su saludable amargura, son un precioso remedio...” *Ibidem*, t. I, p. 80.

¹⁵ *Ibidem*, t. I, pp. 118–119.

¹⁶ *Ibidem*, t. II, p. 126.

¹⁷ “En el segundo patio estaban las habitaciones de Sus Majestades; sólo tenía un piso, y la entrada a la mansión imperial era por una escalinata de ocho o diez peldaños [...] Siendo muy abundantes en Cuernavaca las plantas exquisitas, el corredor se encontraba lleno de tiestos que contenían ejemplares de las más hermosas, además se habían decorado los muros con primorosas trepadoras y exquisitas orquídeas y abundaban también peceras de cristal con muy bellos peces y jaulas con pájaros multicolores. Le agradaba a Maximiliano trabajar en uno de los lugares más frescos del corredor, adonde mandaba colocar una mesa y allí nos poníamos a despachar la correspondencia.” Blasio, *op. cit.*, pp. 123–124.

¹⁸ “La Emperatriz era muy aficionada también a pasear por aquellos jardines, llevando con sus damas de honor redes de tupido tul para atrapar mariposas destinadas a enriquecer las colecciones del profesor Billimek.” Blasio, *op. cit.*, p. 124.

La ciudad en el paisaje y el monumento en la fotografía: apuntes sobre una compleja relación

Irving Domínguez

Para Eric Jervaise, quien me acercó al tema

En la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH se encuentran bajo resguardo una docena de negativos plata sobre gelatina en formato panorámico. Se trata de registros diversos sobre la Ciudad de México producidos por la Compañía Industrial Fotográfica (CIF) en la década de 1920, algunos de ellos vienen acompañados de su positivo. Las impresiones tienen el horizonte (de la cámara) colmado por el Lago de Chapultepec, la Plaza de la Constitución o el desarrollo urbano de la zona noreste de la capital, por señalar los contenidos de algunas de las imágenes referidas. Extensas y magníficas, su plenitud aguarda el escrutinio del espectador, ese acto que deletrea la ciudad para reconstruirse en la memoria retando al tiempo, las escalas y proporciones, hasta alcanzar una disposición ideal, mejor dicho, *melancólica*.

¿Fueron las impresiones obtenidas de los negativos artículos de presunción metropolitana, parte de un registro sistemático de la ciudad o era su destino transformarse en museos portátiles? Una cosa es cierta, las panorámicas pueden significarse como el efecto de las relaciones recíprocas entre arquitectura y paisaje, cuya tensión aumenta, pero a la vez se eclipsa, gracias a la precisión y detalle particulares de la técnica fotográfica. Bajo estas condiciones realizar una lectura que considere a estas tres fuentes como unidades que fácilmente se yuxtaponen nos aleja

Compañía Industrial Fotográfica, *Panorámica-México* 8, 1924, Ciudad de México, FCNMH / Col. CIF



de todas las implicaciones simbólicas pero también históricas del registro arquitectónico, de la representación de la naturaleza y de la imagen fotográfica en su papel de vehículo ideológico. Parecería sencillo indicar aquellos elementos de la imagen panorámica cuyos significados parecen no haber experimentado modificaciones sustanciales a través del tiempo, pero esta ficticia continuidad nos obliga a revisar lo que constituye la representación misma.

Las panorámicas que esta edición de *Alquimia* ofrece a sus lectores arrojan indicios sobre la constante elaboración del “rostro” de la Ciudad de México, a partir del *paisaje urbano* (término que desea conciliar dos conceptos excluyentes: naturaleza y ciudad) elaborado en un periodo específico. Pero antes de comenzar cualquier interpretación en un contexto dado, es necesario tomar en cuenta los conceptos que apuntalan esta representación especializada.

Primera consideración: el paisaje

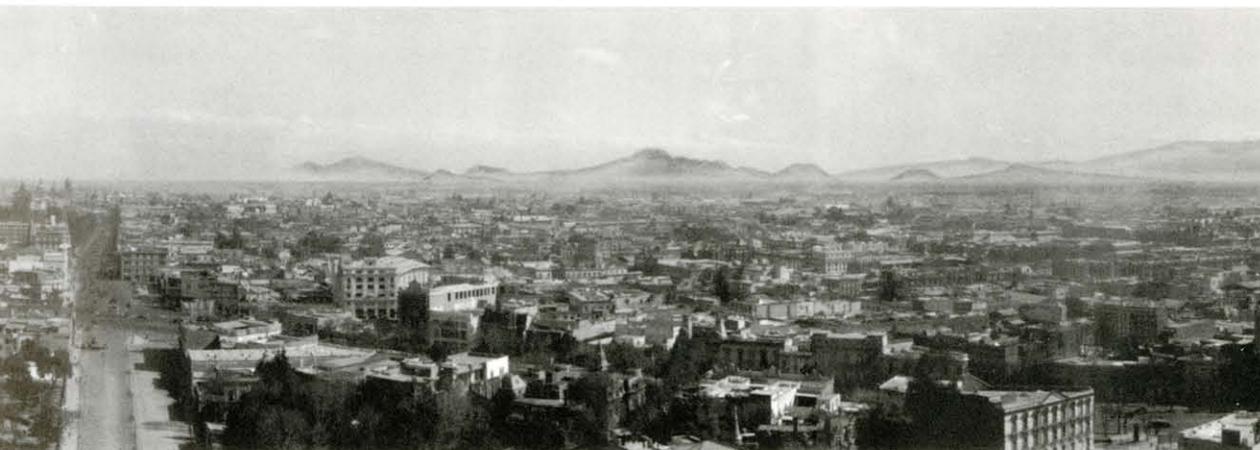
Al término del siglo XVIII, el género del paisaje inició un paulatino ascenso dentro de la jerarquía de la pintura que siguió verificándose en el transcurso del siglo XIX. Esta dinámica corresponde con el interés de diversos sectores del arte y la ciencia por elaborar un nuevo modelo de comprensión del mundo material (sus manifestaciones concretas) como unidad. Tal cambio, por supuesto, encarnaba una visión ideal que permitiera el nuevo entendimiento: “El ojo libre,

espiritual, que contempla con relación a la unidad, junto a la observación fiel, sencilla, ordenada”.¹ Se hizo evidente superar las limitaciones que la perspectiva imponía a la representación de la naturaleza, por consiguiente, a las interpretaciones derivadas de sus imágenes. El surgimiento de la técnica fotográfica, más que una solución, ofreció pautas para el desarrollo de una observación especializada de la naturaleza.

De forma simultánea, la legitimación de la nueva técnica como productora de paisajes permitió a la fotografía elaborar los primeros signos sobre los cuales articulase un discurso propio: entre ellos, el uso de la iluminación para significar uno o varios elementos destacados de la generalidad de la representación, el balance entre el detalle del referente y el ocultamiento del mismo para dirigir la lectura del espectador o crear una *atmósfera* (una intención o evocación afectiva) determinada, así como la interacción entre lo figurativo y las abstracciones creadas por patrones de luz y sombra. A lo anterior debemos agregar que una convención respecto de las primeras representaciones fotográficas del paisaje fue determinante para su rápida aceptación. Debido a que la producción de una imagen fotográfica es producto de una relación directa con el medio ambiente, ésta fue interpretada como una *muestra* de la naturaleza.

Segunda consideración: el monumento

Tras la presentación del daguerrotipo en la Academia Francesa de Ciencias (1839), el barón Isidore





Compañía Industrial Fotográfica, 3.45. *Chapultepec, ca. 1923*, Ciudad de México, FCNMH / Col. CIF

Taylor, autor de una de las ediciones más importantes de litografía sobre la arquitectura romana y medieval de Francia (*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*), había sugerido a la Comisión de Monumentos Históricos que aceptara las placas fotográficas para enriquecer su colección de dibujos. La aparición de la nueva técnica coincidió con la defensa que una nueva generación de arquitectos hacía, en la misma Academia, del estudio científico de la Historia como base de un conocimiento arquitectónico objetivo. En consecuencia, la *veracidad* del registro fotográfico respondía a sus inquietudes.

El historiador François Guizot había fundado la Comisión en 1837, lo cual coincidió con la creación del término *patrimonio nacional*. La nueva instancia tenía a su cargo el inventario de los monumentos nacionales y su clasificación, lo cual facilitaba su vigilancia, además de la protección y restauración de los mismos. Una de las tareas primordiales de la Comisión fue la de obtener registros fieles de aquellos edificios cuyo rescate se consideraba primordial. Pero la integración efectiva del registro fotográfico en las actividades de restauración de monumentos históricos sucedería hasta 1851 cuando la propia institución organizara las *Misiones Heliográficas*, debido, en buena medida, al uso corriente de negativos en papel (calotipos) y negativos de cristal.

Para la década de 1860 la fotografía formaba parte esencial del proceso de restauración de monumentos, gracias a la intensa promoción y defensa del arquitecto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, artífice

de las *Misiones*. Si bien la documentación fotográfica tuvo franca convivencia con el dibujo, cumplía funciones bien definidas: registraba el estado original de la construcción previo al rescate, las diferentes etapas del mismo y el aspecto global de la operación a su término. También las impresiones fotográficas proporcionadas eran utilizadas como guías para la reconstrucción de adornos, esculturas y otros detalles del edificio.

Tercera consideración: la visión panorámica

Ante la precisión que ofrecía el registro fotográfico, se desató una actividad febril para obtener vistas panorámicas utilizando la nueva técnica. El objetivo era cubrir la mayor extensión de terreno y facilitar su observación en un soporte bidimensional. Al principio se utilizaban varias placas de daguerrotipo que ordenadas una tras otra permitían reconstruir el paisaje registrado. Se requería una gran precisión y elaborados cálculos para determinar en cuál punto había quedado la placa y dónde comenzaba la siguiente. Para 1845 se había desarrollado la primera cámara de formato panorámico, lo cual permitía obtener un registro continuo pero menos extenso del territorio (aun así, las panorámicas elaboradas a partir de tomas individuales siguieron empleándose). En promedio, estas cámaras rotaban en arco hasta los 120 grados,² lo cual implica una distorsión en la imagen final respecto del emplazamiento de la cámara y su operador.



El efecto óptico desatado por el tipo de registro permitió jugar con la sensación de amplitud y magnificencia, lo cual benefició sobre todo a los proyectos de desarrollo urbano que se convirtieron en el motivo principal del formato panorámico. La alteración fue aprovechada para transmitir una imagen de armonía entre la obra en desarrollo y el entorno inmediato.

