

Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 35 sep-dic / 2001 año 5 núm. 13

13

Fotografía Artística Guerra
Escenarios



Pedro Guerra Jordán, *sin título*, ca. 1910. Col. Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán



Pedro Guerra Jordán, *Estudio de la Fotografía Artística Guerra*, ca. 1900. Col. Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán (en adelante FCA-UADY)

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

Alquimia

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE EDITORIAL: Cannon Bernaldez

EDITORES INVITADOS: Waldemaro Concha, Limbergh Herrera Balam,
Carlos Magaña Toledano, Edward Montañez Pérez

DISEÑADORA: Lorena Noyola Piña

FOTOGRAFÍA: Fototeca Pedro Guerra, Facultad de Ciencias Antropológicas, UADY

CORRECCIÓN: Benigno Casas

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

CONSEJO DE ASESORES

Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debroise,
Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza,
Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano,
Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter

D.R. © INAH Córdoba 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 Impresos Publicitarios, Sur 149 núm. 2203, col. Gabriel Ramos Millán, México, D. F. Hecho en México / *Printed in Mexico*.



Pedro Guerra Jordán (PGJ), *sin título*, ca. 1910. Col. FCA-UAMY

ÍNDICE

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 2001

4

UN ACERVO PARA LA MICROHISTORIA

7

LA FOTOGRAFÍA DE PEDRO GUERRA JORDÁN

Edward Montañez Pérez

13

LOS FOTÓGRAFOS CONTEMPORÁNEOS DE PEDRO GUERRA JORDÁN

Waldemaro Concha Vargas

23

THOMPSON EN EL CENOTE SAGRADO

Jesse Lerner

27

LA SOCIEDAD YUCATECA REPRESENTADA DESDE LA FOTOGRAFÍA GUERRA

José Carlos Magaña Toledano

32

DE LO MODESTO A LO Suntuoso:
COSTUMBRES FUNERARIAS EN YUCATÁN

Limbergh Herrera Balam

38

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

CHARLA FOTOGRAFICA

Pedro Guerra Aguilar

41

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

Boris Kossoy

46

SOPORTES E IMÁGENES

José Carlos Magaña Toledano



PGJ, *sin título*, ca. 1900. Col. FCA-UADY

Un acervo para la microhistoria

Más vale tarde. Hace un año, durante el Primer Encuentro Nacional de Fototecas, en Pachuca, pusimos en evidencia que en *Alquimia* teníamos un compromiso ineludible: realizar un número que contemplara al riquísimo acervo de la Fototeca Pedro Guerra, localizado en la ciudad de Mérida y resguardado por la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Algo que ahora estamos cumpliendo, porque también pensamos que este archivo se merece una difusión más permanente.

Aunque desde principios de los setenta se inició el rescate del acervo fotográfico de Pedro Guerra, no sería sino hasta finales de los ochenta cuando un público más amplio comenzó a conocerlo. Primero con una exposición en la Ciudad de México, en 1989, y posteriormente con un primer libro publicado en 1992. Ahí se hizo evidente que la obra de Guerra, y de su hijo Pedro Guerra Aguilar, conformaba una vasto acontecer histórico que abarcaba la vida de la península yucateca durante una fracción del siglo XIX y

la segunda mitad del XX. Imágenes que estructuran una gran crónica visual de una ciudad y de su gente.

En ese sentido, Pedro Guerra pertenece a esa es- tirpe de fotógrafos regionales de México (evidentemente al lado de Romualdo García en Guanajuato, Sotero Constantino en Juchitán o Jesús R. Sandoval en Monterrey) con los que se ha reconstruido una historia más amplia de nuestra fotografía. Una historia que pone en evidencia cómo la fotografía, desde la práctica local, se ha vuelto un documento imprescindible para la microhistoria por la manera en que narra los sucesos o los modos en que se representan sus habitantes. Pero también porque la historia misma de la fotografía, reestructurada por regiones, va a contracorriente de la mirada opulenta, aquella que sólo atiende a los grandes nombres de la historia fotográfica. He aquí, entonces, el meollo de un asunto poco debatido, porque nuestros clásicos fotográficos curiosamente han salido en buena medida de las ciudades del interior (piénsese de nuevo en el guanajuatense García o en el porteño Joaquín



PGJ, *sin título*, ca. 1915. Col. FCA-UADY

Santamaría, o en los poblanos Lorenzo Becerril y Juan Crisóstomo Méndez). Por eso, una historia que no tome en cuenta a las microhistorias fotográficas está condenada a lo raquitico. A una ausencia de riqueza visual. No por nada, Pedro Guerra Jordán creó en Yucatán un extenso cuadro de costumbres en donde para todos tuvo con su particular modo de ver. Un ejercicio polivalente, múltiple en sus ramificaciones. Todo un mosaico social de significativa puesta en cuadro.

Así, para acercarnos a ese universo, *Alquimia* —continuando con un trabajo de multidisciplinación— convocó a quienes manejan y estudian el acervo de la Fototeca Pedro Guerra de la Facultad de Ciencias Antropológicas, a donde pertenecen todas las imágenes aquí publicadas. A los investigadores Edward Jimmy Montañez, a Waldemaro Concha, a José Carlos Magaña y a Limbergh Herrera Balam —nuestros editores invitados—, quienes desde diversas perspectivas, lo mismo desde la historia fotográfica de Yucatán que desde la circunstancia social, abordaron la obra de

Pedro Guerra Jordán y su hijo. Al respecto es necesario señalar aquí que para diferenciar las dos autorías, éstas se identifican por las siglas de cada uno de ellos (PGJ para el caso del padre y FGA para su hijo). Por otro lado, también contamos en este número con la colaboración del cinedocumentalista Jesse Lerner quien recobró, desde las imágenes de Pedro Guerra, esa olvidada afrenta de Edward Thompson y su saqueo en Chichén Itzá. Y para cerrar, incluimos también aquí un notable ensayo del maestro Boris Kossoy, historiador brasileño de largos vuelos, quien nos lo confió para su publicación.

Finalmente queremos agradecer al director de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, Francisco Fernández Repetto, por su apoyo para la realización de este número. Y desde luego también a nuestros editores invitados, con quienes emprendimos este proyecto con el que *Alquimia* entra en su quinto año de vida.

José Antonio Rodríguez



PGJ, *sin título*, ca. 1920. Col. ICA-UAM

La fotografía de Pedro Guerra Jordán

Edward Montañez Pérez

Para el año de 1879 la vida fotográfica en México tenía ya 40 años. Existían numerosos estudios de reconocido prestigio como La Fama de los Retratos, de Rodolfo Jacobi (1852); el taller de Antiocho Cruces y Luis Campa (1862), o el de los hermanos Valletto (1864), por mencionar los más conocidos. En Yucatán el daguerrotipo llegó dos años después de que fue dado a conocer, es decir, que para 1879 contábamos con 38 años de práctica fotográfica y con varios estudios establecidos en la ciudad. Entre

ellos se encontraban los de don Manuel Espinosa Rendón (1860), el de Juan B. Villanueva (1870) o el de don Antonio Parés (1874). Con tal competencia parecería extraño que un joven de 22 años se arriesgara con un crédito de 4 000 pesos, y con un interés del 12 por ciento anual, en un negocio frente al cual tenía todo por aprender. Este joven provenía de una familia de posición acomodada y por tanto con una educación que le permitió vislumbrar un futuro promisorio en este negocio. Así, Pedro Guerra Jordán cerró un contrato de compraventa con los señores José I. Huertas y Francisco Oliveras, propietarios de otro de los estudios ya establecidos en Mérida: la Fotografía Artística de Huertas & Cia. (1877).

El panorama nacional era alentador, Porfirio Díaz ocupaba la presidencia de la República, y el país tenía una estabilidad basada en la mano férrea del gobierno. El denominado “progreso” se podía apreciar en el avance tecnológico y científico de aquella época. En Estados Unidos la compañía McCormick lanzó al mercado una máquina cegadora de trigo, que sustituyó el amarre de las pacas de henequén con alambre de metal, el cual era el monocultivo del estado de Yucatán.

Durante esos primeros años los señores Huertas y Oliveras permanecieron junto a Guerra para enseñarle las distintas técnicas fotográficas, además de dedi-



Pedro Guerra Aguilar (PGA), Último establecimiento en la calle 62, Mérida, ca. 1920. Col. FCA-UADY

carse a viajar a ciudades como las de Nueva York o La Habana, y otras más del continente europeo, para mantenerse enterados sobre las últimas novedades de la fotografía.

El uso del sustrato fotográfico de colodión empezó a declinar debido a la aparición de una acelerada producción de placas secas de gelatina, que permitían una facilidad de manejo y una mayor velocidad en la exposición. El fotógrafo ya no requería de emulsionar y revelar sus placas en el momento mismo de la toma, liberándose así de transportar el cuarto oscuro portátil y una serie de botellas con químicos. Esta es la razón por la que una cantidad de imágenes contenidas en la Fototeca Pedro Guerra, realizadas con aquel tipo de sustrato, resulte relativamente menor.

Gracias a su ascendencia social y a su educación, Pedro Guerra Jordán pudo asimilar en forma rápida las enseñanzas y ganarse un gran prestigio como artista. Al cumplirse una de las cláusulas del contrato de compraventa, en el año de 1884, se desligó definitivamente de Huertas y Oliveras. En la investigación

realizada por Waldemaro Concha aparece el primer anuncio del estudio:

Fotografía Artística Guerra

Habiendo conseguido un local más amplio y más cómodo y contando con nuevos ingredientes completamente nuevos, tengo el gusto de anunciar al público que he trasladado dicho establecimiento a la casa núm. (calle de Porfirio) en el "Parque Hidalgo" donde mis favorecedores serán servidos con el mismo esmero y puntualidad acostumbrada.

El establecimiento quedará abierto al servicio del público desde el 1er. del entrante.

Mes de diciembre de 1884.

Pedro Guerra.¹

Este prestigio se hace patente al mirar los retratos de los militares desfilantes por su estudio, como es el caso del general Francisco Cantón, gobernador de Yucatán en el periodo 1898-1902, o de los hacendados y sus propiedades henequeneras, los políticos de

Nuestros grabados

Sr. D. Pedro Guerra Jordán.

Las columnas de *El fotógrafo mexicano* se honran dando cabida al retrato del inteligente artista fotógrafo Sr. D. Guerra Jordán, radicado en la ciudad de Mérida, estado de Yucatán, así como a algunos de sus trabajos.

El caballero Sr. Guerra cuenta 52 años, teniendo tres fotografías en explotación, la primera fundada el año 1877, en sociedad con el inolvidable señor Antonio Moreno [sic], quien alcanzó fama universal como fotógrafo delicado y exquisito.

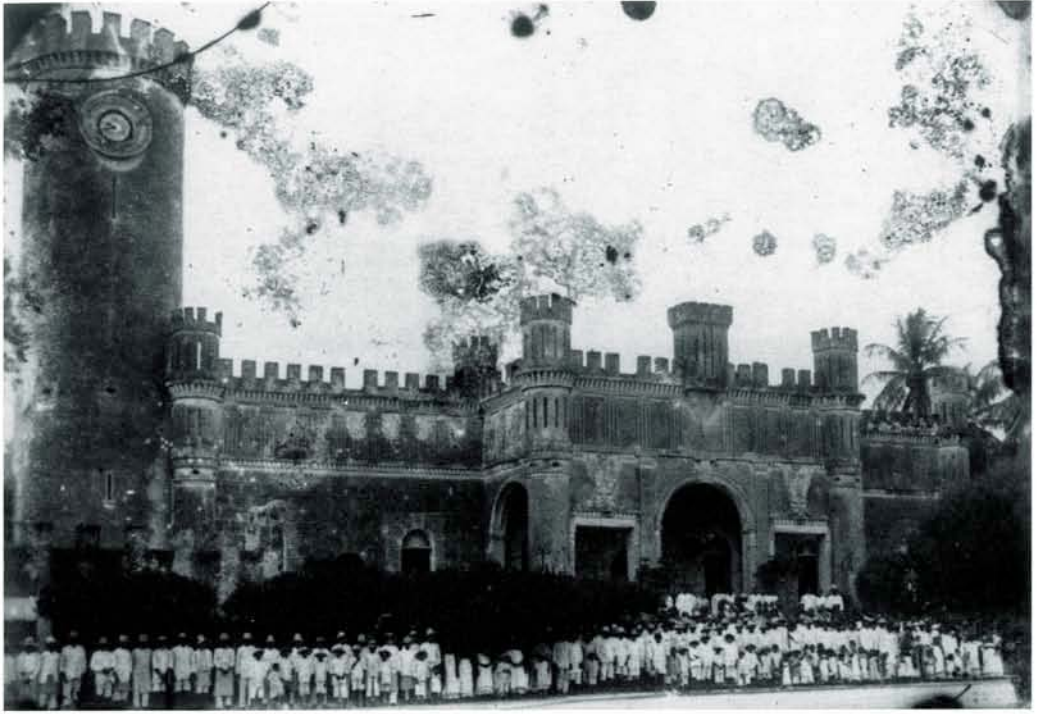


El señor Guerra ha presentado sus trabajos en algunas exposiciones y alcanzado siempre las mejores recompensas. Los que hoy presentamos representan las famosísimas ruinas de Uxmal, únicas que rivalizan ventajosamente con Milla, en el estado de Oaxaca.

El señor Guerra estuvo en la capital acompañado de su apreciable y distinguida familia durante las últimas fiestas de Independencia y tuvo la amabilidad de saludarnos, lo que con toda sinceridad agradecemos, haciendo público nuestro reconocimiento.

Muy eficazmente ayuda en sus trabajos al señor Guerra, su hijo don Pedro.

En: *El fotógrafo mexicano*, México, septiembre de 1909



PGJ, Vista de la hacienda Chenché de las Torres, ca. 1905. Col. ICA-UADY

la época, la hija que se casa, la primera comunión y en muchas ocasiones el último adiós. Este trabajo lo realizaba siempre con la misma habilidad, sin diferenciación de clase social. La calidad de sus imágenes era tan reconocida, que “en 1888 colabora con la junta directiva para la Exposición Universal de París, [para la que] elaboró una serie de 60 fotografías sobre diversos aspectos de Yucatán que fue exhibida en el pabellón mexicano y posteriormente publicadas en el libro *Yucatán ante la Exposición de París*”.²

Pedro Guerra en la Guerra de Castas

Pero el señor Guerra no sólo se distinguió por su trabajo en el retrato de estudio, sino también por su destreza en el trabajo de campo, que nos muestra en una colección de 29 imágenes de un álbum fotográfico, forrado en piel y con letras doradas en troquel, titulado *Album Fotográfico. Recuerdos de la Excursión del Sr. Gobernador a Santa Cruz de Bravo, del año de 1901*. Este álbum se encuentra en el Centro de Apoyo para la Investigación Histórica, en la ciudad de Mérida, y sus negativos forman parte de la colección

que resguarda la Fototeca Pedro Guerra. Las imágenes fueron realizadas con la técnica de papeles sensibilizados con platino, conocidos como platinotipos.

...esta técnica fue muy apreciada por sus delicados tonos y rápidamente fue considerada fotografía artística. Entre los años de 1880 y 1900 tuvo su mejor producción pero sin embargo por los altos costos del platino no fue muy comercial, no pudiendo competir con los papeles sensibilizados con plata. La calidad de las imágenes era tal que en los años de 1890 los fabricantes de papeles de plata trataban de copiar la superficie mate y el color negro neutro de la imagen.³

La Guerra de Castas en Yucatán es un episodio importante en la historia del estado en la cual la población indígena, que había sido armada por los blancos para pelear en sus luchas intestinas, se sublevó en la población oriental de Tepich, en el año de 1847. Esta guerra llegó a escasos kilómetros de Mérida, sembrando la muerte y el terror entre la población blanca, y haciendo esclavos a niños y mujeres. Inexplicable-



PGJ, *Tropas del general Nicolás Bravo en la comunidad de Chan Santa Cruz, 1901*. Col. ICA-UMAY/Centro de Apoyo para la Investigación Histórica, Mérida

mente los indígenas mayas se retiraron y el ejército pudo mantenerlos aislados en las selvas del hoy estado de Quintana Roo. Allí fundaron una ciudad desde donde realizaron incursiones periódicas hasta el año de 1901, en que el general Ignacio Bravo tomó la ciudad de Chan Santa Cruz, capital de los mayas rebeldes de la Guerra de Castas. Felipe Pérez Alcalá, en su texto intitulado “La última expedición a Chan Santa Cruz: su ocupación definitiva”, nos cuenta paso a paso, población a población, la trayectoria de la incursión y lo inhóspita e insegura que era la zona:

El avance era lento y penoso a causa de las dificultades en la apertura y terraplamiento de accidentados y pedregosos caminos; construcción de cuarteles, hospitales y fortificaciones en los puntos que iban ocupando y guarneciendo enfermedades por la mala calidad del agua y lo insalubre del clima, al punto de tener que guardar cama la

mitad o más de las tropas expedicionarias, muriendo muchos individuos.⁴

Con sus imágenes, Pedro Guerra nos va testimoniando esta narración paso a paso también. Y si para el ejército era insegura la región, más peligrosa aún para el fotógrafo si tenemos en cuenta que el formato de su cámara era de 8 X 10 pulgadas, además de pesada, lenta en su manejo y más con las delicadas placas secas de vidrio utilizadas en la época.

El Yucatán porfirista

Las imágenes de la capital yucateca, Mérida, son testigos del paso de una ciudad de arquitectura colonial a una de trazos afrancesados, típica del período porfirista. En ellas se puede apreciar el avance tecnológico con sistemas modernos de transporte, energía eléctrica y telefonía, así como el sistema carcelario más moderno, según las teorías de la época. Las tiendas, con un marcado acento europeo, se denominaban El Correo Francés, Inglés o La Poupée. En el

año de 1906 el general Díaz visitó Yucatán y Pedro Guerra realizó un extenso trabajo, registrando las inauguraciones de escuelas, los suntuosos arcos triunfales en el derrotero, así como los banquetes y bailes en honor del presidente.

El campo es representado a través de las construcciones de las haciendas henequeneras, con edificaciones al más rancio estilo europeo, medieval o afrancesado, con la servidumbre en el frente, e hileras interminables

del henequén en sus campos de secado, al igual que el registro de la impactante maquinaria del tren de raspa.

Por el estudio de Pedro Guerra pasaron y posaron los más altos jefes de la Iglesia y de la política, de los diversos partidos. Guerra también los acompañaba en sus giras proselitistas de campaña. Así encontra-

mos imágenes de Olegario Molina, gobernador del estado en 1906-1910; Francisco I. Madero en su cam-



PGJ, *sin título*, ca. 1890. Col. FCA-UAMY
Abajo: PGJ, *sin título*, ca. 1900. Col. FCA-UAMY



Pedro Guerra Jordán falleció en 1917, quedando a cargo del estudio su hijo Pedro Guerra Agui-

lar, quien aprendió muy bien el oficio. Él continuó el trabajo en los mismos campos de acción y con la misma calidad que su padre, hasta desarrollar de tal forma el negocio que para el año de 1942

controlaba casi en su totalidad la venta de materiales fotográficos en Yucatán.

paña por la presidencia; y de José María Pino Suárez, gobernador en Yucatán en 1911, y quien moriría junto con Madero en la Decena Trágica, siendo vicepresidente de la República. Si bien el movimiento revolucionario en Yucatán no fue armado como en el centro del país, distintos grupos se manifestaron. Por ello se encuentra en las placas de la Fototeca Pedro Guerra la copia de un documento con la imagen y rúbrica de Venustiano Carranza.

¹ Waldemaro Concha Vargas, *La fotografía: documento visual para la investigación antropológica*, Mérida, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Antropológicas-Universidad Autónoma de Yucatán, 1993, p. 70.

² Raúl E. Casares, G. Cantón et al., *Yucatán en el tiempo*, tomo III, Mérida, Enciclopedia Alfabética, 1998, p. 195.

³ James M. Really, *Care and Identification of 19th-Century Photography Prints*, Rochester, Kodak, 1986, p. 24.

⁴ Felipe Pérez Alcalá, "La última expedición a Chan Santa Cruz: su ocupación definitiva", en Lorena Careaga, *Lecturas básicas para la historia de Quintana Roo*, Chetumal, Fondo de Fomento Editorial del Gobierno de Quintana Roo, 1979, p. 106.



PGJ, *sin título*, ca. 1895. Col. ICA-UMY

Los fotógrafos contemporáneos de Pedro Guerra Jordán

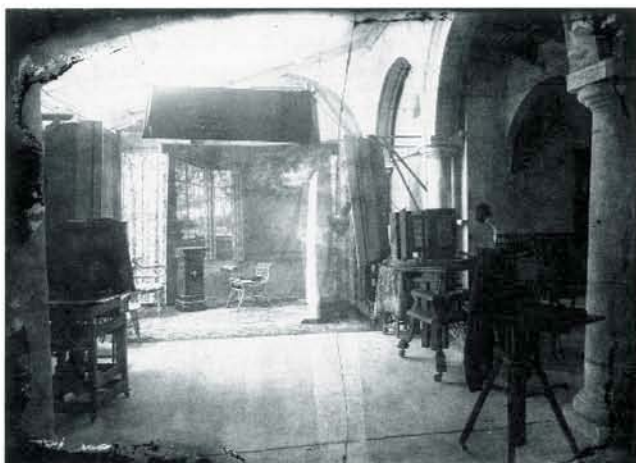
Waldemaro Concha Vargas

Escribir sobre los fotógrafos contemporáneos de un autor significa hablar de una importante transición, no solamente de personas sino de estilos y formas de hacer fotografía. La consolidación del oficio de fotógrafo en la ciudad de Mérida durante el siglo XIX propició el posterior auge fotográfico durante los primeros años del siguiente siglo. Este artículo abarca el periodo de 1876 a 1899. El señor Pedro Guerra Jordán fue el padre de Pedro Guerra Aguilar, quien desarrolló

su trabajo fotográfico durante el siglo XX. Menciono esto porque creo interesante hablar de este periodo, que abarca las últimas décadas del siglo XIX, en que se inició y se consolidó la fotografía como una empresa en Yucatán. Estamos hablando entonces de los contemporáneos del padre de Guerra Aguilar.

Uno de los procesos utilizados por los talleres fotográficos establecidos en Mérida durante los años de 1857 a 1882 fue el colodión húmedo. Lo usaron los aventureros y viajeros, entre los que podemos nombrar a Augustus Le Plongeon, Désiré Charnay y Teoberto Maler. Entre los estudios fotográficos que emplearon esta técnica se encontraban el establecimiento de José Gómez (1857), Andrés Ibarra (1859), Manuel Espinosa Rendón (1860), José Noguera (1861), los señores José Otón y Cía. (1862), Juan B. Villanueva (1870), Antonio Parés (1874), señores José Ignacio Huertas y Francisco Oliveras (1876, después Guerra), Emilio Herbrúger (1877), José L. Pichardo (1881) y José Sánchez León (1882). Un total de once fotógrafos se instalaron en la ciudad de Mérida durante un periodo de 25 años.

De todos los fotógrafos nombrados, Manuel Espinosa Rendón se mantuvo instalado a lo largo de toda esa etapa. Para los años iniciales del trabajo de Pedro Guerra Jordán, Espinosa destacaba ya como un notable fotógrafo, que había forjado un importante prestigio para su establecimiento, a donde acudía la mayoría de la clientela de la entidad.



PGJ, Vista interior del segundo taller de la Fotografía Artística Guerra, ca. 1915.
Col. FCA-UADY

Espinosa Rendón se preocupó siempre por mantenerse al día con los adelantos técnicos de la época, para lo cual importaba los nuevos aparatos y todo tipo de artículos fotográficos del exterior. Empleó cámaras estereoscópicas para sus placas húmedas,

con las que realizó sus “retratos de doble posición”.¹ Esta técnica consistía en la impresión de dos tomas: destapaba una lente para realizar la primera toma, y después colocaba al cliente en distinta posición para hacer la segunda.

No fueron muchos los fotógrafos de la ciudad que realizaron tomas fuera de sus establecimientos, usando el proceso de la placa húmeda. Quizás por los problemas que implicaba llevar de un lado a otro un laboratorio portátil para hacerlas. El señor Espinosa fue el primer fotógrafo que realizó este género de vistas durante ese periodo, surgiendo así el interés para hacer un álbum pintoresco de Mérida, como se lee en la siguiente nota:

[...] La misma fotografía se ocupa actualmente de hacer una colección de vistas de los edificios y lugares más notables de esta capital que dará a luz próximamente en el título de álbum pintoresco de Mérida.”² Espinosa mantuvo contacto con varios artistas e instituciones, principalmente con pintores y con la Academia Artística-Recreativa, de la cual fue socio activo. Para el año de 1870 se afirma que compartió su establecimiento con el pintor Juan Cordero, quien realizó una



PGJ, Fachada del primer establecimiento, ca. 1890. Col. FCA-UADY

ese entonces: “No necesitamos encarecer los trabajos de Espinosa, porque todos son ya bien conocidos y así lo comprueba la preferencia que les dispensan las familias de esta capital y las de las poblaciones del estado;

pero nunca está de más tributar un justo y merecido elogio a quien se ha dedicado al arte con tan grande ventaja y aprovechamiento.”³ Sin embargo, con el nombre de Fotografía Artística Huertas y Cía. deciden iniciar su trabajo los fotógrafos españoles. Pero este estudio no pudo competir con la influencia y preferencia que Espinosa gozaba, pues sólo pudieron permanecer dos años activos, ya que al principio del año de 1879, a través de varios anuncios, indicaron que: “Teniendo



PGA, Pedro Guerra Jordán, ca. 1905. Col. FCA-UADY

que ausentarnos definitivamente de esta ciudad ofrecemos nuestros trabajos al respetable público durante un mes.”⁴

Otro fotógrafo que inició en el año de 1877 fue Emilio Herbrúger, quien se anunció de la siguiente manera: “El que suscribe, el primero que hizo retratos al daguerrotipo en Mérida. Hoy se haya de nuevo en esta alegre e ilustrada ciudad, después de 32 años de ausencia y ofrece sus servicios de arte.” Este fotógrafo



PGJ, *Paseo de carnaval, ca. 1910*. Col. FCA-UADY

había permanecido por un tiempo en Guatemala, pero a su regreso a México decidió explorar y fotografiar las ruinas de Mitla en Oaxaca. A su arribo a la ciudad de Mérida puso a la venta estas imágenes así como también una “gran colección de las vistas del ferrocarril de Veracruz a México, variedad tan completa como jamás ha llegado otra a Yucatán”.⁵ Es muy probable que estas vistas del tren hayan sido las imágenes realizadas por el fotógrafo francés A. Briquet durante esa época. Al poco tiempo Herbrüger trasladó su negocio a un nuevo local: “El infrascripto ha mudado su establecimiento de fotografía a la Plaza de Armas, en la casa del Sr. D. Darío Galera donde hace retratos de toda clase a precios muy bajos.”⁶ El señor Herbrüger solamente se anunció durante los años de 1877 y 1878 y no se volvió a saber de él.

Para el mes de octubre de 1878, el joven Pedro Guerra compró a los españoles Huertas y Oliveras el establecimiento fotográfico que dos años antes habían instalado. Una de las cláusulas del contrato de compraventa establecía que los señores José Ignacio Huertas y Francisco Oliveras debían enseñar el oficio al joven Pedro Guerra Jordán, de 22 años de edad. Con esta sociedad comenzó una nueva etapa en esta fotografía que llevaría el nombre de Huertas & Guerra. Aunque los españoles le enseñaron al nuevo dueño el arte del colodión húmedo, el joven Guerra lo empleó por poco tiempo, debido a que para el año de 1882 en la ciudad de Mérida ya se iniciaba el uso de la placa seca.



PGJ, *sin título, ca. 1910*. Col. FCA-UADY

En 1880 Pedro Guerra se asoció con el señor Antonio Moreno López, cuya unión duró solamente un año. De origen veracruzano, Moreno López fue un excelente fotógrafo, además de reconocido pintor. Esta asociación permitió al señor Guerra ofrecer los servicios del novedoso sistema fotográfico de placa seca. En 1881 Moreno López salió a Nueva York con motivo de la sordera que sufría, lo que no le impidió seguir ofreciendo sus trabajos de fotocrayón mediante un sistema de envíos. Esta técnica se basaba en un realce con crayones de una fotografía impresa pálidamente, definiéndose en la misma distintos rasgos del retrato.

En ese mismo año se instaló la fotografía de José L. Pichardo, quien ofrecía sus trabajos a precios bastantes módicos, actitud bien común entre los fotógrafos recién instalados, para atraer a la clientela de las fotografías ya existentes en la ciudad. La estancia del señor Pichardo en Mérida fue de catorce meses y parece que ejercía, además de la fotografía, algún puesto en el servicio militar, como nos dice la siguiente nota: “Despiden al Sr. José L. Pichardo y su esposa Doña Cristina Ramos. Esta sencilla pero muy expresiva demostración de cariño que han recibido el Sr. Pichardo y esposa, no ha sido inspirada por la elevada posición del Sr. Pichardo, porque bastante humilde es el empleo que aquí desempeñaba en el servicio militar.”⁷

Por otro lado, José Sánchez León se anunció en 1882 como fotógrafo dedicado al fotocrayón que para



PGJ, sin título, ca. 1890. Col. FCA-UAMV

ese año ya se había popularizado debido a los trabajos de Moreno. Al parecer fue muy corta la actividad fotográfica de Sánchez León, ya que no se encontró otro anuncio de él. Para el mismo año, durante el mes de mayo, Pedro Guerra anunció una remodelación de sus instalaciones. En una nota del periódico *La Revista de Mérida*, impresa en el siguiente mes, se hizo notar la importancia de esos cambios en el establecimiento y se aseguraba que Guerra era el único fotógrafo en Mérida, afirmación con la que podemos suponer que Manuel Espinosa había cerrado. Estas remodelaciones de la fotografía del señor Guerra marcaron el fin de la era de la placa húmeda, dado que una de las novedades mencionadas –en la reapertura del día 13 de julio de ese mismo año–, fue el proceso instantáneo de la placa seca. Ésta revolucionó el trabajo del fotógrafo, permitiéndole hacer tomas con obturaciones más rápidas, y facilitando su transportación sin tener que revelar de inmediato. Guerra fue el primero en usar este procedimiento, como nos dice la siguiente nota: “Hemos tenido a la vista una hermosa tarjeta de la acreditada

Fotografía de Guerra representando unas matas de Henequén cargadas de langostas en el acto de destruirlas. Amén del mérito del trabajo artístico es digna de llamar la atención esa fotografía por el palpitante cuadro de actualidad que figura.”⁸

La comercialización del proceso de la placa seca en la ciudad de Mérida lo realizó el señor Valerio Muñoz. El equipo que vendía consistía en: “un aparato completo al estilo moderno, de planchas secas, contiene: la cámara, el tripode, chesa doble de plancha, marco de impresiones, diafragma, tapa del tubo y las sustancias químicas, todo envasado en una caja manuable bien pulida, que puede llevarse consigo para reproducir cualquier paisaje, en sus verdaderas proporciones de perspectiva”.⁹ Esta comercialización era pregonada como la “fotografía sin maestro”, incitando a cualquier persona para practicar lo que antes solamente los hombres de los grandes establecimientos podían hacer. La propaganda llegó al extremo de afirmar que esta técnica estaba al “alcançe de los niños”.



PGJ, *sin título*, ca. 1910. Col. ICA-UADY
 Abajo: reverso de tarjeta de visita del estudio Gamboa Guzmán, ca. 1883.
 Col. particular

Para el año de 1886 retornó a Mérida el señor Antonio Moreno, incorporándose a trabajar con su amigo Guerra, pero por poco tiempo. Durante el viaje sucedió un accidente a Moreno en la aduana: sus placas de vidrio sensibilizadas fueron expuestas a la luz en la inspección aduanal, dejándolas inutilizadas. Se da noticia del hecho, en *La Revista de Mérida* del 19 de octubre de ese año:

¡Pastrop de Zele!

Hemos ofrecido dar a conocer todas las medidas que se consideren perjudicial al comercio y al público, dictadas por la Aduana de nuestro puerto y con tal motivo consignamos hoy los siguientes datos:

Un amigo nuestro pidió a N. York una caja de planchas preparadas para fotografía instantáneas, cuidando el remitente de escribir sobre la caja: "Abrase solamente

en cuarto oscuro". Pues bien, el celoso señor Administrador, para convencerse tal vez de que no se trataba de contrabando, hizo abrir

en plena luz meridiana la consabida caja y como estaba previsto, en menos de un segundo las planchas habían quedado inutilizadas. Verdad que si esto se observara en otras aduanas, ¿ganarían mucho los fotógrafos?¹⁰

En esos años se encuentran a los siguientes fotógrafos: Juan Gamboa Guzmán y Cía (1883); Pastor I.

Milán (1884); Carlos Bolio (1884); Armando Nelaton y O. Cantón (1888); Narciso Güemes (se instaló en Tekax en 1889); Ibáñez e hijos (1890); Laurence Meinhardt de Figueroa; Abraham Cabrera (1893); Francisco Gómez Rul (1889) y León Ramos (1899).

Entre todos ellos sobresalen Laurence Meinhardt de Figueroa y Francisco Gómez Rul, por la competencia que representaron en la última década





PGA, *sin título*, ca. 1920. Col. FCA-UMAY

del siglo XIX para la Fotografía Artística Guerra, que para esos años gozaba de buen prestigio y de la preferencia de la ciudadanía. Para 1884 Guerra comenzó a emplear este nombre, lo que hace suponer que el vínculo comercial con el señor Huertas había finalizado.

Al inicio del año de 1890, Pedro Guerra se anunció agradeciendo la preferencia de la gente y recordó todas las novedades que había recibido. Adoptó como lema en esa década el de: "Prontitud, limpieza y equidad."

Alrededor de ese año se instalaron dos nuevas fotografías en Mérida, y una en la población de Tekax. En la ciudad fue Carlos Bolio y Cía, e Ibáñez e hijos; en el interior del estado fue el joven Narciso Güemes. Pero esto no preocupaba al señor Guerra; lo que sí le inquietó fue una nota publicada en febrero:

Magnífico fotógrafo

Muy pronto llegará a esta culta capital un notable fotógrafo, después de recorrer las principales poblaciones de Alemania, Francia, Inglaterra, Estados Unidos y la capital

de México. Trae los mejores aparatos, últimamente inventados y que escogió personalmente en París, los que obtuvieron premio en la última Exposición.