Última (aunque provisional) consideración: fantasmas del paraíso

Nuestro fiel lector advertirá cómo la Plaza de la Constitución en el momento de realización de la panorámica es un jardín. Semejante cursilería tiene un trasfondo poderoso. La concepción bucólica del jardín lo figura como regulador de la expansión de la naturaleza, en este caso, conciliada con el desarrollo de la ciudad. Se trata de una *arquitectura de la naturaleza*,³ una resonancia, un espejismo del origen de la Ciudad de México (por lo que hubo de agua y ambición en su principio). Es también un acto de fundar (una vez más) un orden superior, como se puede apreciar en la flamante avenida enmarcada por casas nuevas, comercios y veloces autos. Si estas últimas líneas pueden parecer superficiales, prometo, lector, en una próxima ocasión revelar su hondura y con ello comprender la estructura visual e ideológica que en su aparente sutileza colma la fotografía panorámica tanto como nuestras miradas.

Notas

¹ Citado por Javier Arnaldo en Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, (La barca de la Medusa), 1992, p. 39.

² Para el caso de las imágenes de la Ciudad de México elaboradas por la CEF, la cámara utilizada alcanzaba una rotación de 180 grados.

³ Esta argumentación sobre el jardín y su relación con la arquitectura es desarrollada por Fabio Morábito en *Los pastores sin ovejas*, México, Conaculta/Ediciones del Equilibrista, (Hora Actual), 1995.



Raúl Estrada Discua (atribuida), *Estructura de una casa de pencas de maguey en construcción en el Valle del Mezquital*, ca. 1945, Hidalgo, FCNMH / 485-38

Fotografía y habitación vernácula

Deborah Dorotinsky Alperstein

Más que abordar de manera general el tema de la fotografía de arquitectura vernácula, quisiera aquí inaugurar una reflexión sobre los motivos por los que en un momento determinado de la historia de las disciplinas sociales en el país —finales de los años treinta— se consideró importante realizar un levantamiento fotográfico en el rubro de la vivienda indígena. Su relevancia justificó la exposición, inaugurada el 15 de noviembre de 1951, de una selección de fotografías de tipos de viviendas en la Escuela de Arquitectura de la UNAM, bajo el título “Tipos y casas indígenas”.¹

En 1939 el entonces director del Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) de la UNAM, doctor Lucio Mendieta y Núñez, inició uno de los proyectos fotográficos más ambiciosos que un instituto de investigación emprendiera: la realización de un atlas fotográfico de todos los grupos indios que habitaban en el país. Esta empresa culminó en 1946, con la muestra de los resultados en el Palacio de Bellas Artes, con museografía de Fernando Gamboa y Enrique Othón Díaz. En esa ocasión se mostraron cuadros etnográficos que explicaban las características básicas de cada grupo étnico, algunos trajes típicos de la colección del fotógrafo Luis Márquez y, sobre todo, fotografías. Éstas, tomadas no sólo por Raúl Estrada Discua, fotógrafo oficial del Instituto, sino prestadas por otros autores como Manuel Álvarez Bravo, Dolores Álvarez Bravo, Antonio Carrillo, Henri Cartier-Bresson, Donald Cordry, Gertrude Duby, Juan Guzmán, Doris Heyden, José Hernández, Evelyn Hoffer, los hermanos Mayo (Cándido, Francisco y Faustino), Luis Márquez y Ricardo Razetti.² La muestra tuvo una nutrida respuesta en la prensa, sobre todo por su intención de mostrar el “México desconocido”, como se le consideraba al México indio, a los habitantes no capitalinos. Finalmente, los cuadros etnográficos sirvieron para ampliarlos a una versión



Raúl Estrada Discua, *Caserío seri en Bahía de Kino*, 1940, Sonora, FCNMH / 406-64



Arriba: Raúl Estrada Discua, *Mujeres seris de Bahía de Kino*, ca. 1940, Sonora, FCNMH / 2163-001

Abajo: Raúl Estrada Discua, *Mujer seri de Bahía de Kino*, ca. 1940, Sonora, FCNMH / 2163-002

monográfica en 1957, llamada *Etnografía de México*, ilustrada con una muy pobre selección fotográfica del archivo y publicada por el mismo IIS. Las fotografías durmieron después el sueño de los justos en las gavetas del archivo fotográfico del Instituto hasta que en 1989, el doctor Carlos Martínez Assad las desempolvó e inició con el libro *Signos de Identidad* un proceso largo de revaloración del trabajo de levantamiento fotográfico hecho por el Instituto.

Las imágenes que acompañan estas líneas provienen de este archivo, y su particularidad es que no se encuentran dentro del IIS en la UNAM, sino en lo que fuera la fototeca del Exconvento de Culhuacán (hoy Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos), lugar al que fueron a dar un centenar de objetos procedentes del antiguo Museo Nacional. Después de varios años de pesquisas, no ha sido posible elaborar más que hipótesis sobre el modo en el que las imágenes del archivo del IIS llegaron al Museo y terminaron sus días, junto con varios negativos originales en nitrato, en Culhuacán. La más plausible supone que alguna persona que trabajaba tanto en el Museo Nacional como en el IIS-UNAM, como el investigador Miguel Othón de Mendizábal, llevó las imágenes hasta el Museo con algún propósito desconocido. Los documentos que nos pudieran revelar este misterio, sencillamente no existen.

Nos encontramos pues, con un accidente afortunado cuando aparecen, en un lugar inverosímil, negativos y positivos de época que se consideraban perdidos. Entre las cosas que refleja el material del archivo “México Indígena”, resguardado en la Fototeca de la CNMH, habrá que subrayar un álbum dedicado a la vivienda indígena, el registro más amplio del grupo étnico seri, algunas imágenes originales firmadas a mano por Raúl Estrada Discua, junto con fotografías de su familia, y una selección muy peculiar de fotografías más cercanas a las “instantáneas” por su carácter revelador de lo efímero de un momento de la vida. También existen fotografías de grupos de personas —escasas en el archivo del IIS—, así como una selección diferente de imágenes del grupo otomí. El álbum con las imágenes de las moradas indias no parece estar organizado con un criterio expositivo específico —de tipos menos elaborados de casas, a habitaciones más sólidas y complejas— ni por regiones, ni por estados. Los ejemplos que reúne en sus páginas parecen ser una selección guiada por un gusto particular y sin una lógica concreta que se pueda detectar a simple vista. La explicación de su “razón de estar” quizás podemos encontrarla en la más amplia que movilizó la ambiciosa empresa fotográfica de Mendieta y Núñez, al final del periodo cardenista.

Lo que disparó la gestación de este archivo —cuando el presidente Cárdenas estaba por terminar su periodo de gobierno— fue el principio de salvamento. Movido por las ideas que ubicaban a los gru-



Raúl Estrada Discua, *Casa-cueva tarahumara en Bocoyna, ca. 1945*, Chihuahua, FCNMH / 0476-071

pos humanos en una suerte de escalera evolutiva, y pensando que los grupos más “primitivos” desaparecerían, Lucio Mendieta y Núñez juzgó necesario acelerar el registro de la situación étnica tal cual era entonces, pues la integración —a través de la educación y el desarrollo tecnológico en el campo— terminaría por absorber y hacer desaparecer las culturas tradicionales y los elementos raciales/étnicos diferenciados. El foco central del archivo “México Indígena” fueron las fotografías de “tipo”, sobre todo las de busto de frente y de perfil, tratando de inscribir en la imagen las particularidades de las razas, ya que éstas terminarían por fundirse en la gran forja de América, como pronosticó Manuel Gamio. Entendida a veces como una cuestión biológica, otras como una cultural y aun otras como una de clase social, la raza, se suponía, quedaba registrada en esas fotografías. Por otro lado, la indumentaria, las industrias típicas, las formas de las casas y el medio ambiente, a través de pocas fotografías de paisaje, también formaron parte del registro. De carácter y calidad más bien dispares, el archivo “México Indígena” reunió alfabéticamente estos temas en una serie de álbumes, del mismo modo que se encuentran pegadas en álbumes muchas de las fotografías de este archivo, localizadas en la Fototeca de la CNMH. La

idea principal que parecía justificar esta empresa de inventario de la población, era la reformulación del proyecto de nación del que se participaba desde dentro de la Universidad, proporcionando el conocimiento sobre las poblaciones para quienes había que diseñar políticas específicas, sacarlas de su supuesto atraso e integrarlas al resto de la nación.

La iniciativa de hacer un inventario de los tipos de viviendas de los pueblos indios formaba ya parte de la agenda de Lucio Mendieta y Núñez, desde que publicó *La Habitación Indígena* en 1939, cuando ya era el director del oficialmente constituido IIS. Ilustrado con fotografías y algunos dibujos para rescatar la imagen de la vivienda vernácula, este trabajo iniciaba con la pregunta de si existía o no una correspondencia entre el tipo de habitación y los ciclos culturales (léanse estados evolutivos). Las casas donde moraban estos “otros culturales” también se convirtieron en blanco de la lente de la cámara.

Partiendo de la idea de que la habitación era en cierto modo un “índice de la psicología de los pueblos”, Mendieta y Núñez afirmaba que cada cultura poseía de hecho un estilo propio de construcción, imprimiendo a sus aldeas o ciudades un “carácter y sello peculiares”. Retomando las propuestas de Spengler, Mendieta y Núñez lo cita reafirmando que



Raúl Estrada Discua, *Mujeres y niño otomí frente a sus casas de elementos vernáculos, una de ellas demolida*, 1943-1945, Hidalgo, México, FCNMH / 403-25

“la casa es la expresión más pura que existe de la raza”, de ahí la pertinencia de hacer un levantamiento fotográfico en ese rubro. A Lewis E. Morgan lo retoma para afirmar que, “La arquitectura de la morada... ofrece una ilustración *medianamente completa* del progreso, desde el salvajismo hasta la civilización”.³ Por lo tanto, el estudio detenido de las formas de las casas de determinado grupo social podía llevar, supuestamente, al conocimiento de sus ideas éticas, de su dominio del medio ambiente, el aprovechamiento de los recursos disponibles, en suma, de su carácter cultural. Por otro lado, en la construcción de sus habitaciones dejaba el hombre también señales de sus sentimientos artísticos y religiosos. La casa pues, como depositaria de un enorme caudal colectivo y personal. Mendieta y Núñez afirmaba que este tipo de estudios de vivienda indígena resultaba de suma pertinencia para nuestro país, ya que en él habitaban numerosos grupos indígenas de “retrasada cultura”.⁴ A pesar de la postura marcadamente evolucionista, Mendieta y Núñez tuvo el tino de aclarar que existen casos, como el de algunos tarahumaras que habitaban en cuevas —según apreciamos en la imagen incluida— pero que eso no debía de tomarse en sí como signo de barbarie, dado que muchos de ellos sabían

leer y escribir.⁵ Esta nota, nos permite apreciar algo muy característico de la obra de este pionero de la sociología mexicana: su ambivalencia y en cierto grado sorpresa frente a la interrogante que la diversidad étnica planteaba ya con fuerza desde la década de los cuarenta.