Le acompañan artistas competentes para trabajos al crayón y al óleo. Hará toda clase de fotografías, hasta de tamaño natural. Trabaja de noche con luz especial; en fin, trae lo mejor y más nuevo en el arte fotográfico y la pintura.

Ahora que se aproximan las fiestas del carnaval, las personas que deseen retratarse con sus trajes de fantasía o de etiqueta, esperen al nuevo fotógrafo que está ya en camino.

Sus precios serán sumamente módicos, más bajos que los de cualquier fotógrafo establecido aquí. La superioridad en sus trabajos será su mejor recomendación. Su llegada será anunciada oportunamente.¹¹

Esto provocó que Guerra aumentara las publicaciones propagandistas de su negocio. El mes siguiente llevó una de sus obras a *La Revista de Mérida*, con el propósito de que le hicieran algún tipo de halago a su trabajo, lo cual redundó en el siguiente anuncio: "Retratos bien hechos. Hemos tenido el gusto de ver unos retratos hechos últimamente por D. Pedro Guerra y [la] bondad del trabajo hace a nuestro amigo muy merecedor de felicitaciones. Sentimos gran complacencia siempre en anunciar todo lo que sea un adelanto del arte en Yucatán."¹²

El establecimiento que llegó a instalarse a Mérida fue La Fotografía Alemana. Su propietaria es considerada en la historia de Yucatán como la primera mujer fotógrafa. Se trata de la señora Laurence Meinhardt de Figueroa, quien publicó un anuncio diciendo: "Trae artistas competentes para desempeñar toda clase de trabajos fotográficos de cualquier clase y tamaño y también para trabajos al crayón y al óleo. Sus aparatos

tos son completamente modernos, escogidos en París entre los mejores últimamente presentados en la Exposición.”¹³ En este mismo anuncio hacía mención del lugar donde se instalaría esta novedosa fotografía: “la conocida y acreditada fotografía artística Guerra la única que reúne aquí las condiciones de luz, para hacer buenos trabajos”. Al no encontrar la señora Laurence otro edificio o casa donde pudiera disponer de condiciones óptimas para realizar sus retratos, negoció con quien sería su más evidente competidor, el señor Pedro Guerra Jordán. Éste mismo, metódico e inteligente, aceptó sin dudarlo para averiguar qué había de cierto en todo lo dicho por Meinhardt.

Los anuncios de esta nueva fotografía aparecían casi a diario, invitando a las personas a acudir para apreciar sus inmejorables retratos.

Retratos iluminados

En un hermoso cuadro colocado sobre artístico caballete ha expuesto la Sra. Meinhardt de F., desde la noche del martes último, en los salones de la Lonja Meridana, los nuevos retratos que ha ejecutado en el taller artístico del Sr. Pedro Guerra, que como fotografía nada dejan que desear por su exactitud al copiar el original, y como iluminaciones a la acuarela, son un trabajo delicado y bello por la suavidad, pureza y acertada combinación en los colores.

Han llamado desde luego la atención a los habituales concurrentes de la Lonja, los retratos de que hablamos, porque su mérito no ha podido ocultarse acostumbrados como estamos a las iluminaciones de anilina que generalmente presentan los fotógrafos.

La Sra. Meinhardt de F. continúa trabajando en la “Fotografía Artística”, a donde recomendamos a nuestros lectores concurran si quieren hacerse buenos retratos.¹⁴



PGA, *sin título*, ca. 1920. Col. RCA-UMDF

Pero, ¿de qué modo iba acabar esto?, pues los dos fotógrafos competían por un mismo mercado y estaban en el mismo local. Suponemos que el señor Pedro Guerra le cobraba una renta a la señora Laurence, pero, aún así, la preferencia del público parecía inclinarse en favor de la señora y eso, por supuesto, no le convenía a Guerra. Para colmo, los anuncios de la Fotografía Guerra casi llegaron a desaparecer de la prensa.

La señora Laurence fue muy audaz e innovadora al colocar en varios lugares sus cuadros con los retratos que realizaba, pues además de los salones de la Lonja Meridana los llevó a la Nevería Almeida y a la imprenta del señor José Gamboa Guzmán. Invitaba al público no solamente para ver los retratos, sino para que éste “compare y estudie los trabajos que hoy tiene el gusto de ofrecerle”.¹⁵ Esto demostraba una actitud retadora para los demás negocios fotográficos de la ciudad.

Pero la paciencia del señor Guerra llegó a agotarse. Así que para el mes de septiembre de 1890 se



PGA, *sin título*, ca. 1920. Col. FCA-UAMV
 Abajo: reverso de tarjeta de visita de la Fotografía Alemana, ca. 1890. Col. particular

dio por finalizada la sociedad establecida con la señora Meinhardt, con lo que se ponía fin a la hospitalidad que duró cinco meses. El distanciamiento entre los dos artistas se dio de por vida. Para lo primeros días de esos meses, Pedro Guerra publicó un anuncio de su establecimiento donde hacía la siguiente aclaración.

...nunca he tenido exigencias ridículas, con el público que siempre me ha dispensado su protección. Tampoco me atreveré a decir: "Mis retratos pueden figurar, como los mejores, en la exposición de París, etc. etc.", porque sería un charlatanismo insoportable y sé muy bien el ridículo tan grande y la risa que causa los que se elogian solos y repiten a cuantos hablan, la misma jerigonza de elogios propios, inclinando humildemente la cabeza [...] No hay que confundirse, la Fotografía Artística Guerra está situada en la calle de Santiago.¹⁶

Después de esta declaración se daba por segura una competencia muy dura, basada en rebajas de

precios en todos los trabajos, como también la mención de que los mejores artículos los tenían uno u otro, y que importaban las últimas modas de Europa. Fueron notables para esta década los resentimientos entre estos dos estudios, publicados en diversas notas periodísticas.

La señora Laurence Meinhardt trabajó con su esposo Agustín Figueroa, y ambos dominaban tres diferentes idiomas: inglés, francés y alemán. Para la década de los noventa se especializaron en materiales para aficionados y fueron los primeros en desarrollar los sistemas de fotograbado, zincografía y fotolitografía, que ayudarían a la impresión de fotografías en los periódicos. Para el año de 1894 su lema era el siguiente: "Limpieza, verdad, y hermosura". Se desconoce cuándo cerraron, pero para el año de 1910 aún permanecían activos en la ciudad de Mérida.

En las postrimerías del siglo XIX apareció otro fotógrafo de gran reputación: Francisco Gómez Rul, nacido en Málaga, España, en el año de 1869, y segundo hijo de una modesta familia. Estudió pintura, fotografía, teatro y baile, "no obstante estar estudiando los primeros cursos de ingeniería".¹⁷



Estando en España le llegó la noticia a la familia Gómez Rul de la Tobilla, acerca de una herencia dejada por un pariente de apellido Gálvez en México. El joven Gómez Rul viajó a la Ciudad de México para reclamar tal herencia, pero como nos comenta Herrera Castillo: "mas como sucede siempre, los inconvenientes siempre imprevistos, los intereses contrarios para que no se cumpliera con los postulados de la justicia y llegaron a tal grado las decisiones de los contrarios que una noche el sombrero de nuestro hermano fue clareado por una bala".¹⁸

Francisco Gómez Rul, con apenas veinte años de edad y sin poder regresar a su patria, decidió via-

jar en forma bohemia por México. De esa manera llegó a Tabasco, donde le propusieron ingresar a la Compañía de Teatro, Dramas y Comedias de Luis Martínez Casado. Con esta compañía arribó a Yucatán, estableciendo su lugar de residencia en el puerto de Progreso, en donde vivió durante cinco meses. Su primera experiencia en la ciudad de Mérida fue desagradable y volvió al puerto. Pocos años después decidió regresar a la ciudad, y conoció a la señorita Belisa Castillo Rivas, hija del señor Pedro del Castillo Montero. El joven Francisco Gómez Rul se retiró del ambiente del teatro para comenzar a trabajar en la pintura y la fotografía.

Gómez Rul inició su negocio fotográfico el 13 de junio de 1897, anunciándose con el título de "Bellas Artes. Taller de fotografía y pintura." La fotografía se localizaba en la calle 61, número 501, en una casa contigua al Palacio de Gobierno. En los primeros años le fue bastante bien al realizar algunas innovaciones en su trabajo, como realizar retratos a domicilio o en los interiores de las iglesias, salones o cualquier otro lugar. Fue el precursor de la figura del fotógrafo de sociales. El uso del magnesio como flash también fue una de sus especialidades: "Contamos con un aparato especial que produce una luz instantánea de igual intensidad a la del día, pueden ejecutarse trabajos a cualquier hora de la noche previo aviso anticipado de algunas horas."¹⁹ Estos buenos tiempos en el negocio le sirvieron para contraer matrimonio con la señorita Castillo Rivas.

Para el mes de enero de 1899, Gómez Rul decidió comprar la fotografía de Abraham Cabrera. En un anuncio —publicado en el mismo mes— hizo mención de la negociación hecha:

Habiendo comprado la justamente acreditada fotografía cuyo nombre sirve de epígrafe a estas líneas, tengo el gusto de ponerlo en conocimiento de mis amigos y del público en general [...] En dicho establecimiento se han introducido reformas de consideración.



PGA, *sin título*, ca. 1920. Col. ICA-UABT

En breve daré a conocer las notables mejoras que he de introducir en el establecimiento. Espera, pues, la visita de las personas que lo honren, su atte. S.S. Francisco Gómez Rul.²⁰

Pocos meses después, la fotografía Gómez Rul resultó incendiada y fue consumida por el fuego en su totalidad. Las pérdidas ascendieron a la cantidad de 3 000 pesos, según la prensa. Este trágico suceso fue ocasionado por un descuido: "el incendio, según se dice, se debió a una desgracia fácil de explicar: un amigo del dueño del establecimiento, aficionado a la fotografía, consiguió se le facilitara revelar unas placas, y concluido el trabajo, por olvido cerró el gabinete dejando encendida la lámpara que le había servido para su trabajo".²¹ El ánimo del señor Gómez no recayó a pesar de esta pérdida, según nos relata Herrera Castillo: "el desastre no le sirvió más que para cobrar nuevos bríos [...] Entonces fue cuando los numerosos amigos de don Francisco supieron lo que era acudir en son de auxilio y salir con él". Poco después anunció que: "En muy breves días quedará nuevamente instalada la galería que estoy construyendo para reponer con ventaja la que se incendió."²²

Dos meses después, con nuevas instalaciones, inició otra fase de la fotografía y de su dueño:

La Fotografía Rul ha renovado sus aparatos, accesorios artísticos y materiales de trabajo y edificado, completamente nueva una hermosa galería con todos los requisitos que el arte y los modernos procedimientos exigen para obtener los mejores retratos. Renueva constantemente sus materiales importándolos expresamente de Europa y de Estados Unidos. Sus trabajos no tienen rival, y basta verlos para convencerse de esta verdad. Calle 62 N° 498.²³

Para el año de 1901 dejó el negocio de la fotografía y se dedicó a fomentar el teatro y la pintura.

Entre sus logros estuvo el haber constituido la Sociedad Conservadora de Monumentos Arqueológicos, además de que "luchó tesoneramente para que la Compañía Impulsora del Turismo a las Ruinas de Yucatán realizara el proyecto de instalar una línea férrea hacia los centros arqueológicos del estado".²⁴

En los últimos meses del siglo XIX se habían consolidado tres importantes negocios fotográficos en la ciudad de Mérida, éstos fueron los de Guerra, Meinhardt y Gómez Rul. Los debates que protagonizaron

marcaron muchas diferencias entre ellos, pero sirvieron para consolidar las bases para las nuevas generaciones de fotógrafos que en el siglo posterior habrían de seguir.



PGA, sin título, ca. 1920. Col. ICA-UMY

¹ Luis Millet Cámara, "La imagen capturada: la fotografía en Yucatán (1841-1891)", en *Fnaj, semilla de maíz*, Mérida, abril-julio, 1992.

² *La Revista de Mérida*, Mérida, 19 de enero de 1870, p. 3.

³ *Ibidem*, 23 de agosto de 1877, p. 3.

⁴ *Ibidem*, 26 de enero de 1879, p. 3.

⁵ *Ibidem*, 13 de diciembre de 1877, p. 4.

⁶ *Ibidem*, 17 de febrero de 1878, p. 3.

⁷ *Ibidem*, 23 de mayo de 1882, p. 2.

⁸ *Ibidem*, 14 de agosto de 1883, p. 4.

⁹ *Ibidem*, 14 de octubre de 1882, p. 4.

¹⁰ *Ibidem*, 19 de octubre de 1886, p. 3.

¹¹ *Ibidem*, 13 de febrero de 1890, p. 3.

¹² *Ibidem*, 11 de marzo de 1890, p. 3.

¹³ *Ibidem*, 17 de abril de 1890, p. 3.

¹⁴ *Ibidem*, 5 de junio de 1890, p. 3.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibidem*, 7 de septiembre de 1890, p. 3.

¹⁷ Santiago Herrera Castillo, "Don Francisco Gómez Rul. Breves apuntes biográficos", en *Teosofía en Yucatán, órgano de las logias teosóficas de Yucatán*, núm. 7, Mérida, año II, mayo-junio de 1926, p. 2. El profesor Herrera Castillo le llama hermano, no por algún parentesco cosanguíneo, sino porque Gómez Rul profesaba al igual que el profesor la fe teosófica.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *El Eco del comercio*, Mérida, 18 de marzo de 1899, p. 4.

²⁰ *La Revista de Mérida*, Mérida, 22 de enero de 1899, p. 3.

²¹ *Ibidem*, 25 de abril de 1899, p. 3.

²² *Ibidem*, 19 de mayo de 1899, p. 3.

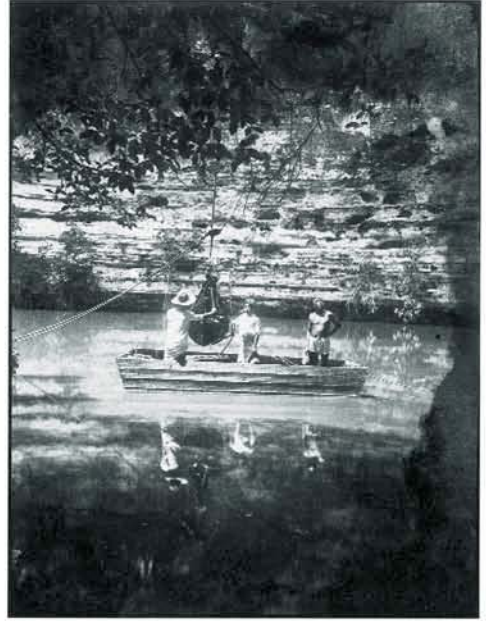
²³ *El Eco del comercio*, Mérida, 22 de julio de 1899, p. 3.

²⁴ Santiago Herrera Castillo, *op. cit.*, p. 4.

Thompson en el cenote sagrado

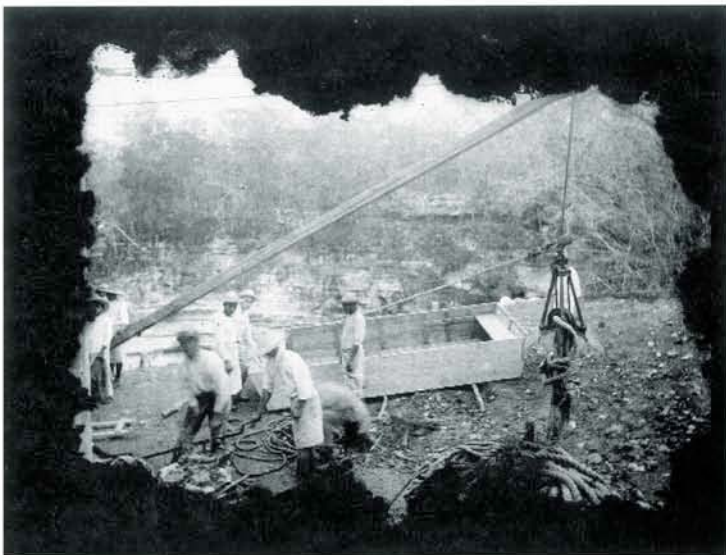
Jesse Lerner

Edward Herbert Thompson, que no debe ser confundido con Sir Eric J., con quien comparte el apellido, ha pasado mercedamente por las crónicas de la arqueología maya con una mala reputación. Él celebró sus propias hazañas arqueológicas en su libro autobiográfico *People of the Serpent*, y fue retado por T.A. Willard, excéntrico heredero (y entusiasta de todo lo maya), en su popular tratado *The City of the Sacred Well*, pero hoy su rol está inevitablemente ligado con la locura documentada en la Fototeca Pedro Guerra.¹ Thompson es, de hecho, emblemático de la época más abiertamente depredadora, donde la excavación iba mano a mano con el saqueo, el espionaje y el imperialismo. La suya es la arqueología del Destino Manifiesto, donde el científico podía funcionar como explorador para la incursión militar que seguiría, y donde la meta del trabajo de campo no era el conocimiento sino el botín.



PGA, *En el cenote sagrado, Chichén Itzá, 1904-1911*. Col. FCA-UADY

Como sus predecesores John Lloyd Stephens, Ephraim George Squier, Porter Bliss y Louis J. Aymé, Thompson usaba la diplomacia como vehículo para alcanzar sus intereses arqueológicos. En 1885, a la edad de 25 años, con la ayuda del senador de Massachusetts, George Hoar, y el aliento de Stephen Salisbury III y Charles P. Bowditch, ambos miembros de la Sociedad Americana de Anticuarios, el presidente Grover Cleveland lo nombró cónsul de los Estados Unidos en Yucatán. Su joven esposa *yankee* pronto regresó a Nueva Inglaterra, pero él permaneció en Yucatán estudiando el maya. Tomó sus propias labores arqueológicas y antropológicas con mucha más seriedad que su trabajo diplomático. Fue iniciado en una secta religiosa sincrética maya, se casó con una indígena y formó una familia mestiza. Cuando Frederick Putnam, del Museo Peabody, le comisionó reunir material para exhibir en la Exposición Colombina de 1893, Thompson exportó moldes de yeso de antiguas construcciones arquitectónicas relevantes de Uxmal y Labná, para ser mostradas en la Exposición Midway de Chicago. En Chichén Itzá, sin embargo, Thompson no solamente hizo moldes y excavaciones, también compró el sitio, con pirámide y cenote incluidos. La exposición de Chicago llamó la atención



PGA, Chichén Itzá, 1904-1911. Col. FCA-UAM

de la heredera Allison Armour, quien ayudó financieramente para que Thompson comprara las ruinas. Allí vivió durante las décadas siguientes.

Aunque la mayoría del Archivo Guerra consiste en retratos –típicos documentos frontales sin ningún tipo de comentario editorial–, también hay muchas fotografías de algunos eventos notables que sucedieron en la península durante el periodo en que el estudio estuvo activo. De estos eventos el más infame es el dragado del cenote sagrado de Chichén Itzá por parte de Edward Thompson, labor que definió posteriormente su carrera como arqueólogo. Thompson había leído los relatos de Diego de Landa sobre los sacrificios en el cenote en *Relación de las cosas de Yucatán*, un manuscrito que había sido redescubierto en un archivo español y reeditado por el abad Brasseur de Bourbourg en 1883. La narración del obispo De Landa, sobre los sacrificios humanos en el cenote, llamaron la atención de Thompson y lo llevaron a buscar tesoros bajo la superficie del agua. Era un sitio que ofrecía grandes dificultades para el arqueólogo submarino, muchos años antes de la invención de los aparatos de buceo *Scuba*. Aunque el cenote no es especialmente profundo, el fondo estaba cubierto por siglos de ciénaga. Thompson dedujo que muchos objetos de valor arqueológico debían estar

mezclados con el denso depósito orgánico en el fondo del pozo. Consideró usar molinos de viento para bombear el agua fuera de éste, pero abandonó su plan. Para llegar al fondo contrató a dos buzos griegos dedicados a la recolección de esponja, y él mismo se sumergió en la ciénaga, de muy poca visibilidad. También llevó la grúa y la “cubeta de cáscara de naranja” de dos pies cúbicos y medio presentada aquí. La grúa se usó en varios drenados entre 1904 y 1911.² Su técnica era simple, fundada en la fuerza invasiva y la tecnología de la era industrial, aparentemente ignorante de la fragilidad de los artefactos que yacían en la profundidad:

Dudo que alguien pueda entender la emoción que sentí cuando, con cuatro hombres en los manubrios de la grúa y uno en el freno, el drenador, con sus mandíbulas de acero bien abiertas, saltó de la plataforma, se detuvo por un momento en el aire sobre el pozo oscuro y, con un giro largo hacia abajo, entró en las inmóviles y oscuras aguas, hundiéndose suavemente en su búsqueda. Unos pocos momentos de espera para permitir que los afilados dientes mordieran el depósito, y luego las formas de los trabajadores dobladas sobre los manubrios de la grúa y sus múscu-

los bajo la piel morena oscura comenzaron rápidamente a moverse justo cuando los cables de acero se tensaban por el peso de la carga que surgía.³

Obviamente, este proceso podía destruir cerámica frágil y otros objetos. Thompson escribió: “la mayoría de los objetos fueron recuperados en fragmentos. Probablemente fueron ofrendas que se rompieron antes de ser tiradas al pozo, como un acto ritual llevado a cabo por los



Autor no identificado, *Edward H. Thompson y su guía nativo*, ca. 1895, tomada de Melissa Banta y Curtis M. Hinsley, *From Site to Sight*, Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum Press, 1986

sacerdotes”.⁴ Los huesos humanos recuperados durante el drenaje pusieron su imaginación a trabajar. De los restos femeninos, Thompson le dijo a Willard:

La imaginación amable, sin ningún esfuerzo, cubrió los huesos desnudos con carne y sustancia, para que uno viera instantáneamente la señorita graciosa, adorable y bien nutrida, y el último acto solemne que había puesto a descansar a la pobre niña en su finura, dejándola hundirse en la densidad del fondo de este pozo terrible.⁵

Los huesos masculinos, creía Thompson, revelaban una crianza distinta:

Algunos son relativamente grandes, sólidos, con superficies protuberantes, frentes sumidas y quijadas prògnatas. Evidentemente sus dueños eran feroces, primitivos, casi como gorilas, no la misma raza que crió a las novias-niña del dios de la lluvia. De nuevo esto comprueba la tradición de que los guerreros que se sacrificaban eran prisioneros.⁶

Mucha de la controversia alrededor de la carrera de Thompson se centra en el destino de más-

caras, cuchillos, cascabeles y otros objetos que él recuperó del cenote. A pesar de que la ley de 1823 prohibía la exportación de objetos arqueológicos, Thompson llevó ilegalmente los objetos a Massachusetts, donde se integraron a la colección del museo Peabody de Harvard. Cuando en 1923 Alma Reed publicó el relato de esta transgresión en el *New York Times*, el hecho causó gran indignación. Las revelaciones pusieron en peligro las negociaciones que en

ese momento tramitaba el Instituto Carnegie para llevar a cabo excavaciones y restauraciones en el sitio, ya que la reputación de los arqueólogos gringos se había manchado y eran considerados indignos de confianza por saqueadores. El gobierno mexicano, que había valuado los objetos en medio millón de dólares de 1926, demandó legalmente a Thompson. Finalmente, Thompson fue absuelto, pero el Peabody regresó la mayoría de los objetos robados en 1957.

Aunque Thompson es emblemático de la escuela de arqueología del siglo XIX que Curtis Hinsley ha definido como “una empresa de adquisición imperial”,⁷ su carrera se extendió mucho más allá. Su drenado del cenote coincidió con la primera visita de Sylvanus Morley a Yucatán en 1907, y Morley, de hecho, le ayudó con la subrepticia transportación de objetos a Cambridge.⁸ Pero para cuando Morley tomó la dirección de las excavaciones del Carnegie, otra fase de la arqueología mexicana había comenzado: basada en la colaboración binacional, y no en las iniciativas individuales. En los últimos años de su vida, Thompson convivió con aquella subsecuente generación de arqueólogos que trabajaron en Chichén, pero nunca se les unió. Sus últimos años



PGA, Chichén Itzá, 1904-1911. Col. ICA-UMAY



PGA, Chichén Itzá, 1904-1911. Col. ICA-UMAY

allí fueron caracterizados por esta extraña coexistencia, y por varios contratiempos personales. En 1921, en el caos de la revolución peninsular, la Casa Principal de Thompson fue quemada por la tropa de Huerta. El Instituto Carnegie financió las reparaciones, y le pagó un estipendio de 1 200 dólares americanos anuales por hacer uso de la propiedad. Cuando Thompson dejó de pagar los impuestos de nuevo puso en peligro la continuación de las excavaciones, y el Carnegie intervino nuevamente para pagar su extraordinaria deuda.

El drenado de Thompson no fue la última maquinaria arqueológica pesada en invadir el pozo sagrado del dios Chac. En 1960 la National Geographic Society y el Club de Exploradores y Deportes Acuáticos de México (CEDAM) colaboraron en un proyecto que bombeaba agua, lodo y artefactos del cenote en un géiser arqueológico enorme, que después regaba los depósitos sobre redes diseñadas para retener las piezas fragmen-

tadas. Esta regadera de artefactos mayas fue orgullosamente documentada en la revista *National Geographic* y en un programa de televisión titulado *Expedición dentro del pozo sagrado*.⁹ La preocupación por el daño infligido a estos frágiles objetos detuvo este surrealista proyecto. En 1967 la CEDAM regresó con planes, primero, para drenar, y cuando esto fracasó, para agregar cloro al agua del pozo de Chichén.¹⁰ Estos son los últimos herederos del proyecto de Thompson, arqueólogos que muy probablemente destruyeron tanto como lo que descubrieron. Thompson se sumergió en el pasado maya con equipo más indicado para la minería que para la recuperación de objetos frágiles de siglos de antigüedad. Thompson emergió con un cuento, glorificándose a sí mismo, del cual las fotografías de Guerra son testigo mudo.

Traducción: Ernesto Priego

¹ Edward Herbert Thompson, *People of the Serpent*, Nueva York, Capricorn Books, 1932; T. A. Willard, *The City of the Sacred Well*, Londres, William Heinemann, 1926.

² Para mayor información sobre esto véase Luis Ramírez Aznar, *El saqueo del cenote sagrado de Chichén Itzá*, Mérida, Editorial Dante, 1990; Clemency Coggins y Orrin C. Shane III, *Maya Treasures from the Sacred Well at Chichen Itza*, Austin, University of Texas Press, 1984; M. Robert Ewing, *A History of Archaeological Activity at Chichen Itza, Yucatán, Mexico*, Ann Arbor, UMI, 1972.

³ E. H. Thompson, *op. cit.*

⁴ *Ibidem*.

⁵ T. A. Willard, *op. cit.*, p. 115.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Curtis M. Hinsley, "In Search of the New World Classical," en Elizabeth Hill Boone, ed., *Collecting the Pre-Columbian Past*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1993, p. 118.

⁸ Se sugiere así en Robert Brunhaus, *Sylvanus G. Morley and the World of the Ancient Mayas*, Norman, University of Oklahoma Press, 1971, p. 38.

⁹ Eusebio Dávalos Hurtado, "Into the Well of Sacrifice: Return to the Sacred Cenote", *National Geographic*, vol. 120, núm. 4, Washington, octubre, 1961, pp. 540-549; Bates Littlehales, "Into the Well of Sacrifice: Treasure Hunt in the Deep Past", *National Geographic*, vol. 120, núm. 4, Washington, octubre, 1961, pp. 550-561.

¹⁰ Donald Ediger, *The Well of Sacrifice*, Nueva York, Doubleday, 1971.

La sociedad yucateca representada desde la Fotografía Guerra

José Carlos Magaña Toledano

El ascenso del siglo xx trajo consigo algunas transformaciones para la ciudad de Mérida, que hoy día pueden ser admiradas en las imágenes captadas por la familia Guerra, mismas que permanecen en la Fototeca Pedro Guerra.

Durante este periodo la ciudad se caracterizaba arquitectónicamente por sus edificios públicos y comerciales, mismos que fueron testigos de un crecimiento debido en parte al auge de la industria henequenera.

Todo ello contribuyó al embelle-

cimiento de algunas de sus calles principales, así como también al auge de la industrialización de la fibra que tanto se producía en la entidad. Pero esa bonanza económica no solamente permitió la modificación de la ciudad, desde el punto de vista arquitectónico, sino que sus habitantes de igual forma fueron influenciados por el progreso. En forma general la sociedad meridense se encontraba formada por la clase alta, los mestizos, los obreros y los peones de las haciendas henequeneras

Es importante considerar la evolución de la ciudad tomando en cuenta el papel que jugaban sus habitantes en el desarrollo de la producción de las haciendas henequeneras lo mismo que de otras industrias locales situadas en la misma capital. Todo esto, en gran parte, fue registrado en las imágenes de los responsables de la Fotografía Guerra.

En cuanto al aspecto industrial, la ciudad se consideraba como fabril, puesto que en ella se ubicaban algunas empresas dedicadas a la producción de "pastas



PGA, *sin título*, ca. 1915. Col. FCA-USAY



PGJ, *sin título*, ca. 1910. Col. ICA-UNAM

alimenticias, manteca vegetal, fósforos, molinos de nixtamal, jabones, hielo, ladrillos, cervezas, zapatos, artes gráficas... y las grandes cordelerías de la industrial Mayapan y San Juan".¹ Mientras que al exterior de la ciudad se encontraban productos que, además de satisfacer las necesidades locales, también tenían una perspectiva nacional e internacional, como son los casos del henequén y el ganado vacuno, que también abastecía los mercados de Campeche y de La Habana. En el caso del ganado mular y caballar, una parte se destinaba al mercado campechano. Por lo que se refiere a la industria salinera, la producción de ésta se destinaba al consumo local y al abastecimiento de las regiones mineras del país. Otro elemento de importancia en el estado era la industria azucarera.² Para la producción de jabón existían una industria local y otra nacional, los jabones utilizados para el tocador eran importados de Francia en pequeñas cantidades.

Los ladrillos manufacturados en la localidad tenían la finalidad de ser utilizados en los pisos de las residencias locales; también existieron aquellos usados para las calles, fabricados por la industria extranjera. De esta forma, el nacimiento del siglo xx trajo consigo los elementos de transformación de la ciudad, tal como puede apreciarse en la siguiente referencia: "el 16 de septiembre de 1902 se inició el pavimento de las calles de ésta nuestra, antes lodosa unas veces y polvosa otras, pero siempre feliz y risueña Mérida... la obra mejoró notablemente la belleza de esta capital yucateca".³

Abordar la sociedad desde la perspectiva urbana sería tan solo contemplar un apartado de los muchos que conforman la interacción interna de la ciudad; por tanto es menester considerar la composición de los tres grandes grupos sociales que la habitaban: el primero de ellos es el de los indios o mace-

huales, ubicados en las rancherías o en los barrios pobres de la capital, descendientes directos de los grupos autóctonos que habitaron la península antes del proceso de conquista y colonización de Yucatán. El segundo grupo es el de los mestizos, resultado de la mezcla cultural de los grupos españoles e indígenas; mientras que el tercer grupo, considerado como el menos numeroso, es el representado por los blancos, descendientes de los grupos españoles que al paso del tiempo llegaron a ser los dueños de la economía yucateca. Sin embargo, no es posible dejar de lado la presencia de otros grupos minoritarios como los yaquis, chinos, coreanos, canarios, negros y libaneses, que de una u otra forma contribuyeron también al enriquecimiento de la cultura yucateca. Los testimonios fotográficos de la familia Guerra dan cuenta de todas estas presencias.

Parte de la historia de Yucatán —en particular desde el último cuarto del siglo XIX—, quedó representada en las placas impresas en la Fotografía Guerra. Así, es posible apreciar la forma de vida de las clases dominantes que edificaron sus viviendas en el hoy conocido como centro histórico de la ciudad de Mérida, antaño el centro político y comercial de Yucatán. En las imágenes de Guerra se aprecian las principales calles de la capital, con algunas de sus construcciones que en un determinado momento pertenecieron a notables personajes de la sociedad local. De todo ello destaca la suntuosa mansión del rico comerciante e industrial don Darío Galera, de dos plantas y que se encuentra situada en los actuales cruces de las calles 61 y 63; una imagen que se puede completar con la información proporcionada por Montejo Baqueiro.⁴ Más adelante se localiza un predio cuya construcción data de la época colonial, y que durante mucho tiempo fuera utilizado como depósito de la Compañía de tranvías de Mérida. Posteriormente se encuentra la casa solariega de los Montejo, que fuera residencia del conquistador de Yucatán.



PGJ, *sin título*, ca. 1900. Col. ICA-USAY

Seguidamente se encuentra el edificio que llegó a ser la residencia de don Peón y Cano, donde naciera el poeta y dramaturgo José Peón y Contreras. Rematando la esquina del ángulo suroeste de la plaza grande de la ciudad se encuentra un edificio en situación de abandono y que antaño perteneció a doña Loreto Peón.⁵ En las imágenes de los Guerra se puede observar cómo era el palacio episcopal, situado a un costado de la catedral de la ciudad, transformado por el general Salvador Alvarado en el Ateneo Peninsular, y que en la actualidad alberga el Museo de Arte Contemporáneo. El registro fotográfico no dejó de lado aquellos elementos que permiten apreciar algunas características propias de la región, como los carruajes utilizados para el transporte, las calles aún sin pavimentar y las formas de ataviarse de algunos grupos sociales de la época.

Los espacios de esparcimiento tampoco escaparon a la lente de la Fotografía Guerra, como el ahora conocido parque de Santa Lucía, que ha tenido sus-



PGA, *sin título*, ca. 1915. Col. FCA-UADY



PGJ, *sin título*, ca. 1900. Col. FCA-UADY

tanciales cambios. En este espacio público la documentación gráfica permite apreciar dos momentos: en el primero de ellos se observan las arquerías y construcciones del periodo colonial, mientras en el segundo se aprecia el obelisco levantado en memoria del coronel don Sebastián Molas Virgilio, inaugurado el 1 de febrero de 1878. Otros de los cambios observados es el adoquinamiento con ladrillos y la electrificación, sinónimos del progreso de aquellos días.

El referido desarrollo permitió la presencia de ciertos grupos de emigrantes en tierras yucatecas, como los coreanos y los chinos, mismos que fueron incorporados a las actividades laborales de las haciendas henequeneras situadas en los alrededores de la ciudad. En ocasiones dejaron las fincas para establecerse en la ciudad y dedicarse a otras actividades, como la horticultura, la lavandería o la reparación de enseres domésticos.