Mendieta y Núñez sentenciaba en la citada obra que:

La miseria de la habitación indígena no se debe tanto a la situación económica del indio como a su incultura... hay elementos para edificar buenas casas y que es la incurria del indio el motivo único de la pobreza de su hogar... Acaso contribuye también en la poca atención que pone el indio para construir su casa, el hecho de que, contrariamente a lo que acontece en los centros urbanos, la casa tiene un valor comercial muy bajo.⁶

Matizado el juicio de valor con el factor del valor económico de la morada, el mito del buen salvaje parece estar dando paso al del salvaje flojo. Concluye el sociólogo su estudio, como con muchos otros, proponiendo una serie de medidas y progra-

mas gubernamentales para hacer mejoras en las viviendas indias, sobre todo enfatizando la necesidad de acelerar la adquisición de mayor higiene y mejor aprovechamiento de los materiales disponibles. Este tipo de aculturación, acercando las costumbres de construcción indias a las occidentales, “al encauzar, en nueva forma las costumbres familiares de aquél, influirá en la elevación de su cultura y al mejorar las condiciones higiénicas de su vida, en su desarrollo numérico, en su mejoramiento físico”,⁷ y aclara que la pobreza apreciada en la vivienda indígena se debe más a la indolencia del indio que a su situación económica. A pesar del sesgo particular de sus estudios, que nosotros apreciamos hoy en día como particularmente tendenciosos, habrá que reconocer que el sociólogo impulsó una importante labor de registro fotográfico, siendo precursor de los estudios de vivienda vernácula como también de la situación de los indios frente al derecho.

Después de este trabajo particular sobre la vivienda, es en las síntesis monográficas de 1957, en *Etnografía de México*, donde se trabaja el tema de la morada india para cada grupo étnico. A otro colaborador del IIS-UNAM, Roberto de la Cerda Silva, le correspondió la redacción sobre el grupo otomí, el cual se localizaba en los años cuarenta en casi todo el estado de Hidalgo —salvo la región norte— y en porciones y municipios de los estados de Guanajuato, Querétaro, Estado de México, Michoacán, Morelos, Puebla, una pequeña porción de San Luis Potosí, Tlaxcala, Veracruz y el suroeste del Distrito Federal.⁸ Fueron tres los tipos de vivienda encontradas en la región otomí, correspondientes a tres estados económicos: a) la choza con estructura de troncos y palos de “quíotes” o maguey, carrizo o varas atados entre sí con fibras de ixtle, los muros y el techo cubiertos con pencas de hojas de maguey, con medidas de 3 x 2 m de ancho y largo, y 3 m de altura; b) casas de muros de piedra y lodo con techo de zacate; c) muros de adobe, techo a dos aguas, de teja con declive y alturas mayores que las anteriores. Lo curioso —informa el investigador— es que en un mismo lugar pueden encontrarse los tres tipos de vivienda, siendo el primer tipo predominante en la región del Valle del Mezquital, Hidalgo.⁹

Este tipo de vivienda más rústica, podemos apreciarla en la fotografía seguramente tomada en el Valle del Mezquital en la primera mitad de los años cuarenta. El fotógrafo enmarcó de modo muy pintoresco la imagen, con la visible línea de magueyes en la parte baja y las dos mujeres “ocupadas en sus cosas” y no mirando a la cámara. La escena, más que tipológica, se ofrece casi como un paisaje de tema pastoril con las montañas en lotananza y las dos mujeres indias a los costados. Si miramos con cuidado nos percatamos que es el niño el único que mira a la cámara, como lo hacen casi todos los niños en el archivo indigenista, ya sea por curiosidad, temor o desafío. En cuanto a la casa, no mucho se aprecia de ella, sino que más bien el interés de la mirada se dirige a



Arriba: Raúl Estrada Discua, *Hombres y niños otomíes en la torre de la iglesia El Santuario*, 1936 (?), Hidalgo, FCNMH / 402-89

Abajo: Raúl Estrada Discua, *Valle del Mezquital*, ca. 1945, Hidalgo, FCNMH / 484-96



la desordenada pared de cactus caída, de seguro resultado de los vientos que por ahí suelen soplar. Las preferencias estéticas del fotógrafo se imponen aquí a los requisitos visuales de información tipológica establecidos por Mendieta y Núñez, y la fotografía lejos de ser un registro duro, se convierte en una muy atractiva anécdota.

En la fotografía de una casa otomí de esa región, que más bien es del tercer tipo, podemos apreciar algunos detalles pertinentes para la discusión de Mendieta y Núñez, y otros que lo son para la curiosidad del fotógrafo. La toma es realmente sencilla, en tanto parece comprimirse toda la información en el primer plano. El formato apaisado le ha permitido al fotógrafo reunir en una imagen con bastante profundidad de campo no sólo la morada, sino el paisaje que la circunda y a tres sujetos que posan frente a la casa. Las zonas de luz y sombra están correctamente repartidas, y la posición de las ruinas del murete, al lado izquierdo, ayuda a dar más profundidad a la imagen. El cielo no es plano sino contrastado por las nubes, sobre todo en las orillas de la imagen. El estado lamentable en el que se encuentra la construcción semi-destruida del lado izquierdo y la modestia de la casa, conjugada con la vestimenta de los tres hombres, hablan juntos de la pobreza en esta región del campo mexicano.

Lo primero que viene a la mente sobre esos tres hombres, es que están ahí para dar una noción de escala de la casa. Pero mirando bien la imagen, salta a la vista que los tres son de estatura y edades muy dispares. ¿Están ahí para mostrar el tamaño real de la vivienda? El de la izquierda es un muchacho, de entre 8 y 12 años de edad —la puerta de la casa es alta para él, y de estar solo junto a ella pensaríamos que la casa es más grande—. El hombre que flanquea la entrada de la morada, del lado derecho, posiblemente tiene 20 años. Su estatura es más bien alta, y hace aparecer a la casa y su puerta pequeñas. El tercer sujeto, al extremo derecho, es de estatura promedio, y seguramente el de mayor edad. Si el interés del investigador era que el fotógrafo trajera de regreso al Instituto imágenes lo más directas de paredes y de techumbres para poder clasificar las moradas, lo que el fotógrafo ha hecho en este caso es proveer de esos datos al investigador, retratando tres sujetos de diferentes alturas. Pero además, ha agregado otros que se escapan a las necesidades del registro arquitectónico y en cierto modo contradicen la labor inventarial. Estos tres hombres en su diversidad parecen afirmar lo que el antropólogo Franz Boas decía ya muchos años antes, en relación a que la empresa de clasificar a los grupos humanos por “tipos” era una pérdida de tiempo, ya que la enorme diversidad dentro de un mismo grupo echaba por tierra las tipologías.¹⁰

Si ponemos atención, podemos percibir que el muchacho de la izquierda y el hombre mayor de la derecha miran directamente a la cá-



Raúl Estrada Díscua, *Niño y hombres otomíes frente a una casa de arquitectura vernácula*, 1943-1945, Hidalgo, FCNMH / 403-20

mara y a nosotros, mientras el hombre de enmedio está absorto hilando ixtle, y parece ignorar al fotógrafo. Las miradas de los dos personajes de los extremos nos participan de la escena del tercero al centro, que hila despreocupado. La vivienda, de la cual había que destacar paredes y techumbre, se relega casi a un segundo plano, y lo que se destaca más es el potencial narrativo propiciado por la presencia de los tres sujetos: “son padre e hijos”; “son abuelo, padre e hijo”; “ésta es una casa donde viven tres hombres de tres generaciones diferentes”; “éste es el hombre que trabaja hilando y mantiene a su hermano y su padre”, etcétera. El *punctum* de la fotografía, por retomar a Roland Barthes, me parece que es el huso sobre el que hila el sujeto del centro, contradiciendo la supuesta “indolencia” del indio; la acción y el trabajo en el centro del reposo y la inamovilidad de la casa y los dos sujetos que posan y toman de frente al fotógrafo. La puerta, elemento de la casa que Talbot inmortalizó en su célebre talbotipo “La puerta abierta”, permanece cerrada para que en el registro se pueda incluir su tipo, aunque también este hecho es simbólico de la situación del trabajo del fotógrafo en el campo —fotografiando exteriores, penetrando en la intimidad de las casas para

registrar altares y cocinas sólo en contadas ocasiones—. Aun hay cierto recato en la práctica del operador de la cámara, cuya actividad no es todavía absolutamente predatoria, contentándose con detenerse en las superficies y ofrecerlas. Por otro lado, este hecho de fotografiar los exteriores parece no ser del todo desconocido para la fotografía arquitectónica, tan engolosinada con las fachadas, portadas, pórticos, ventanas, puertas y adornos exteriores de los edificios. Por otro lado, la fotografía de los interiores presenta incluso hoy en día una complicación poco comprendida.¹¹

Si bien los registros tipológicos de personas no han arrojado algo de utilidad real para los antropólogos —salvo para poder historiar las prácticas de las disciplinas sociales en determinados momentos— los de cultura material parecen abrir otro horizonte. James Clifford ha inscrito al tipo de antropología nostálgica que resguarda recuerdos de las culturas materiales, en lo que ha llamado “paradigma de salvamento”. A pesar de la justa crítica que se hace a esta labor de salvamento como una especie de “conciencia culposa”, las fotografías de vivienda indígena resultan documentos importantes porque ayudan a percibir los cambios culturales experimenta-



Notas

dos por los grupos étnicos. Si en algo podía haber tenido razón Mendieta y Núñez, respecto a las cualidades de la casa-habitación, era que podían dejarnos ver ciertos aspectos del carácter artístico del grupo y de su manera de resolver la relación con el medio ambiente procurándose abrigo.

Estos registros fotográficos de los años cuarenta, al igual que los de arte indígena, son elementos relevantes en el estudio histórico/etnográfico de estas formas vernáculas de arquitectura, y en su múltiple significación abren y evidencian la dimensión de los cambios culturales como procesos vitales de las culturas y las tradiciones indias, y de las prácticas de las disciplinas sociales.

¹ Recorte de periódico sin nombre, en Raúl Estrada Discua, *Libro de Oro*, México, CESTUNAM, s/f.

² Martín Acero, Revista *Nosotros*, 2 de noviembre de 1946, p. 31. A la fecha no se ha podido encontrar un catálogo general de las obras expuestas para determinar qué fotografías de cada fotógrafo participaron. J.J. Crespo de la Serna menciona varias, entre ellas una de una mujer de Yalalag que tomara Manuel Álvarez Bravo, así como varias de mayas de su autoría, unas fotografías de Donald Cordry de los zoques; una de mazatecos y otra de una madre mayo de Doris Heyden. Periódico *Excelsior*, 21 de octubre de 1946, reimpresa posteriormente como "Presencia del México Indígena", en *La Clepsidra y los días*, compilación de sus textos editada por Revista *Bellas Artes*, México, 1958, pp. 157-164. Razetti fue un fotógrafo venezolano que trabajó muy de cerca con los Álvarez Bravo, durante su estancia en México en los años cuarenta.