El levantamiento de nuevas residencias, que ponían de manifiesto la bonanza económica debida a

la producción del henequén, comenzó a modificar la estructura arquitectónica en algunas calles y avenidas de importancia. Fueron los casos de la residencia que, para las primeras décadas del siglo xx, llegó a ocupar el señor Modesto Álvarez, o las casas gemelas de los Cámara, situadas al inicio de una de las principales avenidas de la ciudad: el Paseo de Montejo. En esas construcciones se pueden apreciar diferentes estilos arquitectónicos.

Por otro lado, si se toma en consideración la forma tradicional en que se ha descrito al mestizo – por su forma de ataviarse, con el uso de camisa y pantalones blancos–, dicha concepción quedaría fuera de lo tradicional por la forma en que la Fotografía Guerra los captó, sin negar la existencia de una variedad de esta clase en cuanto a la forma de vestirse. De acuerdo con las imágenes aquí presentadas, se pueden observar algunas variantes en sus ropas, unas de ellas consideradas como regionales, mientras otras con alguna influencia extranjera.



PGA, Orquesta Garden Jazz, ca. 1925. Col. ICA-UMAY

En la forma como los personajes portan sus prendas se pueden apreciar rasgos distintos en cada sujeto, tal como nos los presenta la Fotografía Guerra. El diseño de la camisa usada por uno de ellos muestra una influencia europea, en contraposición con el sujeto de la derecha, que viste una camiseta de hilo de manga larga. Otra diferencia se aprecia en el tipo de pantalones, de estilo recto y a rayas con simulación de valencianas en la parte inferior —en uno de los retratados—, mientras que el otro lo presenta largo con el llamado estilo campana, característico en el Yucatán de esos tiempos, que al caminar producía un sonido peculiar. Dicha prenda se acompaña con un delantal de cotin. Otro elemento distintivo lo constituyen los sombreros: uno de paja y otro de fieltro, conocido como borsa-lino.⁶ A través de la lente fotográfica de Guerra se captaron los cambios suscitados en la sociedad yuca-

teca desde sus múltiples perspectivas: arqueológica, carnavales, entierros, haciendas henequeneras, edificios públicos y eclesiásticos, y hasta en el aspecto musical. Si bien es cierto que en este último tema predominó el gusto por el género romántico (boleros y bambucos), ello no fue factor excluyente para el surgimiento de bandas de jazz que permitían estar a la vanguardia de los estilos predominantes en el vecino país del norte.

Muchos cambios experimentados en la ciudad, con el llamado progreso, hubieran quedado solo en las descripciones de historiadores y cronistas, si no se hubiera tenido la fortuna de contar —a partir de 1877— con el trabajo de los fotógrafos que dejaron constancia documental de los acontecimientos sociales yucatecos. En este proceso social se reconoce la importancia que tuvo la Fotografía Guerra.

¹ Victor M. Martínez, *Geografía moderna de Yucatán*, Mérida, Editorial Librería La Literaria, 1965, p. 56.

² J. Hube, "Recursos y necesidades", en *El Eco del comercio*, núm. 9, año 1, Mérida, 1878, apartado comercio, y núm. 20, apartado industrias.

³ Manuel Cirerol Sansores, *Nuestra linda Mérida*, Mérida, s/e, 1966, p. 75.

⁴ Francisco de Montejo Baqueiro, *Mérida en los años veinte*, Mérida, Maldonado Editores, 1986, pp. 13-15.

⁵ Juan Francisco Peón Ancona, *Chucherías de la historia de Yucatán*, Mérida, Maldonado Editores, pp. 71-75.

⁶ Jesús Amaro Gamboa, *Vocabulario del uayeísmo en la cultura de Yucatán*, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 1985, p. 162.

De lo modesto a lo suntuoso: costumbres funerarias en Yucatán

Limbergh Herrera Balam



FGJ, sin título, ca. 1880. Col. FCA-UNIV

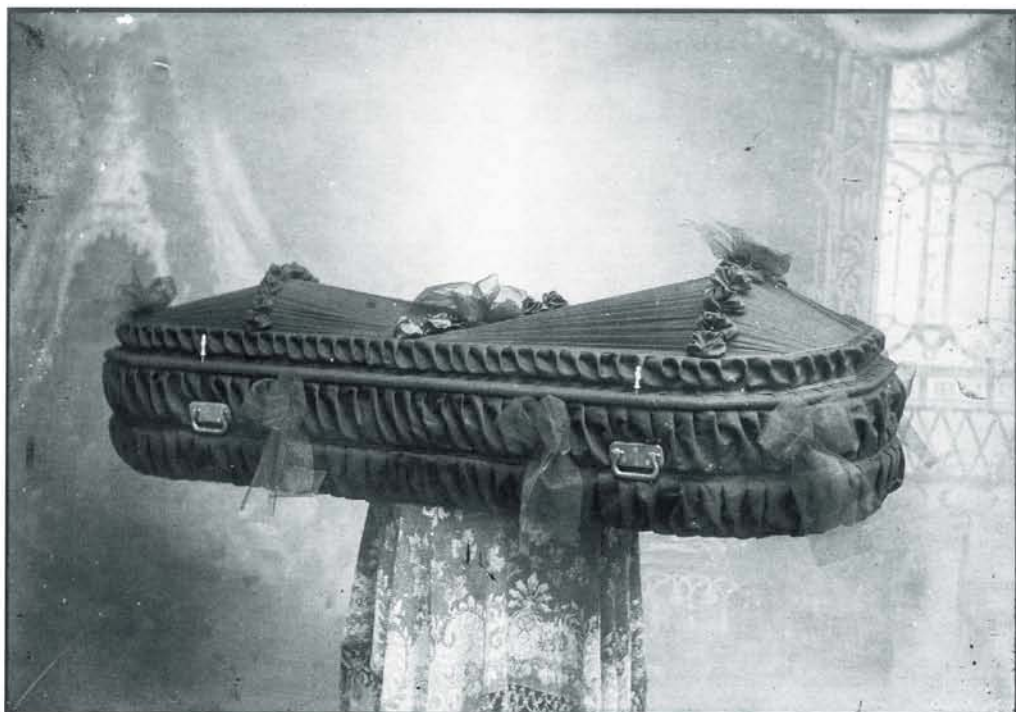
Hasta ahora no contamos con trabajos que traten en extenso las costumbres funerarias en la península durante las primeras décadas del siglo XIX, con excepción del libro de Hansen y Bastarrachea, donde se aborda tangencialmente el tema. Pero cabe señalar que un apoyo particularmente valioso para este efecto lo representan las fotografías y otros documentos gráficos de la época.

A fines del siglo XIX y principios del XX era práctica común amortajar el cadáver con una sábana blanca, acaso como símbolo de pureza, tal como lo ilustra la fotografía que abre este artículo. En la imagen se obvia el traslado del fotógrafo hacia un poblado cercano, pues se deja ver la típica casa con paredes de lodo y techo de paja o zacate, y en la parte posterior una persona mestiza de avanzada edad, posiblemente esposa del difunto. En otros contextos, personas con suficientes recursos económicos podían optar por un

ataúd generalmente de pino, costumbre que se extendió hacia las clases populares durante la segunda mitad del siglo XX.¹

Cabe recordar que en la Nueva España el empleo de ataúdes de madera se dio de manera temprana, puesto que se tienen registros de este tipo de inhumaciones desde el siglo XVII, por lo menos.² La *Novísima recopilación de las leyes de España del año de 1723* incluye un apartado donde se especifica cómo deberían ser los ataúdes, el tipo de tela con que se forraban, sus medidas, etcétera, así como los usos ceremoniales en las exequias de los difuntos.³

De acuerdo con Hansen y Bastarrachea, en el Yucatán de las primeras décadas del siglo XIX se estilaba vestir de blanco al fallecido, si éste era un infante, como símbolo de la pureza con que abandonaba el mundo al no haber pecado.⁴ Resulta importante hacer notar la fuerte influencia que tenía el fotógrafo sobre los



PGA, *sin título*, ca. 1920. Col. FCA-UABV

deudos, quienes a pesar del gran dolor demostrado tenían sin embargo que posar para la cámara. Asimismo, tratándose de un adulto, se le podía vestir de gala o también de blanco. En algunas imágenes es posible apreciar cómo el señor Guerra, en ocasiones, tenía que adecuar el escenario, esto es, buscar una perspectiva para que la toma fotográfica se viera menos fúnebre (como si por sí misma la fotografía declarase su teatricidad), situando un piano y alguna silla, además de iconos relacionados con la religiosidad popular, como el cirio pascual y un Cristo depositados sobre una mesa circular, que acompañarían el alma del difunto o difunta en su viaje al “más allá”. Mientras tanto, las personas casadas eran enterradas en ataúdes de color negro, en tanto las señoritas solteras en cajas de color blanco. Este último color también era el preferido para los ataúdes empleados para los jóvenes célibes de clase media y alta.⁵ Un importante elemento observable en algunos testamentos de la época,⁶ consultados en varios archivos históricos de la ciudad, era el de ser enterrado vistiendo “el hábito y cuerda

de nuestro seráfico padre San Francisco”, tal como solicitaron, entre otros, José Solís en 1823, y el regidor honorario José Mendicuti y Vergara, en 1826.⁷ Esta costumbre fue común también en la época colonial, tanto entre hombres como en mujeres, según se desprende del estudio realizado por Beatriz Repetto en los testamentos del Archivo Notarial: “y cuando su divina Majestad –cita la autora– tenga a bien llevarme para si, de esta presente vida, [deseo] mi cuerpo sea amortajado con el hábito y cuerda de nuestro seráfico Padre San Francisco”.⁸

Y en tanto que los civiles solicitaban ser enterrados con hábito (acaso por pertenecer a la llamada Tercera Orden de San Francisco), los presbíteros pedían se les sepultara “en el modo y forma que se acostumbraba con los sacerdotes”. Tal hecho consta, por ejemplo, en la sucesión testamentaria de Francisco Ramos.⁹

En la tercera década del siglo XIX, el féretro era llevado al cementerio en un carruaje tirado por un caballo negro, cubierto con lienzos de malla negra y



PGA, *sin título*, ca. 1940. Col. ICA-UNAM

decorado con plumas del mismo color. Ya en el cementerio, el féretro, además de la modalidad antes mencionada, podía ser trasladado en un sistema de rieles Decauville. En algunos registros de Pedro Guerra se representan dichos rieles, que atraviesan todo el cementerio de norte a sur. En el camposanto existe una calle principal denominada Avenida de los mausoleos,¹⁰ por encontrarse la mayoría de estos grandes monumentos a lo largo del camposanto meridano. Más tarde, empero, al ataúd fúnebre se optó por cargarlo durante una parte del recorrido, acaso como signo de respeto o deferencia para con el difunto.

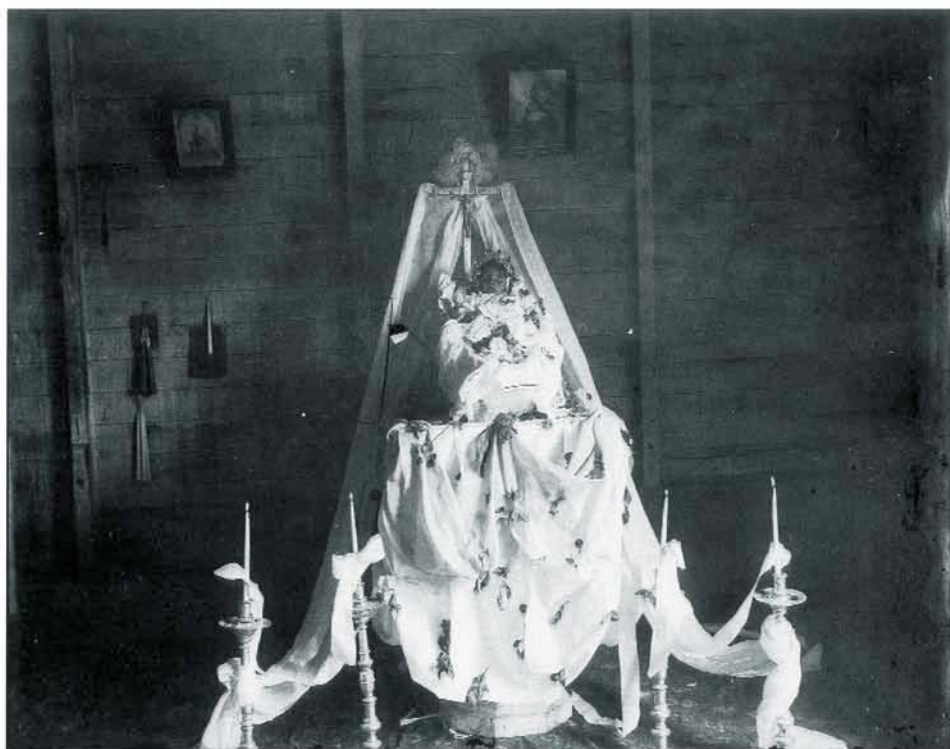
En 1909 el Ayuntamiento de Mérida, presidido por el alcalde Augusto L. Peón, emitió una disposición donde se prohibía ocupar carruajes de alquiler para el transporte de los objetos y demás útiles que se empleaban para servicios fúnebres. Fue también por ese entonces cuando se hizo público un Reglamento Sanitario, del cual 29 artículos se relacionaban con actividades funerarias, entre los que destaca el 298 donde se apuntaba que la inhumación tendría lugar a

las 24 horas después del fallecimiento, o antes si el cadáver presentaba signos evidentes de descomposición. Cuando por otra causa o por disposición facultativa hubiese que sacarlo de la casa mortuoria antes de ese término, tendría que llevarse al depósito establecido para este objeto en los cementerios, hasta llegado el tiempo de su inhumación. Ésta, por otra parte, podría retardarse si el cadáver no estaba debidamente embalsamado (Artículo 299).¹¹

Si el señor Guerra pudo cargar con todo su equipo fotográfico para las tomas en exteriores, nada lo detuvo para fotografiar también ataúdes en su estudio, como lo testimonian algunas imágenes. Es necesario resaltar que don Pedro poco se preocupó por cambiar la escenografía de estudio para las tomas en interiores, y usó indistintamente varios escenarios que también funcionaron para fotografiar a niños, familias, bodas, reos, sacerdotes, etcétera.

Por otra parte, la conducción de los cadáveres se haría en féretros de madera de pino o de otra que no fuese compacta, “de paredes delgadas, forradas o no con tela interior y exteriormente; bien ajustadas en sus uniones y sin grietas ni intersticios; con agarraderas fuertes para que puedan ser llevados a mano y transportados por personas o vehículos especiales única y exclusivamente dedicados a este servicio” (Artículo 302). Mediando autorización del presidente de la Junta de Sanidad, la conducción podría hacerse de otro modo, y en el caso de cadáveres embalsamados podría permitirse el uso de ataúdes metálicos o de madera compacta.

De particular interés —ya que sin duda modificaron parte de las costumbres entonces en boga—, eran las disposiciones sanitarias en los artículos 304 y 305, que prohibían la conducción de cadáveres en féretros abiertos (“aunque la conducción se haga en carros con cristales”), así como el que figurasen niños en el acompañamiento. La mención de tales carros obedece a que el traslado a la necrópolis meridense se



FGA, *sin título*, ca. 1925. Col. FCA-UABY

hacia por entonces en tranvías. Un año después, en 1910, se construyeron los primeros carros fúnebres tirados por caballos. Estos, a diferencia de los primeros, no pagaban un arancel al gobierno, acaso porque en ocasiones cumplían un servicio de beneficencia, como parece desprenderse de la mención del gobernador Francisco Cantón sobre “el carro fúnebre mandado construir por la Junta de Caridad del suburbio de Santa Ana de esta capital, para la conducción de cadáveres...”, mismo que exentó de cualquier impuesto (estatal o municipal) el 24 de abril de 1901.¹²

Esta última disposición, sin duda vinculada a preocupaciones higiénicas, se complementaba con aquellas que prescribían que los cadáveres de quienes fallecieran a causa de enfermedades infecciosas no fueran “llevados a los templos, capillas, casas de oración, ni a ningún otro lugar público para tributarle honores”. En caso de violarse este mandato, se haría responsable no sólo a la familia sino a los acompañantes e incluso al capellán o encargado del templo en que se admitiese el cuerpo.

Aún más estrictas serían las medidas aplicables a los fallecidos por cólera, peste bubónica, tifo exantemático y lepra, pues éstos no podían “permanecer en la casa mortuoria más que el tiempo estrictamente indispensable para comprobar la muerte y arreglar lo necesario para la conducción, debiendo llevarse desde luego al cementerio, sin consentir más acompañantes que las personas que se necesiten para conducirlos” (Artículo 306).

Cuando el deceso se debía a tifo exantemático, escarlatina, viruela, peste bubónica, cólera asiático, lepra o difteria, y ocurría en instituciones sanitarias (hospitales, lazaretos, enfermerías, casas de salud), debería conducirse de inmediato “y directamente al cementerio”, a menos que se pretendiera emplearlos para investigaciones científicas, en cuyo caso podrían dejarse allí “durante el tiempo muy necesario e indispensable” (Artículo 308).

Para 1935 el costo de un funeral de primera clase se aproximaba a los 150 pesos, cifra nada despreciable para la época, aunque se situaba sin duda



FGA, *sin título*, 1926. Col. FCA-UNAY

muy lejos de lo que debió erogarse en algunas de las fastuosas pompas fúnebres de fines del siglo anterior.