³ Lucio Mendieta y Núñez, *La habitación indígena*, México, Imprenta Universitaria, 1939, p. 7, cita de Spengler, p. 8; cita de Morgan, p. 9, (Monografías del IIS de la UNAM).

⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁷ *Ibidem*, p. 32. Recordemos que en el siglo XIX la preocupación en torno a la higiene y la vivienda jugó un papel fundamental en la sustitución de modelos vernáculos de arquitectura por modelos "rationales y salobres". Esto sucedió en torno a los barrios proletarios en las urbes de los imperios, y de forma muy notoria en las colonias británicas y francesas en África y Asia.

⁸ Roberto de la Cerda Silva, "Los Otomíes", en *Etnografía de México*, México, UNAM-IIS, 1957, p. 267.

⁹ *Ibidem*, p. 273.

¹⁰ En Matti Brunzl, "Franz Boas and the Humboldtian Tradition: From *Volkgeist* and *Nationalcharakter* to an Anthropological concept of culture", en George W. Stocking Jr., ed., *Volkgeist as Method and Ethic; Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1996 (History of Anthropology series 8), nota de pie en p. 51. El artículo rastrea el origen del concepto de cultura en los trabajos de Boas, y su desarrollo, alejándose de los postulados evolucionistas y sus concomitantes raciales. Hoy en día no se habla de tipos raciales, sino más bien de poblaciones genéticas, que son aquellas que comparten un mayor número de genes entre sí, por lo que la clasificación racial con énfasis en los rasgos faciales es "científicamente" obsoleta.

¹¹ Dos aclaraciones: 1) En el *Lápiz de la Naturaleza* (1844-1846), Talbot incluyó la imagen *The open door* (1843), que ha sido leída como una "alegoría" al mundo nuevo en el que la fotografía nos invitaba a penetrar. La puerta cerrada de la vivienda otomí puede ser leída simbólicamente como la falta de acceso al mundo íntimo de la vida india. 2) Habrá que tener presente la advertencia de Flusser sobre la limitación de los aparatos y sus programas en la producción de imágenes técnicas. La fotografía arquitectónica es una de las vertientes más complicadas del oficio del fotógrafo, ya que una fotografía jamás puede expresar "en una sola toma" el modo en el que en un edificio o edificación se articulan la fachada y el interior. Eso parece sólo ser posible en un dibujo del corte en perspectiva (una sección). La técnica fotográfica aquí no ha reemplazado a la del dibujo arquitectónico.

Arriba: Lucio Mendieta y Núñez, *Valor económico y social de las razas indígenas de México*, México, DAPP, 1938. Col. biblioteca particular

Abajo: *Etnografía de México, síntesis monográficas*, México, Instituto de Investigaciones Sociales - UNAM, 1957. Col. biblioteca particular

La génesis de un proyecto de conservación de monumentos

Martha R. Miranda Santos

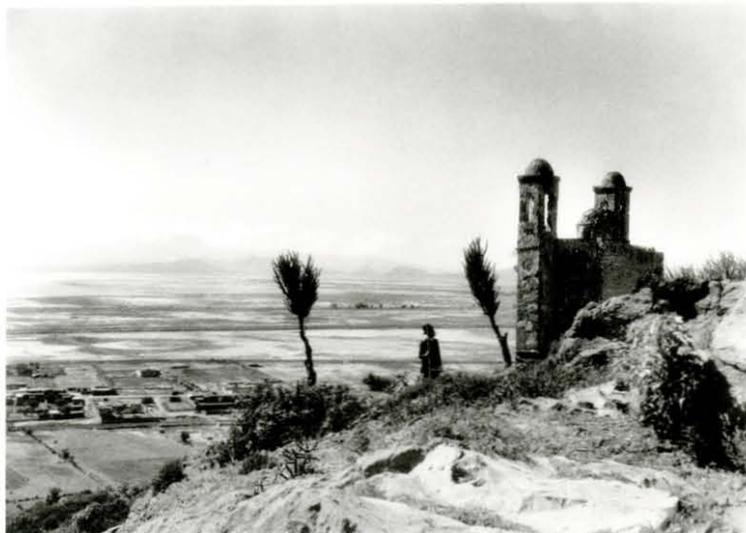
¿A quién le sirven fotografías técnicas y estéticamente deficientes? ¿Qué valor documental pueden tener las imágenes fuera de foco, desencuadradas y hasta mal expuestas? ¿Por qué los investigadores de la fotografía mexicana consideran aburrido un archivo de fotografías de monumentos históricos y lo encasillan en el registro de fachadas, bóvedas, patios, arcos y una interminable terminología arquitectónica? ¿Hasta qué punto la inexistencia de imágenes de “autor” le resta trascendencia a un acervo? Las

miles de fotografías que entre 1915 y 1935 produjo y resguardó la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, posteriormente conocida como Dirección de Monumentos Coloniales —antecedente de la actual Coordinación Nacional de Monumentos Históricos—, pueden ayudarnos a responder estas interrogantes.

Se puede afirmar que la creación de la Inspección de Monumentos en 1914 fue una de las más importantes iniciativas del gobierno huerfista, para conocer y promover el patrimonio arquitectónico nacional, en un momento en que las condiciones históricas lo hacían urgente. De entre las muchas labores que la dependencia tuvo a su cargo, la más notable fue la realización de un catálogo nacional de monumentos cuya protección y conservación se consideraba de interés público. Pero, ¿cómo una institución acabada de nacer, sin recursos humanos y financieros suficientes, lograría abarcar un territorio de más de 1 900 000 km²? ¿De qué medios haría uso para registrar los numerosos inmuebles virreinales levantados a lo largo de todo el país? ¿Quiénes serían los encargados de mantener informadas a las autoridades acerca de todo lo concerniente a estos edificios?



Manuel Ramos, *Uno de los salones del Museo de Arte Religioso*, 1928-1929, Acolman, Estado de México, FCNMH / 33-81



Arriba: Manuel Ramos, *Inspector no identificado frente a un exvoto en el Cerro del Calvario*, ca. 1925, Ciudad de México, FCNMH / 33-21

Abajo: Manuel Ramos, *Lauro E. Rosell y dos inspectores no identificados*, ca. 1925, Ciudad de México, FCNMH / 33-19

La titánica tarea dio inicio en 1917, al lograr que algunos gobiernos estatales concedieran que la Inspección se hiciera cargo de las edificaciones más conocidas y relevantes para convertirlas en museos y casas históricas. Estos inmuebles, además de transformarse en centros educativos para sus comunidades, sirvieron de centros operativos para el acopio de información sobre inmuebles menores ubicados en lugares más remotos. Para 1935, a 20 años de su nacimiento, la Inspección había logrado hacerse cargo de los conventos de Santa María de los Ángeles en Churubusco (1918), de El Carmen en Álvaro Obregón (1921) y el de Santo Domingo en Azcapotzalco (1923), en la Ciudad de México; en los estados consiguió la custodia y restauración de las casas históricas de don Miguel Hidalgo y Costilla, en Dolores Hidalgo, Guanajuato (1917), las de Morelos en Ecatepec (1917), Morelia (1917) y Cuautla (1930), y la de Benito Juárez en la capital oaxaqueña (1931). Otros inmuebles de los que se hizo cargo e intervino en su restauración fueron el antiguo Liceo de Varones en Guadalajara (1917), el convento de Guadalupe en Zacatecas (1918), el de San Francisco Javier en Tepotzotlán (1918), el de San Agustín Acolman (1921), el de San Miguel en Huejotzingo, Puebla (1922), la capilla histórica del Cerro de las Campanas (1917) y el convento de San Francisco en Querétaro (1935).¹

Las tareas emprendidas para hacerse cargo de estos inmuebles fueron por demás heroicas, pues no fueron pocos los que prácticamente se rescataron de la ruina, el abandono y el saqueo. Sin embargo, una vez logrados esos objetivos, ¿cómo resolver la falta de personal de la que adolecía la Inspección-Dirección para conformar un catálogo nacional de monumentos? La clave estuvo en rastrear en localidades y municipios, a personas interesadas o estudiosas de la historia y el arte, a fin de que desempeñaran un puesto honorario, —no gozaban de ningún tipo

de retribución monetaria—, cuya principal obligación consistía —con asesoría de la Inspección General— en documentar, vigilar y encargarse de cualquier asunto relacionado con la arquitectura histórica regional. La enorme red de inspectores y subinspectores locales que llegó a formarse, aproximadamente 800 para 1930, fungió como intermediaria entre la comunidad y la institución, permitiendo que la Inspección estuviera al tanto del número y estado en que se mantenían los inmuebles y pudiese intervenir, ante cualquier acción que amenazara a alguno de ellos.

El extenso, arduo y generoso proceso de conformación de aquel primer catálogo nacional de monumentos históricos exigió un registro visual y, dadas las condiciones de desarrollo que había alcanzado la fotografía, se optó por ese medio. Durante aquel primer periodo institucional y en un intento por entender cuál era nuestro legado arquitectónico, se tomaron miles de fotografías, en un afán eminentemente documental. Inmersos en la creencia de que la imagen fotográfica era el fiel reflejo de la realidad, registraban la existencia de los inmuebles y daban cuenta de su estado de conservación; en otros casos las fotografías servían para documentar las obras de restauración a las que fueron sometidos para lograr su dignificación. Y si muchas de esas fotografías adolecen de limitados alcances estéticos y técnicos, su gran valor radica en que fueron ejecutadas por los propios inspectores, quienes una y otra vez retrataban a los inmuebles en un intento por dar cuenta de sus ámbitos, materiales constructivos, dimensión, volumen y perspectivas. En muchos casos, estas imágenes son los únicos documentos existentes acerca de los inmuebles, carentes de documentación escrita.

Pese a su ingenuidad fotográfica, sus méritos y aportes fueron elogiados. El primero en la lista es don Jorge Enciso (1879-1969), arquitecto y pintor de formación e incansable promotor y defensor del patrimonio cultural mexicano, actividades a las que dedicó toda su vida.² De origen tapatío, Enciso encabezó esa primera instancia normativa. Muchos otros le acompañaron, y por sus aportes hay que mencionar a José R. Benítez (1882-1957), ingeniero civil responsable de la mayoría de las visitas de inspección a los inmuebles;³ Lauro E. Rosell (1885-1973), estudiante de jurisprudencia, profesión que cambió por el estudio y la difusión de los monumentos históricos;⁴ Rafael García Granados (1893-1956), ingeniero, quien enfocó su profesión hacia el estudio de los monumentos y, junto con Manuel Toussaint, colaboró en la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM;⁵ Luis MacGregor (1887-1965), arquitecto egresado de la Academia de San Carlos, en donde fue alumno de Adamo Boari, y autor de



José R. Benítez, *Casa histórica de don Miguel Hidalgo*, 1925, Dolores Hidalgo, Guanajuato, FCNMH / 127-16

estudios pioneros sobre arquitectura virreinal; colaboró en la Inspección-Dirección de 1930 a 1934 y utilizó el novedoso formato en 35 mm en sus registros.⁶ Germán Patiño, pintor y entusiasta promotor de la cultura queretana, fue fundador y director del Museo del estado; Ixca Farías (1874-1948), al igual que su anterior colega, fue pintor y fundador del Museo de Guadalajara. Otros personajes faltan aún por rescatarse del olvido, mientras otros se dan a conocer poco a poco como Lino Lebrija padre, custodio del convento de Churubusco y a cuyo hijo, don Lino Lebrija, siempre generoso, debemos la consulta de invaluables documentos relacionados con esta primera etapa de la formación del catálogo.



Arriba: Manuel Ramos, *El ingeniero R. Benítez*, ca. 1924, Acolman, Estado de México, FCNMH / 15-60

Abajo: Manuel Ramos, *Francisco G. Sota*, 1926-1927, Taxco, Guerrero, FCNMH / 23-79

Los inspectores eran apasionados del arte y de la historia, asimismo afanados practicantes de la fotografía, como Antonio Cortés, director del Departamento de Arte Retrospectivo e Industrial del Antiguo Museo Nacional, y reconocido fotógrafo *amateur*⁷ que trabajó con grandes formatos (8 x 10"), todavía en placas de vidrio, entre 1908-1913. Cortés no sólo fue pionero del estudio de la arquitectura virreinal a través de su práctica fotográfica, sino que en 1934, aplicó sus conocimientos como Inspector honorario en la Ciudad de México. Por su producción fotográfica llama la atención Lauro Rosell, quien también se desempeñó como Inspector en el Distrito Federal y que por fotografías, suponemos, era el encargado de los pueblos que rodeaban a la capital: Azcapotzalco, Tacubaya, Mixcoac, Coyoacán, General Anaya, Iztacalco, Iztapalapa, Xochimilco, Magdalena Contreras y Cuajimalpa. Rosell no sólo destaca por las habilidades alcanzadas en el manejo de las cámaras fotográficas, sino también era diestro con la pluma. En la década de 1930 fue un prolífico colaborador de publicaciones periódicas como *MAPA*, revista turística que apoyaba la difusión del patrimonio cultural mexicano y en la que, por cierto, publicaban Luis Márquez y Hugo Brehme, reconocidos autores.⁸ Por-

tavoz de la Dirección de Monumentos Coloniales, Rosell también publicó semanalmente en *Revista de Revistas*, y sus artículos se ilustraban con imágenes del acervo, que rápidamente se incrementaba. Otro caso singular fue Germán Patiño, quien registró fotográficamente las obras que supervisaba, ejecutadas en diversos inmuebles queretanos, y fundó la primera escuela de fotografía, como arte, en el Museo Regional de Querétaro.⁹ Por la correspondencia establecida entre Patiño y Enciso, sabemos de su relación cercana y entrañable y que, en su caso, era la institución quien le proporcionaba los materiales fotográficos —las placas de negativos y los químicos— para que personalmente realizara las tomas.

Prácticamente todos los inspectores que tomaron fotografías dejaron inscritas sus iniciales en los negativos o positivos, lo que sugiere un reconocimiento autoral. No obstante, aunque muchas de esas fotografías están muy bien logradas, suponemos que la mayoría de los inspectores eran autodidactas, rasgo reconocido por sus tomas: desenfocadas, sub o sobre expuestas, o por sus negativos con entradas de luz. Aun así, estas fotografías siguen siendo fértiles documentos de las que podrían desprenderse diversas investigaciones.

La Inspección-Dirección no sólo contó con el humilde registro *amateur*; en esta etapa colaboraron directamente excelentes fotógrafos profesionales como José María Lupercio, Manuel Ramos y más tarde Luis Limón, quienes tomaron y dejaron imágenes significativas de sus visiones autorales. El trabajo de los dos primeros autores acompañó a las primeras publicaciones de la Inspección, otorgándoles en éstas sus respectivos créditos,¹⁰ y ante la evidente falta de recursos financieros de esa etapa de arranque, es probable que el reconocimiento autorial haya sido la “paga” por sus servicios. Mas no tenemos duda de la importancia que tuvo la fotografía a lo largo de quince años, no sólo como forma de registro que posibilitó la construcción de un catálogo nacional, sino por su contribución a la valoración de la arquitectónica virreinal. Curiosamente, la cantidad de imágenes producidas, sus pocos o nulos aportes a los movimientos de vanguardia, dan cuenta no de la apariencia de los inmuebles, sino de un intenso y efervescente periodo de compromiso y servicio a la patria, que trascendió la dimensión de lo que en la actualidad pareciera un imposible.



Fotógrafo no identificado. *Inspectores de monumentos en la Catedral de Durango*, ca. 1935, Durango, Durango, FCNMH / 103-8

Notas

¹ Archivo de origen de la Dirección de Monumentos Coloniales. Expediente VII-4/130[1-07]/-1 y Archivo geográfico CNMH. Expediente de San Agustín Acolman, Estado de México.

² En su extensa obra que se localiza en la biblioteca de la CNMH destaca: *El convento de Actopan*, Madrid, Archivo Español de Arte, 1935.

³ De José R. Benítez sobresalen: *Guía histórica y descriptiva de la carretera México-Acapulco*, México, Cultura, 1928; *Historia Gráfica de la Nueva España*, México, s/e, 1929; *Las catedrales de Oaxaca, Morelia y Zacatecas*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934; *Morelia*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1936 (Monografías Mexicanas de Arte); *El traje y el adorno en México, 1500-1910*, México, Imprenta de la Universidad, 1946; *Morelos, su casta y su casa en Valladolid*, México, Imprenta Gráfica, 1947; *Algunas noticias inéditas o poco conocidas, referentes a los pintores y alarifes de la Nueva España*, Guadalajara, s/e, 1948.

⁴ Prolífico autor, Rosell produjo una amplia bibliografía, algunos libros de obligada referencia son: *Iglesias y conventos coloniales de México, historia de cada uno de los que existen en la Ciudad de México*, México, Patria, 2ª ed., 1961; *Convento de Diego de Santa María de los Ángeles Huiztilopochocho Churubusco*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1947 (Monografías Mexicanas de Arte); *Monumentos del Distrito Federal*, Madrid, s/e, 1953.

⁵ Del ingeniero García Granados se publicaron: *La ciudad de Oaxaca*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1933 (Monografías Mexicanas de Arte); *Xochimilco*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934 (Monografías Mexicanas de Arte); *Huejotzingo. La ciudad y el convento*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934; *Sillería del coro de la antigua Iglesia de San Carlos*, México, UNAM, 1941; *Diccionario Biográfico de Historia Antigua de México*, México, Instituto de Historia, 1952, e *Historia Gráfica del Hospital de Jesús*, México, s/e, 1956.

⁶ Un clásico del arquitecto Mac Gregor es *Actopan*, México, INAH, 1982.

⁷ Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Historia de la fotografía en México*, México, CNCA, 1996, p. 109 y Rosa Casanova, “Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional”, en *Alquimia*, año 4, núm. 12, mayo-agosto 2001, pp. 7-15.

⁸ MAPA, *Revista de Turismo*, fue publicado entre 1934-1953.

⁹ Agradezco esta información a la historiadora Guadalupe Zárate, investigadora del Museo Regional de Querétaro y apasionada de este tema.

¹⁰ *Monografías de Arte Mexicano, Catedral y Sagrario*, núm. 1, México, Dirección General de Bellas Artes, 1917.

Luis Lladó: el desacato al neoclásico

Georgina Rodríguez Hernández

Dos cartas provenientes del Archivo de Orgien de la Fototeca de la CNMH, cuerpo documental que va de 1918 a 1965, nos ayudan a perfilar la figura de Luis Lladó, fotógrafo español que, como tantos otros extranjeros, llegó a México a causa de los acontecimientos bélicos que sucedían en su país de origen.

Sabíamos de la existencia de Lladó por el impresionante registro de 325 tomas, que entre 1940 y 1942 hiciera en la Catedral de Puebla y que

generosamente fue donado al INAH por la familia Ruiz Gómez. Las placas en 8 x 10", de impecable factura, nos muestran su alto grado en el manejo de la iluminación; su gusto por los detalles nos habla de un ojo educado que no era insensible a los juegos compositivos de las vanguardias fotográficas desafiando los esquemas compositivos tradicionales.

Sin embargo, poco sabemos del personaje, apenas lo que Sonia Lombardo menciona en la presentación del *Catálogo de la Catedral de Puebla*, en donde se incluyó un apéndice con algunas de sus fotografías, por cierto, no las mejores.¹ Nos dice que trabajó como "fotógrafo profesional del Museo del Prado" y que Santos Ruiz Collantes, "conocedor aficionado y apasionado del arte", quien a la sazón fungía como secretario del Centro Republicano Español, le encargó la realización de las fotografías de Puebla, "con el fin de ayudarlo en sus primeros años de estancia en México..."

Luis Lladó seguiría ligado a la comunidad española en esos primeros años de arranque. Impartió clases en el Instituto Luis Vives, le gustaba salir con sus alumnos a "hacer prácticas fotográficas" en distintos museos y casas históricas,² a quienes por cierto, Jorge Enciso, director de Monumentos Coloniales, les eximía "la cuota de entrada", por tratarse de grupos escolares.³

Como muchos fotógrafos que dejaron en su trabajo el ritmo de sus tiempos, habrá que desentrañar el devenir de Lladó en México, buscar a sus alumnos y recordar sus recorridos en un país que se les revelaba a través de su arquitectura.



Luis Lladó, *Catedral de Puebla*, 1945, Puebla, Puebla, FCNMH / Col. Lladó

Notas

¹ Sonia Lombardo de Ruiz, "Presentación" en *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, t. I, México, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, 1988, pp. V-VII. En el t. II se incluye el apéndice, que aparece como "Documentación Gráfica Antigua" [sic], pp. 561-715.

² Carta de Rubén Landa, director del Instituto "Luis Vives", al director de Monumentos Coloniales, febrero 20 de 1942. VIII-2/054/Exp. 2.

³ Carta de Jorge Enciso, director de Monumentos Coloniales a los CC. encargados de Monumentos y Casas Históricas, febrero de 1942. VIII-2/054/Exp. 2.