Una de las más sonadas ocurrió el 24 de agosto de 1926, con motivo del deceso de un hombre apreciado en todo Yucatán en el campo de la política. Se trataba del licenciado Joaquín Ancona Cámara, quien fuera alcalde de la ciudad de Mérida,¹³ según lo declara la filacteria colgada a un lado de una de las coronas que acompañaban al cortejo fúnebre, enviada por la Liga de Resistencia. Las fotografías de Pedro Guerra Aguilar sobre este hecho son tan elocuentes, frente al abigarrado tumulto luctuoso que escoltó al cuerpo hasta su destino final. Es importante señalar el arduo trabajo del señor Pedro Guerra Aguilar y sus ayudantes, quienes se desplazaban de un lado a otro con todo y equipo: cámara, tripié, manta negra, lentes, etcétera, amén de cargar consigo las placas de vidrio en las cuales se plasmaban las imágenes que se han mantenido hasta la actualidad.

Así, este sepelio se desarrolló a lo largo de dos días, durante los cuales se pronunció un sinnúmero de discursos en diversos edificios públicos. Por momentos el féretro fue conducido en la carroza funeraria, y en otros a pie hasta el cementerio; lo mismo fue cargado por

hombres pertenecientes a la alta sociedad, que por gente humilde procedente de los barrios adyacentes.¹⁴

Para el año de 1935 se reportaba una población de cien mil habitantes en la ciudad de Mérida, cuyo cementerio era amplio y administrado por el registro civil. El terreno calcáreo hacía que la excavación de bóvedas tuviese un alto precio. Por ello los gastos derivados de un entierro significaban una seria preocupación familiar para la gente de escasos recursos, que raramente podía comprar lotes, por lo cual era común que alcanzasen apenas a rentarlos por dos años. En tal caso se procuraba agregar cal dentro del sepulcro a la hora del entierro, para facilitar así la descomposición y evitarse problemas al momento de exhumar los restos.

Al finalizar dicho plazo –y mediante el pago de una cuota–, se procedía a abrir el sepulcro y los huesos se depositaban en una caja de hojalata. Existían unos nichos especiales en las paredes de mampostería para contener tales depósitos, cuya renta era mucho más baja. Si la cuota no era cubierta, los huesos se vaciaban sobre una pared “bastante alta”.

Buscando paliar las necesidades derivadas de estos sucesos, fueron creadas las llamadas Sociedades de Enterramientos, encargadas de distribuir los gastos



PGJ, sin título, ca. 1900. Col. FCA-UADY



PGA, sin título, ca. 1930. Col. FCA-UADY

durante varios años entre diversas personas,¹⁵ — a manera de “mutualistas”—, cuyas atribuciones en alguna medida nos recuerdan los apoyos que, en el mismo sentido, otorgaban diversas cofradías a sus miembros (o sus parientes) durante la época colonial. Esta

práctica se mantuvo en algunas zonas hasta los periodos liberales. En tanto Hansen y Bastarrachea nos recrean el imaginario de todos estos sucesos, en forma documental, Pedro Guerra a cambio lo vislumbra en imágenes fotográficas que ahora rescatamos.

¹ George M. Foster, *Cultura y Conquista: la herencia española de América*, Xalapa, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Veracruzana, 1962, p. 248.

² Lourdes Márquez Morfín y Norberto González Crespo, *Las momias de la iglesia de Santa Elena, Yucatán, México*, INAH (Científica, Serie antropología física, 142), 1985, pp. 17-18.

³ Para mayor información véase “Sobre lutos y exequias”, en el Archivo General de Centroamérica, Guatemala. A129, L2840, E25363. También en *Los tímidos funerarios en Guatemala* (apoyado en Heinrich Berlin y Jorge Luján Muñoz), Guatemala, Academia de Geografía e Historia de Guatemala, 1983.

⁴ En épocas pretéritas, la procesión llamada “Del entierro de Cristo”, practicada durante los viernes santos en ciertos lugares de la América española (Cuba, Puerto Rico, Colombia, Ecuador), era común vestir a los niños de angelitos. Para más detalles, véase Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 96.

⁵ Asael T. Hansen y Juan R. Bastarrachea Manzano, *Mérida, su transformación de capital colonial a naciente metrópoli en 1935*, México, INAH, 1984, pp. 309-310.

⁶ No hay que olvidar que el testamento es la expresión que jerarquiza las conductas ante la muerte. Categoría de prioridades que muestra las actitudes colectivas ante ésta; mezcla y conciliación de intereses económicos y espirituales, disponiendo los primeros al servicio de los segundos.

⁷ Archivo General del Estado de Yucatán, Ramo Justicia, Alcaldía segunda de Mérida, “Sucesión testamentaria de José Solís, quien fue-

ra vecino de la ciudad de Mérida”, 13 de mayo de 1823 y “Sucesión testamentaria del regidor honorario José Mendicuti y Vergara, quien fuera vecino de Mérida”, 17 de marzo de 1826.

⁸ Beatriz Repetto Tió, “Prácticas funerarias coloniales yucatanenses”, en *Memorias del Segundo Congreso Internacional de Mayistas*, tomo I, México, Centro de Estudios Mayas-UNAM, 1995, p. 482.

⁹ Archivo General del Estado de Yucatán, Ramo Justicia, Juzgado de Primera Instancia de Mérida, “Sucesión testamentaria del presbítero Francisco Ramos, quien fuera vecino de Mérida”, 26 de mayo de 1825.

¹⁰ Limbergh Herrera Balam, *Monumentos, iconos y textos. Arqueología histórica en el cementerio general de Mérida, 1821-1950*, Mérida, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, 1995.

¹¹ Quedaban exentos de esta prevención “los cadáveres que estén a disposición de la autoridad judicial, cuando ésta hubiese ordenado retardar el sepelio, pero poniendo en práctica todas las precauciones sanitarias que no entorpezcan la acción de los tribunales”.

¹² “Declara exento del pago de todo impuesto del estado y del municipio, el carro fúnebre mandado construir para la conducción de cadáveres variolosos pobres”, en *Leyes y Decretos de 1900 a 1901*, Archivo General del Estado de Yucatán, tomo III, Mérida, pp. 292-293.

¹³ José Ignacio Rubio Mané, *Alcaldes de Mérida de Yucatán (1542-1941)*, con actualización (1941-1992) de Salvador Rodríguez Losa, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 1992, p. 139.

¹⁴ Asael T. Hansen y Juan R. Bastarrachea Manzano, *op. cit.*, p. 312.

¹⁵ *Ibidem*, p. 313.

Charla fotográfica

Pedro Guerra Aguilar

No extraña que Pedro Guerra Aguilar, hacia mediados del siglo xx, establezca una vinculación entre la fotografía y la ciencia. La ciencia, desde sus palabras, "es el conocimiento cierto de las cosas por sus principios y sus causas". Y si la fotografía también era ciencia por lo tanto ésta ofrecía certezas. Esta especie de sentido común de que la fotografía ofrecía evidencias fidedignas, ya se sabe, provenía del positivista y acomodaticio siglo xix. Por eso naturalmente Guerra Aguilar agrega por ahí que "los principios y consecuencias fotográficas no necesitan demostración general". Algo que hoy —y después de las nuevas teorías que han puesto en crisis a la fotografía— sería absolutamente cuestionable por todas las realidades subjetivas implícitas en las imágenes fotográficas que no necesariamente ofrecen una certeza, sino la certeza de quienes las produjeron (¿o no, maestro Kossoy?).

Sin embargo, lo relevante aquí en Guerra Aguilar, es que pone en evidencia un hecho que, en general, la cultura mexicana se tardó en asimilar: esto es, que la comprensión de la fotografía requería de un proceso de aprendizaje más allá de lo simplemente técnico. Por eso aboga por la teoría (algo que todavía hoy muchos consideran, precisamente, simple "literatura") y por la búsqueda de estudios particulares, lo cual no es poca cosa para 1945.

La presente conferencia nos fue proporcionada por el investigador Waldemaro Concha quien la recopiló, y quien se ha encargado de documentar no sólo la trayectoria de Pedro Guerra y su hijo sino también la historia de la fotografía en Yucatán. Él mismo nos señala que la charla se dio el 25 de septiembre de 1945, poco antes de su publicación.

[N. del ed.]

Fuente: *Yucatán Fotográfico*, núm. 4, año 1, tercera época, Mérida, 15 de octubre de 1945.

Señores: el tema de esta noche, es acerca de la fotografía, éste es un tema muy a propósito para una brillante conferencia, pero desgraciadamente yo no soy orador ni conferencista y me voy a limitar a hacer una pequeña charla fotográfica, que si resulta sin ningún valor o falta de interés, les suplico me juzguen con mayor benevolencia, pues mi intención es todo lo contrario.

La fotografía de aficionados es ahora más que nunca una fascinación, un pasatiempo tan agradable y entretenido, que vale la pena de cultivarse para su propio beneficio de los propios aficionados. Tomar ins-

tantáneas, aun de motivos difíciles, es cosa muy simple, debido a que las cámaras y materiales modernos así lo permiten [...].

No es necesario el conocimiento de la teoría fotográfica para tomar buenas fotografías, aun desde la primera vez que se intente, pero no está de más darles una pequeña explicación, para aquellos que tengan interés en conocer algo fundamental.

Comencemos por averiguar de qué se compone una cámara sencilla. Ustedes habrán observado que allí no hay nada complicado, puesto que es una simple caja herméticamente cerrada, esto es, a prueba de luz, [eso] es todo lo que compone el principio básico de una cámara fotográfica ordinaria. Al frente de la cámara va el lente, y al lado opuesto una pieza o medio de sostener una película sensible; en las cámaras plegadizas un fuelle desempeña el papel de la caja, permitiendo cerrar la cámara y llevarla cómodamente. Otro oficio del fuelle en las cámaras plegadizas, es el de proporcionar el enfoque correcto para diferentes distancias.

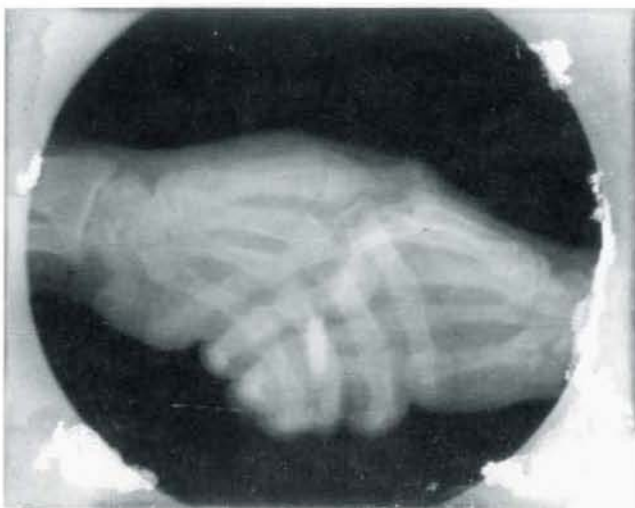
El objetivo o lente forma claramente la imagen del objeto, cuya fotografía se toma, proyectando esta imagen en la película. Podría hacer [sic] el oficio del lente, un simple agujero hecho con una aguja o alfiler, en el mismo sitio donde va aquél; pero como la cantidad de luz necesaria para imprimir la imagen en la película tomaría demasiado tiempo en pasar por semejantes agujero se ha inventado la lente.

La lente es semejante al ojo humano, o más bien dicho, la cámara fotográfica es en todo semejante al ojo humano, pues la lente desempeña el papel del cristalino; la retina, que es donde se refleja la luz que pasa por el cristalino, hace el papel de la película que lo recoge y el iris desempeña el trabajo del diafragma.

El obturador es un mecanismo que permite que la luz pase por la lente en un periodo de tiempo determinado, en segundos o fracción de segundos. La mayoría de los obturadores cuentan también con cierta combinación mecánica, por medio de la cual el obturador puede permanecer abierto por el tiempo deseado para hacer exposiciones de tiempo, todos los obturadores desempeñan el mismo oficio.

El diafragma o abertura, regula el volumen de la luz que pasa por la lente para herir la película sensible. Del tamaño del diafragma depende la definición y claridad de la fotografía.

Ahora bien, para elegir una cámara de nuevo modelo, deben tenerse en cuenta estos tres puntos principales.



PGA, Fotografía obtenida a partir de una placa de rayos x del profesor Roentgen, ca. 1915. Col. FCA-UAGV

Primero: la clase de fotografías que se desea tomar, y escoger de acuerdo con esto el objetivo o lente.

Segundo: el tamaño o forma de la fotografía que mejor satisfagan.

Tercero: la conveniencia que ofrezca la cámara para llevarla cómodamente.

De estos tres factores el más importante es el objetivo, del cual depende la capacidad de la cámara.

Probablemente, no hay en el mundo marca industrial más conocida ni productos más ampliamente distribuidos que los de fabricación KODAK y al ser esta palabra universal, natural es también que sea universal la curiosidad por saber su significado.

Sobre su origen, corren por estos mundos de Dios muchas y muy variadas versiones, basadas unas, en meras conjeturas, productos otras de los que, más atentos a lo sensacional que a lo verídico, dan rienda suelta a la imaginación, interesantes todas ellas, mucho más interesantes que la verdad pura y simple; porque lo cierto es que, etimológicamente, la palabra KODAK no significa nada.

En 1888, Jorge Eastman puso a la venta las primeras cámaras de mano que utilizaron películas de carrete, y accesorios para las mismas, e inventó la palabra KODAK como marca de fábrica para sus productos.

En una entrevista, Mr. Eastman se expresó en esta forma: "El nombre de KODAK fue inventado por mí. Entendía y entiendo que una marca de fábrica debe ser breve y sonora, sencilla, fácil de pronunciar en cualquier idioma, y, por fin, si se ha de adoptar a las leyes de patentes no debe significar nada. Siempre tuve predilección por la letra K, que es enérgica y aguda, y se me ocurrió que la palabra en formación debía empezar por K y acabar con K; después de combinaciones arbitrarias y al cabo de barajar vocales y consonantes, nació el vocablo KODAK." Tal es el origen, nada misterioso ni poético de la palabra KODAK. Sin embargo la palabra KODAK es onomatopéyica, concisa, abrupta, casi ruda, parece el sonido de un obturador al tomar una instantánea ¿puede haber nombre más fotográfico?

Mas ya les he hablado de la cámara, de los lentes, de los obturadores, de los aficionados, de la palabra KODAK, etcétera, pero no les he dicho nada de la fotografía; para completar este trabajo, hay que hablar de ella, la fotografía, como he dicho en otras ocasiones en que he tenido que hablar sobre este tema: es ciencia y es arte, si bien en la parte técnica no puede ser arte, sin embargo en su aspecto estrictamente fotográfico es una ciencia y una ciencia exacta.

Si todos los profesionales se compenetraran de lo que deben significar estas dos palabras, ciencia exacta, sería posible que todos hicieran trabajos técnicamente perfectos. Veamos, pues, la aplicación de estas palabras a la fotografía como ciencia.

Según la definición académica, CIENCIA es el conocimiento CIERTO de las cosas, por sus principios y sus causas. Los principios en que se basa la fotografía son cosas tan sabidas que no creo necesario recordarlos aquí, sin embargo, no estará de más decir que la luz, fuente de la fotografía, es una causa cuyos efectos se pueden medir, y se miden con exactitud; mas si las mismas causas producen los mismos efectos, lógico es decir que a igual cantidad de causa, igual cantidad de efecto; ahora bien, ciencias exactas son las que sólo admiten principios, consecuencias y hechos rigurosamente demostrables. Los principios y consecuencias fotográficas no necesitan demostración general, pero si conviene recalcar que las diferentes operaciones fotográficas son de una exactitud científica demostrable.

Tomemos primero la luz. Es cierto que la luz del día es variable en su valor actínico, pero sus efectos prácticos sobre el resultado fotográfico, se puede calcular con bastante precisión, con un poco de experiencia y con la observación personal. También se puede medir, exactamente, con un actinómetro.

Aunque todo lo anterior puede dar la impresión de que me estoy metiendo en honduras, no es tal mi propósito; quiero decir, por ejemplo, que siendo la luz, el elemento base, un factor de exactitud y valor conocidos, no hay razón para que un fotógrafo experto, no dé siempre a sus negativas una exposición científicamente exacta.

La exposición es la primera fase, y quizás la más importante, en la técnica de la fotografía. Aunque la exposición exacta no debiera ser un problema para el fotógrafo, no hay que suponer que la mayor parte de los trabajos profesionales tienen ese perfecto balance de detalle en las partes sombreadas y claroscuros en las iluminadas, que es el resultado de la exposición exacta. ¿Y por qué no? Sencillamente porque no consideran la exposición como lo que es: una operación científicamente exacta.

De la misma manera es bastante corriente descuidar la exactitud del revelado. ¿Qué importa? dicen muchos; para los efectos prácticos, dos o tres minutos, más o menos, no alteran mucho el resultado. Eso es cierto, pero también es cierto, que un negativo falto de contraste impreso en un papel de gran contraste da una prueba prácticamente buena, lo cual no quiere decir que el profesional deba contentarse con negativos faltos de detalle [...].

Un punto en que todos los fotógrafos están de acuerdo es la necesidad de la exactitud en el foco; todos sabemos que una fotografía no está más o menos en foco, sino que está en foco o no lo está. Tratándose de retratos, caso en el que se emplea generalmente gran abertura de diafragma, el profesional no se contenta hasta que obtiene el foco más exacto posible para la parte de interés, cuando se trata de trabajo llamado comercial, huelga recalcar la importancia de [que] todo el objeto fotografiado esté en foco exacto.