La catalogación en la FCNMH

Georgina Rodríguez Hernández

A Ramón Fernández y sus treinta años como fotógrafo-laboratorista

En una plática sostenida en 1999 con Mariano Monterrosa relativa a mi interés por aplicar un programa de catalogación razonada para el acervo de la FCNMH, el Maestro —quien durante 25 años dirigiera la instancia que dio origen a nuestra actual fototeca— con su habitual caballerosidad escuchaba mis ideas para identificar a las distintas colecciones, a los fotógrafos que habían hecho las tomas, para fechar cada una de las imágenes y ubicar los programas que habían arrojado los registros. Al final, Monterrosa me preguntó gentilmente si tenía conocimiento del universo fotográfico que me proponía identificar y del tiempo que me llevaría “catalogar razonadamente” cada una de las fotos que conformaban el acervo.

Evidentemente en aquél entonces, mi entusiasmo desbordaba la posibilidad de llevar a cabo mi propuesta de catalogación; además había que cambiar de sede a la fototeca, abandonar la paz del convento agustino en Culhuacán y adaptar el espacio para las nuevas instalaciones en la planta baja de un edificio en pleno Centro Histórico capitalino. Esto implicaría resolver las dificultades de un ambiente húmedo, propiciado por la poca profundidad a la que se encuentran los mantos freáticos que caracterizan a esta zona de la ciudad, sin mencionar las hordas de vendedores ambulantes, las aterradoras cantidades de basura que éstos arrojan y el sistema de limpieza que contra éstas se tiene: chorros de agua a presión, contra calles, edificios y uno que otro transeúnte que se descuide.

Una vez instalados en el edificio sede de la propia Coordinación, ubicado en la calle de Correo Mayor núm. 11, lograda la estabilización del clima de la bóveda y con mayor conocimiento de las distintas colecciones que conforman el acervo, parecía que nuestra idea de “catalogación razonada” podría llevarse a cabo. Además teníamos a la mano una biblioteca con ejemplares de las primeras publicaciones de la Dirección de Monumentos Coloniales, contábamos con un archivo de expedientes, integrados con documentos relativos a cada uno de los inmuebles catalogados y sobre todo, comenzábamos a ponerle rostro a muchos nombres de arquitectos e investigadores que habían realizado cuantiosos registros fotográficos en años pasados.



José A. Rojas Loa, *Patio de la casa núm. 183 en la calle de Uruguay, 1970-1974*, Ciudad de México, FCNMH / 748-80

Si bien teníamos todos estos elementos para iniciar nuestra catalogación, el panorama anunciado por el Maestro Monterrosa comenzaba a mostrarse en toda su extensión: carecíamos de equipo de cómputo apropiado y de personal para dedicarse exclusivamente a esta tarea. Sin embargo, el impedimento mayor para emprender la catalogación comenzaba desde el principio: ¿por dónde empezar?

Abordar la catalogación por colecciones, posibilita, en teoría, aproximarse curatorialmente a los grandes acervos, además de sentar bases de entendimiento y diálogo con otros archivos y fototecas que tengan colecciones afines. De nuestros autores relevantes tenemos reprografías y algunos originales de Guillermo Kahlo; además podemos presumir de la colección formada por la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, después Dirección de Monumentos Coloniales, entre 1915-1935 y de estos registros contamos con una significativa colección formada por Manuel Ramos, pero ¿por qué privilegiar a un autor sobre otro? También podríamos elegir entre colecciones pequeñas, acotadas por sus propios orígenes y finalidades, como nuestras colecciones de la Compañía Industrial Fotográfica y de la MRM —nombre que aún no hemos identificado—, ambas firmas productoras de postales, cuyos negativos originales se encuentran a nuestro resguardo.¹

Ante la incertidumbre de cómo empezar la catalogación de medio millón de fotografías, en la primavera del año 2002 tuvimos la suerte de conocer al investigador que respondía a las iniciales “JARLO”: José A. Rojas Loa, antropólogo de la Dirección de Estu-



Manuel Ramos, *Patio de la casa n.º 183 en la calle de Uruguay*, 1932, Ciudad de México, FCNMH / 748-80

dios Históricos del INAH quien entre 1970 y 1974 recorrió las calles del *centro* fotografiando sus distintas tipologías arquitectónicas. La idea de tan singular tarea se gestó en el Seminario de Historia Urbana, conducido por Alejandra Moreno Toscano. Afortunadamente, sus negativos terminaron en Culhuacán, aunque sin ninguna referencia al origen y propósito del proyecto. La metodología utilizada por Rojas Loa partió de la delimitación que tuvo la capital mexicana a principios del siglo XIX, ésta se superpuso a su espacialidad contemporánea y de la traza resultante se dividieron 90 bloques, conformados por 370 manzanas. Cada una de éstas se recorrió y fotografió durante cuatro años.

Para ese entonces, Martha R. Miranda, conservadora de la fototeca e historiadora de formación, había decidido realizar su tesis de licenciatura con la identificación y catalogación de la Colección Manuel Ramos, circunscrita al Centro Histórico; proyecto aparentemente “modesto”, si pensamos que en números totales, dicha colección no excede a las 1 800 fotografías.

El empeño de nuestra conservadora, aunado al rescate de la metodología que José A. Rojas Loa diseñara para el acotamiento de su levantamiento fotográfico marcó la pauta para que conjuntamente la Dirección de Estudios Históricos y la Fototeca de la CNMH emprendieran el proyecto Zona Centro Ciudad de México (ZCCM) que intenta reconstituir las distintas visualidades del viejo casco urbano, de su arquitectura y de sus personajes, iniciando con las colecciones Manuel Ramos/José A. Rojas Loa.

Con este proyecto hemos iniciado la catalogación del acervo de la Fototeca de la CNMH, proponiendo una estrategia novedosa que implica el análisis documental de las colecciones, previo a su conformación como tales. A la par, ordenamos físicamente los materiales, los conservamos, reimprimimos, digitalizamos y creamos bases de datos que se deriven de la propia catalogación.

Si bien ésta es una estrategia *sui generis*, prácticamente dada por circunstancias propias de la constitución de nuestro acervo, estamos conscientes que estrategias similares deben surgir en los distintos archivos fotográficos, de acuerdo con la propia lógica de sus colecciones, pues es fundamental no descontextualizar el material en un supuesto afán de integración temática o de formato.

La catalogación fotográfica no puede excluir el contexto en que se generó la imagen; una catalogación razonada implica un ejercicio de investigación previo, pues de no hacerse así, los catálogos que construyamos resultan simples inventarios de temas, formatos y técnicas. La catalogación razonada debe hacerse a través de proyectos interdisciplinarios e imaginativos que trasciendan el rigor de una catalogación rígida e inmutable. Nuestra propuesta es crear redes de información rigurosa, pero al mismo tiempo abierta y amigable con nuestros usuarios. Como lo anunciaba Mariano Monterrosa, el reto es grande, pero si sumamos esfuerzos, no es imposible.

Informes para la consulta de nuestros acervos:
María Luisa López Sánchez. Tel. 5542•5646 ext. 113

Notas

¹ Como ejemplo de la complementariedad de las colecciones fotográficas, dispersas en instituciones afines, sabemos que otros negativos de la CIF se encuentran en la Fototeca Nacional en Pachuca, además de los ejemplares que resguarda el Archivo General de la Nación, en el Fondo de la Propiedad Artística y Literaria que le sirvieron a la compañía para asegurar su propiedad autoral sobre la imagen.

En la región de las nubes

Alejandrina Escudero

En 1920, el aviador P. F. Healy voló a 1 000 metros sobre la Ciudad de México. En su crónica la describía así: "con sus avenidas y calzadas, se nos antojaba un pulpo sobre la superficie de un mar, verde como el Mediterráneo [...] El aeroplano ha hecho el milagro. Ese pájaro de acero descubrió otro mundo. La criatura que en un tiempo abandonara el paraíso se acerca al ideal, se aproxima a dios...".¹ Durante el vuelo, el piloto hizo una toma aérea vertical, precisamente de la Plaza de la Constitución, la cabeza del gran pulpo.

Resulta curioso que por esos años los pintores se subieran al aeroplano y, deslumbrados con la perspectiva, quisieran plasmar esa experiencia. El mismo Le Corbusier

eligió una fotografía aérea de la Torre Eiffel para la portada de su libro *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), a partir de la cual el pintor Delaunay hizo un cuadro. En esos momentos, Le Corbusier reflexionaba sobre este tipo de vistas aéreas que "reducen a pedazos el fenómeno cósmico ante nuestros ojos; fotos sorprendentes, reveladoras, chocantes, o diagramas, gráficos y figuras móviles. Estamos atacando científicamente el misterio de la naturaleza".² Ese "ataque", ese descubrimiento de otro mundo, se empezó a hacer desde la región de las nubes.

Sin embargo, había una trayectoria de vuelos que no tenían nada que ver con ese tipo de experiencias. Una vez logrado un avance en la aviación y el perfeccionamiento de la fotografía aérea después de la I Guerra mundial, quedó fijada su función eminentemente práctica: en el ejército encontró su utilidad para el espionaje, el reconocimiento del terreno y el bombardeo; en la ciencia se aplicó para los registros arqueológicos, geográficos, topográficos, urbanísticos y catastrales; en el turismo las vistas aéreas de ciudades promocionaban lugares de interés y se publicaban en periódicos y revistas, así como en tarjetas postales.

En aquella primera etapa se consideraban dos métodos de producción a diferente escala: la fotografía oblicua o plano perspectiva, a la que se asignaba un valor comercial porque buscaba una estética y podía usarse como recuerdo o anuncio, y la fotografía vertical, utilizada en los llamados "trabajos científicos". En la primera, la mirada sesgada lleva a una lectura de calles y arquitectura en perspectiva. Se trata de un plano muy ligado a las vistas a vuelo de pájaro de la litografía paisajística de la Ciudad de México del siglo XIX. El segundo tipo es la fotografía tomada desde el aeroplano sobre la vertical de un lugar, que permite una visualización fácil y comprensiva de los accidentes físicos de un lugar o comarca. En cuanto a las intenciones hay un punto en común: el conocimiento del terreno.



Fotógrafo no identificado, *Palacio de Lecumberri*, 1921-1925, Ciudad de México, FCNMH / 557-71



Foto Lecón, Plaza de la Constitución y Catedral, ca. 1921, Ciudad de México, FCNMH / 721-87

1920

Entre 1913 y 1917, la entonces Secretaría de Guerra y Marina obtuvo una amplia experiencia en diferentes campos: misiones de observación sobre los movimientos de tropas, lanzamiento de propaganda, reconocimiento aéreo, enlace, reglaje de tiro de artillería, bombardeo y ametrallamiento. Sin embargo, la aviación militar se encontraba en estado rudimentario.

Años después iniciaría una época gloriosa. Los alumnos de la Escuela de Aeronáutica Militar, creada en 1915, lograban algunas hazañas como las corridas o *raids* que enlazaban varios lugares de la República, el primer vuelo nocturno, el vuelo del primer monoplano construido en nuestro país, los primeros vuelos acrobáticos y la primera fotografía aérea de los volcanes del Valle de México.

De 1920 son las primeras tomas aéreas de la capital, hechas en su mayoría por aviadores militares que comenzaban así una especialización. Sus servicios fueron requeridos por la misma Secretaría de Guerra y por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, o fueron contratados por la American Photo Supply Co., o por algún periódico o revista capitalinos. Así, las vistas aéreas empezaron a ser frecuentes en las revistas ilustradas de la Ciudad de México a lo largo de la década.³

Entre los militares que destacaron en la toma de fotografías aéreas se encuentran el subteniente Carlos Comball y el teniente Fernando G. Proal. El primero se especializó como camarógrafo aéreo, realizando filmes de eventos populares,⁴ como las carreras de autos y motos que se celebraban en el Hipódromo de la Condesa. Comball participó en la realización del documental exhibido en septiembre de 1920 en varios cines capitalinos; en la crónica se comenta que

desde el avión: "La vista que presenta la película del campo a vuelo de pájaro es digna de verse; se admira en toda su magnitud el inmenso autódromo, lleno de una multitud inquieta que sigue detalle a detalle la vuelta de los coches."⁵

Lo mismo que otros pilotos militares, Proal se destacó en los llamados *raids* aéreos, como el que hizo con el itinerario Ciudad de México-Veracruz-Tampico-San Luis Potosí-Ciudad de México, que fue uno de los más largos ejecutados hasta ese entonces. Otra de sus hazañas fue el vuelo en un biplano a Veracruz, que hizo con el mecánico Agustín Enríquez, en un tiempo récord de dos horas veinte minutos; en este mismo tipo de aviación tomó las primeras fotografías del Popocatepetl e Iztaccíhuatl.⁶

El corazón de la ciudad

Se puede afirmar que a partir de 1920 se empezaron a hacer tomas aéreas de la capital, en especial de sus hitos espaciales: la Plaza de la Constitución, Chapultepec, el Paseo de la Reforma y la Alameda. Las fotografías realizadas de una manera sistemática para trabajos urbanísticos, arqueológicos, topográficos y catastrales se iniciaron a partir de 1925 y fueron hechas en series amplias.

Las fotografías aéreas aquí publicadas, tomadas probablemente entre 1921 y 1922, pertenecen a la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, cuyo acervo se ha especializado en el registro de inmuebles, por lo que este género resultaría atípico, si no fuera por aquellas que registran la vista aérea de un inmueble en particular como el Palacio de Lecumberri, o las tres fotografías que representan la Plaza de la Constitución, el núcleo de la

ciudad antigua contenida en la traza colonial.

En estas imágenes aparece la firma escrita a lápiz: "Foto Lecón", hecho singular ya que en la mayoría de las fotografías aéreas localizadas no se da crédito al fotógrafo. A diferencia de los pilotos militares que se vieron obligados a especializarse en tomas aéreas, al parecer Lecón —cuyo origen es todavía incierto— se dedicaba tiempo atrás a la fotografía. Y a partir de 1921 inició una larga colaboración con el piloto Fernando Proal. Muestra de ello es una toma aérea oblicua de la Plaza de la Constitución, aparecida en 1927 en la revista *Planificación*, que dice al pie: "Fotografía: Proal y Lecón. Cortesía de la American Photo Supply Co."⁷ Contratados por esta empresa que con anterioridad se había dedicado a la venta de artículos fotográficos, Proal dirigía el avión mientras Lecón realizaba las tomas.

La Escuela de Aeronáutica Militar, dependencia de la Secretaría de Guerra y Marina, fue el semillero de pilotos; la American Photo Supply Co., en los años veinte del siglo precedente contrató a pilotos experimentados y a fotógrafos profesionales como Lecón, que hicieron carrera como fotógrafos aéreos. Al mismo tiempo pilotos-fotógrafos continuaron prestando sus servicios para algunas dependencias.⁸

Las fotografías del acervo de la Fototeca, las publicadas en las revistas y periódicos y las que circularon por medio de tarjetas postales, recrearon la zona monumental de la Ciudad de México, en particular la que los urbanistas llamaban su "corazón", el órgano que la mantenía con vida⁹ y que el aviador Healy quiso ver como la cabeza de un pulpo, cuyas grandes avenidas y calzadas indicaban el rumbo que tomaba la descomunal expansión de la capital.



Foto Lecón (atribuida), *Bosque de Chapultepec*, ca. 1921, Ciudad de México, FCNMH / 446-45

Notas

- ¹ P. F. Healy, "En la región de las nubes", en *Revista de Revistas*, 27 de junio de 1920, p. 19.
- ² Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1983, p. 207.
- ³ Entre otras están *Revista de Revistas*, *El Universal Ilustrado*, *Juegos de Excelsior*, *Azulejos*, *El Arquitecto*, *Planificación*, *Obras Públicas*. También aparecieron por primera vez en el *Album de obras materiales hechas por el gobierno federal. 1920-1924*.
- ⁴ Hay noticias de que desde 1917 Ezequiel Carrasco hizo por primera vez en México una película en un aeroplano. *La Ilustración Nacional. Semanario de Actualidades*, núm. 14, 6 de junio de 1917.
- ⁵ "La película de las carreras de automóviles despierta un gran entusiasmo", en *Excelsior*, 20 de septiembre de 1920, p. 10.
- ⁶ Emilio Carranza C., *Resumen histórico de la aeronavegación*, México, Secretaría de la Defensa Nacional (Biblioteca del Oficial Mexicano), 1995, p. 63.
- ⁷ *Planificación*, núm. 2 septiembre de 1927. Lo curioso de esta imagen es que capta a cuatro aviones que vuelan sobre la Plaza Mayor.
- ⁸ Hay tres publicaciones dedicadas a la Ciudad de México y Distrito Federal que usan como medio importante las fotografías aéreas; ellas son el *Atlas histórico y geográfico del Distrito Federal* (1930), la revista *Nuestra Ciudad* (1930) y la revista *Obras Públicas* (1930). Las tomas aéreas de estas ediciones fueron producto de la actividad del Departamento de Aeronáutica de la Secretaría de Guerra y Marina, y de la Fairchild American Photo Aerial Surveys.
- ⁹ Según las ideas de la época, la ciudad era un organismo vivo. Esta analogía decía que sus manzanas de casas y edificios constituyen su sistema óseo y muscular; las calles y arterias su sistema circulatorio, los parques, espacios libres y campos de juego sus pulmones; las redes de drenaje y alcantarillado su aparato digestivo y excretorio; las líneas de transmisión de energía eléctrica, telégrafos y teléfonos, su sistema nervioso y sensorial; y su cerebro la Universidad, escuelas e instituciones científicas. En el caso de México, el corazón de la ciudad y del país es el hoy llamado Centro Histórico. Véase "Editorial", en *Planificación*, núm. 12, 1927, p. 3.

La linterna mágica en México



Jesús Nieto Sotelo,
José Antonio Rodríguez,
Ángel Miquel

En "El arte de las luces y las sombras", Jesús Nieto nos adentra en el mundo de Kircher quien, justo a mediados del siglo XVI y en una obra que marcará la historia de la imagen, *El arte magna de la luz y de la sombra*, se sitúa en el ámbito de la nascente ciencia y la recorrida "magia" para conjugar el saber teórico recopilado hasta la fecha con una práctica hacedora de lo inusitado.

Dejando de lado el viejo debate sobre si la linterna mágica es o no una invención de su autoría, lo cierto es que Kircher la dio a conocer y la difundió ampliamente, a tal punto que sus obras estuvieron presentes en las bibliotecas de algunos ilustrados del virreinato, como bien lo atestiguan un poema de sor Juana y la maravillosa historia de Alexander Fabián que Nieto nos cuenta.

José Antonio Rodríguez, en el segundo capítulo, se ocupa de los espectáculos visuales que se llevaron a cabo durante la primera mitad del siglo XIX. Empieza justo a fines del XVIII cuando se registra la primera cámara oscura en México, quizá una linterna mágica y si no, al menos, una prima hermana suya.

Eran días de cambios profundos. Con el siglo agonizaban las viejas formas de definir al mundo, a medida que a partir de imágenes ampliadas se gestaban nuevas maneras de percibirlo y entenderlo.

Inunda las páginas un recorrido a vuelo de pájaro por la bibliografía sobre las ciencias incipientes que podían encontrarse en el mercado y por los espectáculos y divertimentos que entusiasmaban a la población. Desfilan vistas, panoramas, sombras chinescas, espectros, fantasmas y vueltas al mundo, así como bien documentados empresarios que con extraordinarias máquinas son capaces hasta de presentar al hombre invisible.

Rodríguez trae a cuento igual al famosísimo Waldeck que a un grupito casi anónimo de personajes que animaban las noches mexicanas a fuerza de imágenes, colores, perspectivas, combinaciones lumínicas, ilusiones de movimiento, decoración teatral y operística, haciendo uso de dioramas, cosmoramas, panoramas y de todo aquello que la imaginación y la tecnología pudieran aportar. Termina justo cuando la magia de las linternas tiene ya para ofrecer un retrato de México junto con las vistas de Europa y del Lejano Oriente.

Por su parte, Ángel Miquel, en su ensayo "Los últimos tiempos de la linterna mágica", empieza con los años sesenta, cuando las proyecciones de la famosa linterna mágica eran ya frecuentes y muy difundidas en nuestro país. Le

Jesús Nieto Sotelo, José Antonio Rodríguez y Ángel Miquel, *La linterna mágica en México*, México, Universidad Autónoma del Estado de México y Ediciones Sin Nombre, 2003.

Este librito es un pionero, probablemente el primero dedicado exclusivamente al siempre apasionante tema de cómo y qué significó la linterna mágica en México. El trabajo hemerográfico y de archivo que lo respaldan incrementa de manera significativa su aportación.

Dividido en tres cortos ensayos que abarcan desde el siglo XVI hasta el XIX, toca no sólo la llegada y el apogeo de este aparato al Nuevo Mundo, sino que abre también una ventana al universo del entretenimiento relacionado con la óptica en el siglo XIX y propone y deja abiertas nuevas líneas de investigación.

preocupan los tiempos, las temáticas, las innovaciones que permitían fijar imágenes en el mismo soporte, así como la influencia que este espectáculo tuvo en la vida literaria y periodística de su época.

Miquel cuenta que en su pleno apogeo, las transparencias seguían asociadas con la fantasmagoría, el ilusionismo y lo sobrenatural pero también, y sobretodo, con la vocación viajera y el registro geográfico de ciudades y países.