Pues bien, ¿por qué no tratar las demás operaciones fotográficas con el mismo esmero?

Importantes son además la exposición, el revelado, el fijado y el lavado, que son igualmente partes de una ciencia exacta. El lavado es también una operación química importante y una de las pocas facetas del trabajo en que se echa tanto de ver el descuido. Sucede a veces que un trabajo no científica ni exactamente fijado, y lavado en unos pocos minutos, el tiempo se encarga tarde o temprano de acusar al culpable [...].

Ahora nos preguntamos: ¿la fotografía es oficio o profesión? Dando mi opinión en un asunto tan escabroso, diré que eso depende ante todo del fotógrafo. Hay en todas partes del mundo profesionales dignos de tal nombre, que hablan modestamente de su oficio y son verdaderos artistas, con talento, ambición y sentido de ética tan grandes, como los profesionales de cualquier profesión académica; en cambio, da pena decirlo, hay igualmente algunos fotógrafos que no son más que de nombre.

Esto me lleva a otra cuestión, ¿qué es un fotógrafo? Algunos opinan que un fotógrafo debe de ser

un hombre instruido en la teoría y la práctica de la fotografía, un profesional con título. Responden otros, que en resumida cuenta un fotógrafo no es sino un buen hombre que se gana la vida tomando fotografías, que trabaja en el oficio de fotógrafo empleando principalmente sus manos como pudiera hacerlo si fuera linotipista, grabador o pintor de brocha gorda. ¿Cuál de estos extremos es el campo neutral o imparcial?

En la práctica y en el terreno legal, un fotógrafo es un individuo con un poco de dinero y más de un poco de osadía; que se atreve a ponerle a un establecimiento cualquiera el rótulo de Fotografía. En muchos países legalmente eso es todo lo necesario, más el inescapable pago de contribución. En cambio, en otros países un señor fotógrafo es un *gentleman* con un título expedido por una escuela.

Un fotógrafo, dicen los escuelistas, debiera saber química general y fotográfica, debiera saber, en fin, algo de la teoría además de la práctica fotográfica. Estos conocimientos debiera acreditarlos mediante estudios y probarlos en un examen antes de obtener un título para ejercer su profesión. Así, sólo así, se conseguirá que la fotografía fuera profesión y no oficio.

Tonterías, responden los compañeros del oficio, que no han ido ni piensan ir a ninguna escuela fotográfica; tonterías, un buen fotógrafo es el que toma buenas fotografías, y lo demás es... literatura.

Mi opinión es que se debe enaltecer la profesión, oficio o lo que sea, aumentando los conocimientos de los que integran el gremio, porque entiendo que el profesional debe de saber algo de teoría fotográfica si ha de trabajar de una manera inteligente y no mecánica. Un modo de obtener conocimientos teóricos y técnicos es, efectivamente, pasar por una escuela técnica, pero no es la única manera, porque si un profesional no es necesariamente fotógrafo por el mero hecho de ostentar su establecimiento un título que diga Fotografía, tampoco un título expedido por una escuela o academia es forzosamente prueba de que el titulado pueda en la práctica tomar buenas fotografías, porque lo importante no es el título sino la cosa.

En lo que sí estoy de acuerdo, con ambos lados, es que el fotógrafo debiera estudiar, ya en la escuela o bien por sí solo, la manera de obtener no sólo buenas fotografías sino cada año mejores fotografías, de ser posible, debe adelantar en la parte técnica y artística de su ocupación.

En eso precisamente estriba de hecho la diferencia entre una profesión y un oficio. En eso y en un fuerte sentido de ética profesional.



PGA, sin título, ca. 1930. Col. ICA-UMV

Los tiempos de la fotografía

*el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho,
por ello es que éste se vuelve pasado en seguida.*

Jorge Luis Borges, El Aleph

*Boris Kossoy**

Introducción

La fotografía es memoria en tanto registro de la apariencia de los escenarios, personajes, objetos, hechos, documentándolos vivos o muertos, es siempre memoria de aquel tema preciso en un instante determinado de su existencia/suceso. Es el asunto ilusoriamente re-tirado de su contexto espacial y temporal y codificado en forma de imagen. Vestigios de un pasado, admirables realidades en suspensión, caracterizadas por tiempos muy bien delimitados: en su génesis o en su duración. Es sobre estos tiempos tradicionales de la fotografía, y sobre sus otros tiempos adquiridos con el desarrollo de la tecnología y el cambio de las ideologías, que esbozaremos algunas reflexiones preliminares; reflexiones inevitablemente entrelazadas con la problemática de la memoria. “El triple problema del tiempo, del espacio y del hombre constituye la materia memorable”, como observó Leroi-Ghouran.¹

La perpetuación de la memoria

La fotografía se ha prestado, desde su invención, al registro amplio y convulsivo de la experiencia humana. La memoria del hombre y de sus realizaciones se ha mantenido bajo las más diferentes formas y medios gracias a un sinnúmero de aplicaciones de la imagen fotográfica a lo largo de los últimos 160 años.

Sin importar cuál sea el objeto de la representación, la cuestión recurrente es el aspecto (consciente o inconsciente) de la captura del tiempo o de la preservación de la memoria. Es la memoria colectiva nacional conservada a través de la documentación fotográfica de sus monumentos, de su arquitectura, de sus vistas y paisajes urbanos, rurales y naturales, de sus realizaciones materiales, de su gente, de sus conflictos y de sus miserias. Es también la memoria individual personal, grabada por el registro



PGJ, sin título, ca. 1900. Col. FCA-UAM

fotográfico: la apariencia del hombre congelada, en un momento dado de su trayectoria, el objeto-relicario, que mantiene el recuerdo de una época desaparecida a través de los retratos de familia. Imágenes silenciosas. “Sin que nos demos cuenta –dice Braudillard– es una de las cualidades más preciosas y originales de la imagen fotográfica, a diferencia del cine, de la televi-



FGA, *sin título*, ca. 1915. Col. FCA-UAMV

sión... Silencio no sólo de la imagen que renuncia a cualquier discurso, para de algún modo ser vista y leída "interiormente", sino también el silencio en el cual se sumerge el objeto que la aprehende."²

Es la perpetuación de la memoria: en general, el denominador común de las imágenes fotográficas, el espacio recortado, fragmentado, el tiempo paralizado; un hilo de vida (re)tirado de su constante fluir y cristalizado en forma de imagen. Una única fotografía y dos tiempos: el *tiempo de la creación*, o el de la *primera realidad*, instante único del registro en el pasado, en un determinado lugar y época, que es cuando ocurre la génesis de la fotografía; y el *tiempo de la representación*, o el de la *segunda realidad*, donde la imagen-eslabón, codificada formal y culturalmente,³ persiste en su trayectoria de larga duración.

Tiempo de la creación y tiempo de la representación

Son los tiempos de la fotografía. El primero fija el acontecimiento y paraliza ilusoria e intencionalmente la acción. Si se trata de hechos vinculados a nuestra historia se prestará a las rememoraciones, a los recuerdos; ocupa un lugar privilegiado en nuestra memoria. Si se trata de historias de otras gentes, de otros hechos, de otras épocas se prestará a la memoria de otros, a la memoria colectiva, a la historia. En el segundo y definitivo tiempo, el de la representación, convivimos, ya sea en cuanto objetos-relicarios de nuestras vidas (en medio de nuestros papeles personales, en nuestros portarretratos), o en tanto documentos iconográficos, pues, al final de cuentas, se trata de nuestros instrumentos de trabajo e investigación.

Sabemos del tiempo histórico de la creación en función del tiempo de la representación. El tiempo de la creación se refiere al propio hecho, en el momento en que se produce, contextualizado social y culturalmente. Se trata, por lo tanto, de un momento que desaparece, se volatiliza, está siempre en el pasado, insistentemente. En el tiempo de la representación los asuntos y hechos permanecen en suspensión, petrificados eternamente: piezas arqueológicas cuyo polvo del tiempo removemos cuidadosamente en la tentativa de develar los sucesivos estratos que constituyen su espesura histórico-cultural, su memoria.

Las representaciones son simbólicas en su mensaje, en su artefacto; en ellas percibimos algo que nos cuesta comprender. Miradas perpetuas, inertes, nos observan desde los documentos; se cruzan con nuestras miradas pasajeras: miramos, pero no vemos. Una *vox mortua* que emana de las imágenes nos habla sobre la experiencia de lo que fue: nos habla, pero no oímos. ¿Pura imaginación? En cuanto arqueólogos de las imágenes nos queda penetrar en estas intrigas de la memoria iconográfica, en la tentativa de rescatarnos en las tramas y en los misterios que envuelven su génesis, su *realidad interior*.⁴

Los tiempos "clásicos" y los medios electrónicos

Si antiguamente las fotografías eran apreciadas durante intervalos de tiempo prolongados, una o más veces por un pequeño grupo, hoy pueden ser vistas rápidamente, *on line*, transmitidas para millones de personas, al mismo tiempo, por los medios electrónicos. Además, su materialidad no es más una condición

de su génesis como lo fuera en el pasado, su artefacto no es más una etapa (se torna material en cuanto reproducción, ya sea por la impresora del computador, por la página impresa de los periódicos, o por medio de otros dispositivos). Hubo pues una alteración substancial en la percepción de las imágenes en función de los cambios de la tecnología. De cualquier modo podríamos decir que los “tiempos clásicos” de la fotografía –o de su generación en un momento histórico determinado (recorte espacial /interrupción temporal) y de su representación (perpetuación de la memoria en la larga duración)– permanecen ilesos en su concepción.

La evidencia documental y las construcciones de realidades

La llamada evidencia documental es la más astuta estrategia sobre la cual se apoya el sistema de representación fotográfica. Es la evidencia documental la que establece, de inmediato, su *vínculo material con lo real*. Si admitimos que la evidencia comprueba los tiempos de la fotografía, ella no puede, sin embargo, testificar la veracidad de aquello que se ve en la imagen. A pesar de eso sigue funcionando como prueba del crimen en las investigaciones policiales. Siempre tuvo un papel decisivo –particularmente en los tiempos de represión y autoritarismo– en el sentido de incriminar ciudadanos que, en función de sus ideas políticas, fueran rotulados de “subversivos”.⁵

La evidencia fotográfica, de una forma general, puede ser planeada de acuerdo con determinados intereses: de la policía, de los medios masivos, del Estado y hasta de la llamada “fotografía documental”, que en su ambigüedad se presta para múltiples usos. El objeto de representación puede ser expresamente alterado en su apariencia, de modo que la foto resultante nada tenga en común con el modelo. Otras farsas son construidas, respaldadas en el realismo del “testimonio” fotográfico –y en la alta credibilidad que es detenida por la fotografía– y en los textos que acompañan los mencionados testimonios.⁶

Es en función de la (seudo)imparcialidad de la cámara que la fotografía se prestaría para legitimar ciertas “tradiciones inventadas”. Según Hobsbawm, por “tradicción inventada” se entiende “un conjunto de prácticas, normalmente reguladas por reglas tácita o abiertamente aceptadas; tales prácticas, de naturaleza ritual o simbólica, apuntan a inculcar ciertos valores o

normas de comportamiento a través de la repetición, lo que implica, automáticamente, una continuidad con relación al pasado”. Se trata, sobretodo, de una “continuidad artificial” en relación al pasado, puesto que estamos hablando de “tradiciones inventadas”.⁷

La evidencia es el fundamento positivista sobre el cual se estriban los procesos de *creación/construcción de realidades* –y por lo tanto de *ficciones*– que rigen los mecanismos mentales e ideológicos de la construcción de la representación (producción) y de la construcción de la interpretación (recepción). De tal forma ganan fuerza documental los mitos políticos y los prejuicios raciales, religiosos, de clase, etcétera.⁸

Son los mismos procesos que también esclarecen cómo ocurrirían las *simulaciones iconográficas* de escenarios, personajes y situaciones *imaginarias*, es decir, la imagen funcionando como testimonio de algo que sí (no) pasó en el espacio y en el tiempo; donde no hubo (ningún) referente concreto y sí un referente

sin vida “generado” a partir de la *segunda realidad*: la de la representación. Se puede, así, construir verdades a partir de ficciones.⁹

Ante lo expuesto podríamos hablar de la imagen en cuanto *representación del mundo*, y en tanto *objeto del mundo de la representación*.

De un lado la iconografía “verdad”, de otro, también la iconografía... sin embargo adicionada de componentes ficcionales, o de *otras verdades*. La primera se refiere a una memoria engendrada por la vida; la segunda a la de una memoria *in vitro*, sintética, una máscara sin rostro, sin un tiempo histórico, independiente de la naturaleza.

La conservación de la memoria

El uso periodístico, comercial, publicitario y editorial de la fotografía hizo que sus tiempos se diluyesen en su armonía, en su ritmo. A partir de los años sesenta se intensificó el uso indiscriminado de la imagen en cuanto *ilustraciones* de los más variados temas: naturaleza, ciudades, transportes, turismo, industria, comercio, moda, pobreza y conflictos sociales. Para atender a esa demanda se formaron, en un primer momento, y en número creciente, agencias fotográficas especializadas y, más tarde, bancos de imágenes, organizaciones que mantenían archivos de fotos de los temas más diferentes y que podían ser de rápido acceso y suminis-



Autor no identificado, *Indiens de l'Amazone*, (“d’après une photographie”), en R. Verneau, *Les races humaines*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et Fils, s/f [ca. 1890]. Biblioteca particular



Autor no identificado, *Indios de Rio Branco*, publicada en *América pintoresca, descripción de viajes al nuevo continente*, Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1884. Biblioteca particular



PGJ, sin título, ca. 1905. Col. FCA-UADY

tro para una amplia clientela formada por un largo espectro de revistas, agencias de publicidad, empresas de turismo, etcétera. Nuevos bancos conteniendo significativos acervos de imágenes históricas fueron adquiridos por instituciones que vienen concentrando una considerable masa documental. ¿Cuál será el uso de esas imágenes y el tipo de control ejercido en esas instituciones sobre la memoria?

Debemos destacar aquí el uso indiscriminado de imágenes almacenadas en los *invernaderos de la memoria*: de las agencias de noticias, de los bancos comerciales de imágenes, de los archivos de los periódicos, de las instituciones oficiales, de los innumerables *sites* de la internet, listas para “resucitar” al ser utilizadas en los contextos más variados. Imágenes sujetas a las intervenciones quirúrgicas: manipulaciones y adaptaciones de todo orden vacían sus contenidos históricos y simbólicos, como también, descompensan sus tiempos formativos. Alteran sus significados.

Cuando las imágenes del pasado se desconectan de sus tiempos intrínsecos pasamos a tener delante de nosotros prótesis fotográficas cuya función es la de ilustrar los temas más diversificados; imágenes ilustrativas que pueden o no tener algún vínculo espacial/temporal con el tema tratado en el texto al cual son aplicadas. *Se trata de ficciones documentales: contenidos imaginarios transferidos de contexto, situación clásica del proceso de creación/construcción de realidades.* Pensamos en imágenes descontextualizadas culturalmente, por lo tanto simbólicamente.

Los antiguos escenarios, hoy irresistiblemente manipulados, resurgen en seductoras estetizaciones: es la muerte del tiempo histórico de la creación, es la muerte de su representación. Es, sobre todo, la aurora del tiempo reciclado, punto de partida para el mundo de las representaciones sintéticas.

Todos sabemos que los hechos importan menos que su representación. Se crean hechos para su intensa repercusión mediática. Los hechos por los hechos

mismos ya no se sustentan en una sociedad ávida por las representaciones y por la noticia-espectáculo. Las representaciones se desarrollaron a tal punto que actualmente, en los medios electrónicos, prevalece la representación de los hechos en forma de *clippings* publicitarios. Es la victoria de la máquina fantasmal sobre el ser original.

El tiempo reciclado

El mundo de las imágenes es un mundo en sí mismo, transcurre paralelo al mundo real; en otra dimensión... El mundo de las imágenes, de la *segunda realidad*, sigue “viviendo” independientemente de los referentes que lo generan y que no existen más.

La realidad *está* en las imágenes, no en el mundo concreto ya que éste es efímero y aquéllas perpetuas. La realidad de las imágenes es la realidad de la *sombra*, sin carne, sin sangre... La realidad de las imágenes es la de la apariencia del doble, de los cuerpos poseídos... o tomados de lo real, sustitutos de sus referentes en escala real, tridimensional... simulacros que pasan a ocupar, en el espacio y en el tiempo, su papel de vida eterna, infinitos en la duración. Representaciones vacías, llenas de apariencia y de significados perdidos.

¿Cuántas de esas imágenes, digamos, no podrían retornar a la “convivencia social”? Es decir, servir de documento, de identificación de esos seres (criaturas) que necesitan de un pasado, de una memoria, así como las réplicas de *Blade Runner*.

Repentinamente esas viejas imágenes pueden volver a tener una “función en la vida”, representar una familia, amarrarse umbilicalmente a un referente, alguien que necesite de identificación y de memoria, un fantasma, un androide, un clon, no importa. Esas representaciones pueden, digamos así ahora, resurgir o resucitar en una nueva “encarnación”. Un rayo de luz único penetrando por la hendidura de la

pedra, alcanzando a devolver a la vida a aquellas fotografías que permanecieron, por largo tiempo, en los sarcófagos de la memoria. Se establece una analogía entre la *camera obscura* y la pirámide: en la primera la imagen es generada, en la segunda, resucitada.

Esas representaciones, sin embargo, envejecidas en su artefacto (como resultado de los malos tratos a los que fueron sometidas durante muchos años), pueden ser rejuvenecidas gracias a "tratamientos digitales" eficientes (como se hacen hoy en las redacciones de los periódicos, o en los laboratorios afines). A partir de tales posibilidades, las imágenes no estarán más congeladas en el tiempo, como se acostumbraba decir, sino que estarán hibernando, debidamente formateadas en computadoras especiales, climatizadas según las normas del fabricante, apenas aguardando para su nueva condición de *documentos/representaciones*, por lo tanto ya en otro estadio de sus trayectorias: *recicladas*.

Con el reciclaje de los clones-imágenes se controla también, eficazmente, la memoria. Y también la historia. Se trata de nuevas memorias que remiten a las historias con un nuevo marco cero, a los pasajes de glorias y sucesos, de jerarquías y obediencias, de in-

formaciones y deformaciones, de silencios y paisajes áridos. Paisajes solitarios de hongos gigantes que apreciamos a través de torres de cristal. Como en ambientes tibios o laboratorios asépticos en medio de los desiertos infinitos. Son las perspectivas de los tiempos sombríos, tornándose, muy claros, de intensa luz.

Tiempos reciclados establecen nuevos ciclos para imágenes sin identidad, *re-elaboradas* y *re-interpretadas* según los mismos procesos de creación/construcción de realidades: *destino de las imágenes, producto de las mentalidades*. No obstante toda la sofisticación tecnológica, un eslabón del pasado todavía impera en el espacio de la representación: el genial código perspectivo, multi-secular sistema de representación visual, *prisión perpetua de las imágenes condenadas a la geometría*

y a la ideología de la divina visión de la pirámide renacentista.

Traducción: Suzana González



PGA, *sin título*, ca. 1917. Col. FCA-134Y

* El presente ensayo fue presentado como Conferencia Magistral dentro del Segundo Encuentro Nacional de Fototecas celebrado en Pachuca, Hidalgo, del 29 de noviembre al 1 de diciembre. Agradecemos al doctor Boris Kossoy nos haya autorizado su publicación.

¹ Leroi-Gouran, *Le geste et la parole*, Paris, Michel, 1964. El término "memorable" (del latín *memorable*) es aquí utilizado en el sentido de "digno de permanecer en la memoria".

² Jean Baudrillard, *A arte da desapareição*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997, pp. 39-40.

³ Se trata de codificaciones inherentes a la *expresión fotográfica*, a su estética particular.

⁴ El desciframiento de la imagen fotográfica, de sus realidades exterior e interior y por lo tanto de sus códigos, demanda metodologías adecuadas de análisis e interpretación. El análisis iconográfico y la interpretación iconológica se constituyen en la esencia de nuestra propuesta metodológica cuyo objetivo es el de situar e identificar el tema representado, así como buscar restituir su significado a la luz del momento histórico (en sus desdoblamientos sociales, políticos, culturales) en el que fue generado, es decir *recontextualizado* en el tiempo y en el espacio. Sobre esos temas ver del autor *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, y *Realidades e ficções na trama fotográfica*, São Paulo; Ateliê Editorial, 1999.

⁵ Sobre esto véase Sandra S. Phillips y Mark Haworth-Booth, *et al.*, *Police Pictures. The Photograph as Evidence*, San Francisco, San Francisco Museum of Art-Chronicle Books, 1997.

⁶ En otro trabajo enfatizamos el papel que tuvo la fotografía en tanto testimonio ideológicamente construido con el objetivo de crear y difundir, a partir del siglo XIX, una *imagen/concepto* de América Latina ambigua que, bajo el manto de lo exótico, estaba plagada de preconceptos. Era necesario exponer las raíces racistas de los conceptos que se cristalizaban sobre América Latina. Esa propuesta fue desarrollada en el ensayo del autor, "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX: la experiencia europea y la experiencia exótica", en Wendy Watriss, *Image and Memory. Photography from Latin America, 1866-1994*, Houston, University of Texas Press-FotoFest, pp. 18-54.

⁷ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p. 9.

⁸ El tema fue expuesto en *Realidades e ficções na trama fotográfica*, *op. cit.*

⁹ *Ibidem*.

La Fototeca Pedro Guerra

José Carlos Magaña Toledano



PGA, *sin títulos*, ca. 1916. Col. RCA-USAY

La Fototeca Pedro Guerra fue creada dentro de las instalaciones de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, en el año de 1987. El archivo fotográfico contiene los materiales elaborados en los talleres de la conocida y prestigiada Fotografía Guerra, que existiera en la ciudad de Mérida, entre los años de 1877 a 1981.

No es posible negar el mérito al trabajo realizado por los integrantes de la Fotografía Guerra durante el tiempo que se mantuvo al servicio de la sociedad, pero indiscutiblemente para aquella época no se tomó en consideración que algún día estos materiales gráficos fueran valorados como fuentes documentales que permitirían la interpretación del acontecer histórico yucateco.

Fue durante la década de los años setenta del siglo xx —al recibir la hoy Facultad los referidos documentos—, cuando nos encontramos ante la problemática de clasificar y catalogar los materiales para ponerlos a disposición de aquellas personas interesadas en su consulta.

Por tanto, una de las necesidades en esos momentos fue conocer el contenido informativo que se encontraba registrado en las placas fotográficas, que para ese momento se calculaban en alrededor de medio millón de piezas.

Una vez identificados los procesos (colodión húmedo, placa seca, negativos a base de nitratos de celu-

losa y acetatos de celulosa), se pasó a la tarea de efectuar auscultaciones para detectar algunos de los temas contenidos en los negativos: bodas, primeras comuniones, edificios de las haciendas henequeneras, movimientos políticos, deportes y carnavales.

La importancia conferida a los documentos gráficos motivó la organización de actividades que permitieran conservarlos con la finalidad de difundir el contenido de los mismos. De esta forma se implementaron tareas de limpieza, clasificación, catalogación y reproducción de los materiales fotográficos, hasta llegar al proceso de digitalización con la finalidad de contar con un catálogo electrónico que facilitara la consulta a los usuarios. Se cuenta con un total aproximado de 12 000 imágenes

digitalizadas, organizadas por temáticas.

A partir de su surgimiento, la Fototeca Pedro Guerra ha enfrentado problemas, uno de ellos es el espacio destinado a las actividades de conservación y limpieza, que empieza a ser infuncional; otra dificultad a considerar es el limitado personal con el que cuenta para la realización de sus actividades. Asimismo enfrenta dificultades de carácter económico para la adquisición de los materiales necesarios y para la realización de las actividades de conservación y difusión. Ello motivó el interés de algunas instituciones que la han apoyado, como es el caso de la Harvard College Library, que entre los años de 1997 y 1998 otorgó el presupuesto necesario para la adquisición de un equipo de aire acondicionado estacionario, mismo que permitió mejorar las condiciones ambientales de las bóvedas de la Fototeca. Por su parte, Fomento Cultural Banamex autorizó una partida presupuestal para la adquisición de materiales de conservación de archivo para 24 000 piezas, que fueron aplicados para el resguardo de materiales cuyo soporte fuera de vidrio (sobres craft, cajas de polipropileno, cajas negras de concha de almeja).

Durante el tiempo en que la Fotografía Guerra estuvo en funcionamiento, fueron responsables del establecimiento las siguientes personalidades: Pedro Guerra Jordán, de 1877 hasta el año de 1917; Pedro Guerra Aguilar, de 1917 hasta el año de 1959; José

Castellanos, de 1959 hasta el año de 1981, en que la fotografía cerró sus puertas en forma definitiva.

En el proceso de adquisición de los materiales fotográficos de la Fotografía Guerra, por parte de la hoy Facultad de Ciencias Antropológicas, pueden considerarse dos momentos: el primero de ellos aconteció durante la década de los años setenta, cuando Ruz Menéndez se enteró de la existencia de estos documentos y los adquirió para ser depositados en algunos de los espacios conferidos a la Biblioteca Central, de la hoy Universidad Autónoma de Yucatán. Es preciso referir que dicha adquisición correspondía a los procesos cuyo soporte era de vidrio, de colodión húmedo, y aquellos conocidos como placa seca. La adquisición efectuada por Ruz Menéndez se aproximaba a un total de 60 000 piezas,

con un número desconocido de imágenes, ya que en ocasiones algunos negativos contenían hasta ocho exposiciones.

El segundo momento se puede situar en forma más precisa en el año de 1979, cuando se destinó un local para albergar los materiales de la Fotografía Guerra, dando como resultado que se adquiriera la segunda parte del referido estudio, para completar la colección. Ingresaron así al acervo negativos de nitrato de celulosa y aquellos conocidos como de seguridad, en distintos tamaños y en un número aproximado de 420 000 piezas. En 1987 los espacios destinados para los materiales fotográficos comenzaron a ser insuficientes, y se decidió ampliar las instalaciones, inaugurándose dichas ampliaciones en ese mismo año con el nombre de Fototeca Pedro Guerra.

La Fototeca contiene los siguientes fondos: Fondo Pedro Guerra y Fondo Salvador Badia, que pueden ser considerados como documentos históricos gráficos. Existen otros dos fondos modernos: el denominado Fondo Gremios, que fue resultado de un proyecto de investigación realizado entre los años de 1991 a 1995, en el puerto de Sisal, en las comunidades de Tetiz, Hunucma y en la ciudad de Mérida, con una cantidad de 2 220 imágenes; además de 250 imágenes correspondientes al movimiento religioso denominado Movimiento de Renovación Carismática, realizadas entre los años de 1999 y 2000, todas ellas en formato de 35 milímetros en blanco y negro, efectuadas por el fotógrafo Edward Montañez Pérez.

Otro fondo a considerar es el que se encuentra en proceso de formación y que corresponde a Walde-

maro Concha Vargas, cuyos contenidos temáticos son variados, puesto que abarca arquitectura de las antiguas haciendas henequeneras, edificios y retratos de personas de la ciudad y del campo yucateco. La relevancia de este apartado en formación radica en que son elaborados mediante el proceso fotográfico del colodión húmedo. Hasta el momento, dicha colección se integra de 150 piezas en tamaño de 4 x 5 pulgadas,

en vidrios de dos milímetros de grosor. Algunas de éstas se encuentran en exhibición en el portal: www.anteamara.com.mx/galeria/waldemaro.

El acervo de la Fototeca se encuentra clasificado de la siguiente forma: por el proceso de los negativos; por el autor de los mismos y por el tamaño de las placas. Con los datos anteriores se conforman las claves topográficas de las piezas

en la siguiente forma: en el primer caso se observa la asignación del número uno a las piezas cuyo soporte es de vidrio, pero con la característica de utilizar el colodión como material aglutinante en la emulsión; el número dos se le ha asignado a aquellas piezas cuyo soporte sigue siendo el vidrio pero con plata sobre gelatina en la emulsión, siendo conocidas como placas secas; en orden ascendente el número tres corresponde a los negativos cuyo proceso se puede considerar como moderno y cuyo soporte fue elaborado a base de nitrato; el número cuatro se le asignó a las piezas cuyo soporte se encuentra elaborado con materiales de acetato de celulosa y el número cinco corresponde a los negativos de color en tamaño de 35 milímetros.

En cuanto al apartado del autor de los negativos, la clave topográfica se complementa con letras. De esta forma la letra A se le asignó a Pedro Guerra; la letra B al fotógrafo Salvador Badia. Por el momento queda pendiente la asignación de letras para los fondos correspondientes a los Gremios y a la nueva colección de colodiones que corresponden a los fotógrafos Edward Montañez y Waldemaro Concha Vargas.

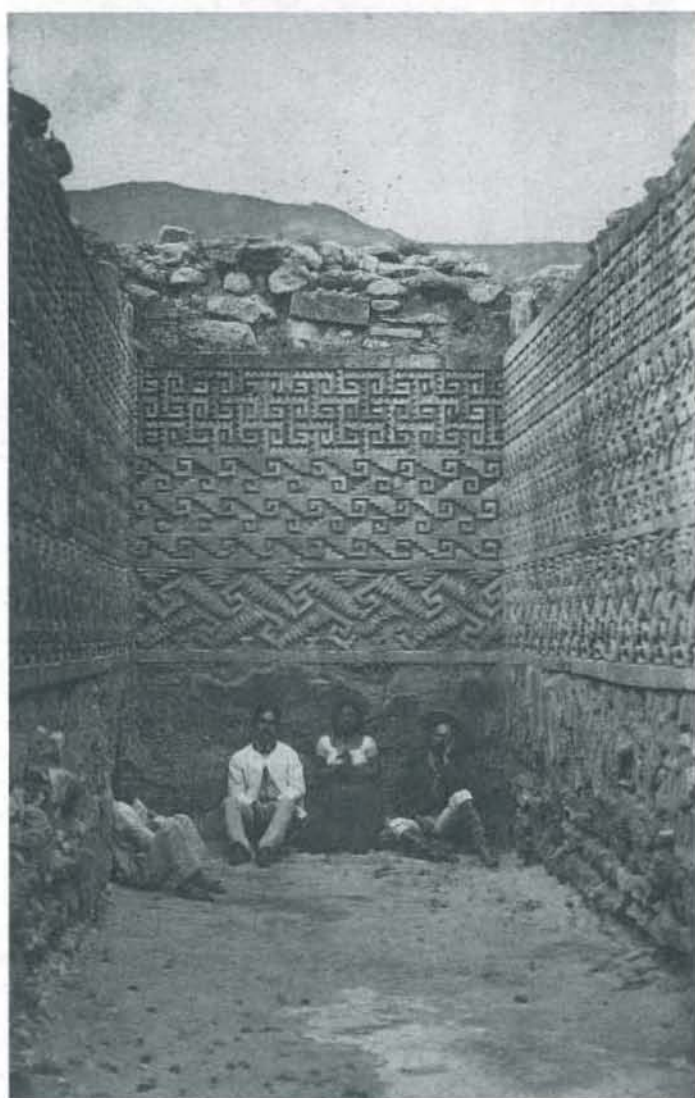


PGA, sin título, ca. 1910. Col. FCA-UNY

La dirección de la Facultad de Ciencias Antropológicas y de la Fototeca Pedro Guerra es: Calle 76 número 455 "11", entre 41 y 43, Centro. Código Postal 97 000. Teléfonos: 9254523 y 9257314. Coordinador: José Carlos Magaña Toledano, correo electrónico: mtoledan@tunku.uady.mx; también se puede visitar la página web en la siguiente dirección: www.uady.mx/sitios/antropol/servicios/fototeca/index.html

Fototeca Nacional

25 años
de recuperar y preservar
la memoria fotográfica de México



Teoberto Maler, Ruinas de Mitla, Oaxaca, 1875. Sinafó-nsou, Fondo Teixidor, núm. de inv. 474245



CONACULTA • INAH

Nuestros colaboradores en este número:

WALDEMARO CONCHA VARGAS. Antropólogo y ambrotipista. Tiene estudios de maestría por la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán en la especialidad de antropología social. Ha emprendido investigaciones sobre la fotografía en Yucatán como igualmente en su uso en el campo de la antropología. Es practicante de la técnica del colodión húmedo desde 1997.

LIMBERGH HERRERA BALAM. Licenciado en arqueología por la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Posee estudios de posgrado, con especialidad en etnohistoria, por parte de la misma institución. Se ha especializado en los procesos de los rituales funerarios. Actualmente es responsable de la digitalización de imágenes en la Fototeca Pedro Guerra.

BORIS KOSSOY. Doctor en historia con una larga trayectoria en la teoría y la investigación histórica de la fotografía. Ha publicado extensamente tanto en Brasil, su país de origen, como en otros países. Entre sus principales libros se encuentran *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil* (Duas Cidades, 1980); *Origens e expansão da fotografia no Brasil, século XIX* (Funarte, 1980); *O olhar europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX* (Editora da Universidades de São Paulo, 1994 en coautoría con María Luisa Tucci Carneiro); *Realidades e ficções na trama fotográfica* (Ateliê Editorial, 1999) y *Fotografia e historia* (La Marca, 2001). Es coautor asimismo de *Image and memory. Photography from Latin America, 1866-1994* (Texas University Press-Fotofest, 1998). En 1984 recibió, del Ministerio de Cultura de Francia, la distinción Caballero de la Orden de las Artes y de las Letras por el conjunto de su obra.

JESSE LERNER. Cineasta, escritor y curador. Ha dirigido los siguientes documentales cinematográficos: *Natives* (1991, con Scott Sterling), *Fronterilandia* (1995, con Rubén Ortiz Torres), *Ruins* (1998) y *The American Egypt* (2001). Ha obtenido premios en festivales de cine de Japón, Latinoamérica y Estados Unidos. Imparte clases en el Colegio Claremont, de California, y en el Centro de la Imagen, D.F.

JOSÉ CARLOS MAGAÑA TOLEDANO. Licenciado en ciencias antropológicas, con especialidad en antropología social, por la Universidad Autónoma de Yucatán. Profesor de las asignaturas Historia de México II, siglo XIX e Historia de México III, siglo XX, en la Facultad de Ciencias Antropológicas de la misma universidad. Es asimismo coordinador de la Fototeca Pedro Guerra.

EDWARD MONTAÑES PÉREZ. Fotógrafo. Cuenta con 16 años de experiencia laboral en la Fototeca Pedro Guerra.



CONACULTA • INAH