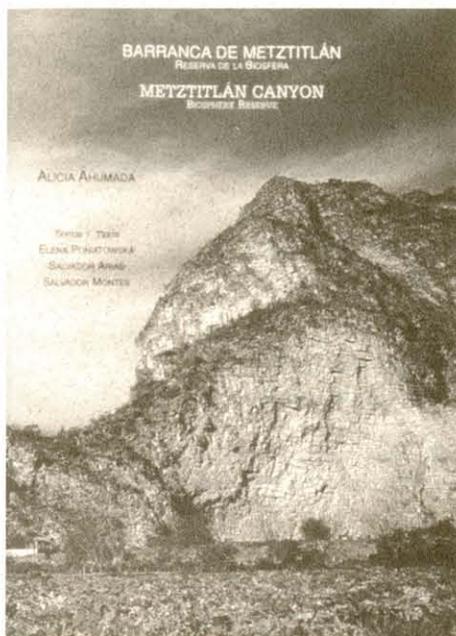
Sin embargo, se avecinaban días difíciles para la linterna. En 1896, el cinematógrafo, con su maravilloso aporte del movimiento, dejaba pálido al instante inerte y petrificado. Pero el gusto le duró poco, pronto el caprichoso público se dejaba seducir por el teatro de revistas, el circo y los toros.

Con el amanecer del siglo XX, el renacimiento del cinematógrafo tuvo como una de sus principales columnas un efímero matrimonio: el de la vieja linterna mágica mezclada con el movimiento. Es decir, en una sola función se ofrecían las dos cosas alternadas, como lo atestigua el autor en su análisis y con un útil apéndice al final del ensayo: "Vistas fijas y reportajes combinados mexicanos exhibidos por las empresas de Salvador Toscano (1905-1910)".

Si bien el matrimonio atrajo de nuevo a las masas, pronto la Revolución de 1910 enterró con su cadena de cambios los últimos días de gloria de la legendaria linterna mágica...

Adriana Konzevik





Alicia Ahumada, *Barranca de Metztitlán. Reserva de la biosfera*, México, El Paso Energía México S. A. de C. V., 2003.

Es sabido que de todas las especies que habitamos el planeta Tierra, el hombre es el mayor depredador de su entorno, de tal manera que han sido y son necesarios decretos para proteger y evitar la destrucción de algunas áreas naturales de singular y valiosa biodiversidad, tal es el caso de la Barranca de Metztitlán en el Estado de Hidalgo.

El libro *Barranca de Metztitlán. Reserva de la biosfera* es un loable proyecto editorial en donde se conjugan de manera espléndida arte y ciencia con la emprendedora

(como opuesto a depredadora) misión de crear conciencia de una de las zonas del país de mayor riqueza biológica y cultural.

Así, en este libro encontramos el arte fotográfico de Alicia Ahumada y el literario de Elena Poniatowska, junto con el texto de divulgación científica de Salvador Arias y Salvador Montes.

Al leer el escrito de Arias y Montes nos enteramos del devenir geológico y ubicación geográfica de la llamada Barranca de Metztitlán y de su sorprendente variedad de flora y fauna. Un verdadero paraíso de la botánica en donde existen seis tipos diferentes de vegetación entre los que se encuentran el matorral submontano, el bosque de coníferas, el bosque tropical, el matorral xerófilo, el pastizal y la vegetación ribereña. Y por supuesto sus habitantes: anfibios, reptiles, aves (locales y migratorias), insectos y mamíferos, de los cuales muchas especies son endémicas del lugar.

En el ensayo de Poniatowska, el paisaje se convierte en metáforas con luces poéticas y nos entera de la historia del lugar, habitada por la especie humana desde tiempos inmemoriales, con una etapa colonial próspera de la que aún podemos ver los conventos del siglo XVI. La escritora se detiene en la iglesia de Metztitlán o convento de los Santos Reyes, la más antigua de la sierra, joya del arte virreinal y que por causas geológicas tiene en suspenso su existencia. También nos habla de los metztiilecos, pobladores de la Barranca, de su próspera agricultura en contrapunto con su pobreza material.

Sobre la autora de las fotografías, dice Poniatowska: "Envuelta en los matorrales, conservada en recursos renovables, recolectables, mujer diversa biológicamente, protectora de la cuenca hidrológica, templada en los bordes y ajena al proceso de desertificación, Alicia Ahumada, fotógrafa mexicana, acarrea con sus imágenes nutritivo al suelo de Metztitlán expuesto al intemperismo. Sus espléndidos retratos detienen la erosión acelerada, protegen la cubierta vegetal, originan la infiltración del agua y ablandan la dureza de nuestros sentimientos, nuestra ceguera consuetudinaria. Gracias a ella y a su perspicacia, al amor que le tiene a las plantas xerófilas, es posible emprender una conservación de la diversidad biológica de Metztitlán y proteger nuestros recursos silvestres naturales".

La parte medular del libro es, sin duda, el trabajo de Alicia Ahumada (Santo Tomás, Chihuahua, 1956). Las noventa y cuatro fotografías en blanco y

negro, que seleccionó para esta publicación nos sumergen de lleno al paisaje de la gran Barranca, o bien los acercamientos de las texturas de las rocas, cactus o troncos de árboles. Algunas de estas imágenes —*Paisaje con candilabros, Batalla de cardones en la cañada de San Juan, Durante la cosecha de maíz, Sembrado de nopales*, entre otras— la colocan como una de las más destacadas paisajistas en el panorama de la fotografía mexicana, de excelente calidad técnica, muy en la línea de Ansel Adams.

Las tomas de arquitectura, sus detalles de elementos ornamentales y el juego de luz y sombras en las bardas y cruces atriales, en las espadañas y bóvedas, son correctas y dan cuenta de buen oficio.

Notables son sus composiciones con las cactáceas y suculentas, pero sobre todo sus retratos de los personajes: *La abuelita en el umbral, Tlachiquero, Familia de jornaleros después de visitar al médico, Después de dar maíz a las gallinas, el descanso o Biznaguilas con ojos de capulín*. Inevitablemente al ver algunas de estas imágenes, nos vienen a la mente algunas fotografías de su gran amiga Mariana Yampolsky, y del fotógrafo norteamericano Paul Strand (sobre todo a los personajes escoceses de *Tir a'Mhurrayn, Outer Hebrides*, libro publicado por Aperture en 1968)

Quizá sus imágenes documentales sobre el Carnaval de cuaresma y el de la inundación de 1999 son las menos afortunadas, desde el punto de vista estético, pero, sin duda, son parte importante en el conjunto del discurso visual.

Barranca de Metztitlán. Reserva de la biosfera, hermoso y bien impreso libro producido por la misma Alicia Ahumada y Antonio Díaz Salim, contó con la asesoría editorial de Antonio Bolívar, la traducción al inglés de todos los textos de Debra Nagao, la asesoría científica de Arjen van der Sluis, la coordinación editorial y diseño de Antonio Díaz Salim y el apoyo financiero de El Paso Energía México, S. A. de C.V. Es también un objeto que pronto será codiciado por los coleccionistas.

Ernesto Peñaloza Méndez

• • •



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

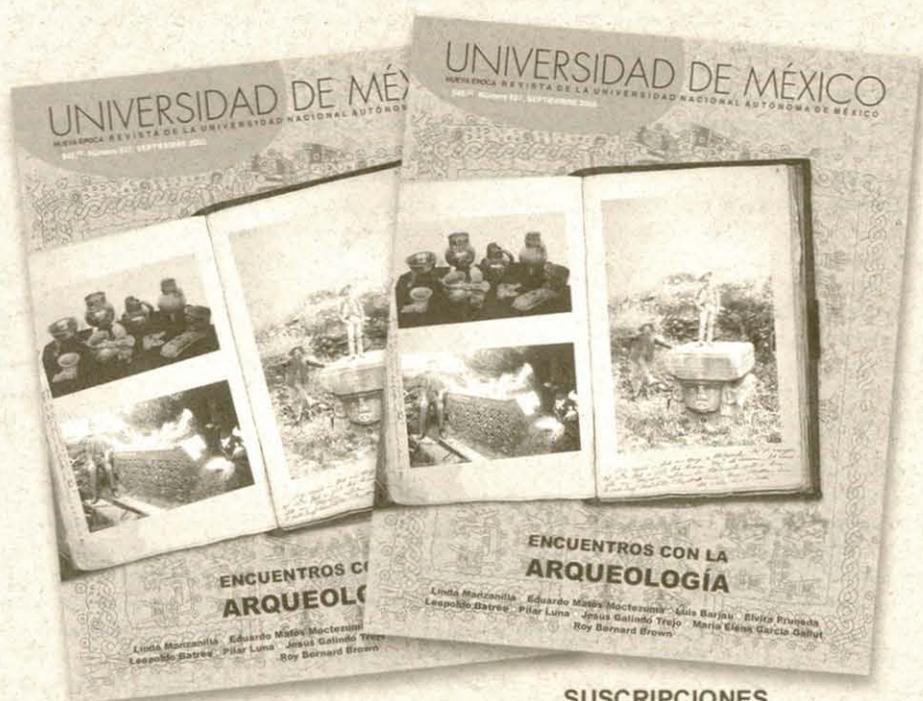
**AHORA USTED PUEDE CONSULTAR EN LA CIUDAD DE MÉXICO
EL CATÁLOGO COMPUTARIZADO DE LA FOTOTECA NACIONAL DEL INAH.**

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.



Fotografía: Cannon Bernádez

SEPTIEMBRE DE 2003



SUSCRIPCIONES

5616-2422 y 5616-7211

reunimex@servidor.unam.mx

Nuestros colaboradores en este número:

Hugo Arciniega. Arqueólogo por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y candidato a doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha impartido cursos y dictado conferencias en distintas instituciones de educación superior y actualmente se desempeña como profesor-investigador en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. Cuenta con varios artículos sobre la arquitectura y el urbanismo virreinales y del México independiente.

Alejandrina Escudero. Quiso ser editora y ahora quiere ser historiadora. Por extraño que parezca su pasión es la Ciudad de México.

Martha R. Miranda Santos. Realizó estudios de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desde 1999 es conservadora de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Ha colaborado en diversas publicaciones, entre las que destaca el catálogo de la exposición María Callas, una voz un mito, el boletín de la Coordinación Nacional de Antropología *Diario de Campo* y la revista *Centro. Guía para caminantes*.

Otras referencias curriculares en anteriores números de *Alquimia*



Compañía Industrial Fotográfica, *Glorieta de Bucareli, ca., 1923*, FCNMH / Col. CIF

Compañía Industrial Fotográfica, *Plaza de la Constitución, ca., 1923*, FCNMH / Col. CIF













CONACULTA • INAH 