

Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 35 may-ago / 2000 año 3 núm. 9

9



Figuraciones y signos

Algunos de nuestros colaboradores...



Fotomontaje a partir de una imagen del Fondo Casasola, ca. 1935. Sinafo INAH, núm. de inv. 5454

Patricia
Fajer

Yishai Jan
Jusidman Hendrix Ana Francisco
García Hernández

José de la
Colina

Viviana
Kuri

Christopher
Dominguez

Sergio
Raúl
Arroyo

Horacio
Franco

Roger
Bartra

Irma
Palacios



Fondo Casasola, Espectadores de un eclipse, ca. 1925.
Sinafo-INAH, núm. de inv. 218429

Rafael Tovar

PRESIDENTE DEL CNCA

Ma. Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL DEL INAH

Sergio Raúl Arroyo

SECRETARIO TÉCNICO DEL INAH

Adriana Konzevik

COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSION

Rosa Casanova

DIRECTORA DEL SINAFO

Mario Acevedo

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Alquimia

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE EDITORIAL: Cannon Bernáldez

EDITORES INVITADOS: Sergio Raúl Arroyo y Viviana Kuri Haddad

DISEÑADORA: Lorena Noyola Piña

FOTOGRAFÍA: Cannon Bernáldez, María Ignacia Ortiz, María Antonieta Roldán,

Raquel Romero, Oscar Sánchez

COMITÉ EDITORIAL

Mario Acevedo A., Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova,
Adriana Konzevik C., Georgina Rodríguez, José Antonio Rodríguez,
Juan Carlos Valdez

CONSEJO DE ASESORES

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

D.R. © INAH Córdoba #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: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Adriana Konzevik / José Antonio Rodríguez, 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.



ÍNDICE

MAYO - AGOSTO 2000

4	24
PRESENTACIÓN	MARIA ZAVALA, "LA DESTROYER"
6	<i>Pablo Ortiz Monasterio</i>
A QUIEN CORRESPONDA	26
<i>Transcripción: Francisco Hernández</i>	LA BELLA UNIÓN
8	<i>Aurelio de los Reyes</i>
¿HISTERIA O MELANCOLÍA?	27
<i>Roger Bartra</i>	TUMBA 59
10	<i>Irma Palacios Flores</i>
CUERPOS CON MEMORIA, OJOS QUE LOS MIRAN	28
<i>Patricia Fajer Camus</i>	FRANCISCO VILLA LLORANDO
12	<i>Ruggiero Romano</i>
VILLA EN LA SILLA PRESIDENCIAL	30
<i>José de la Colina</i>	TRES TURISTAS EN VERACRUZ
14	<i>Ana García Bergua</i>
DE LA BELLEZA DEL CUERPO MASCULINO	31
<i>Horacio Franco</i>	HOMBRE KICKAPÜ
16	<i>Alfredo López Austin</i>
OBREGÓN Y SU LEGADO	32
<i>Luis González de Alba</i>	EL CIELO Y LA CLARIDAD, LA TIERRA Y LAS TINIEBLAS
18	<i>Joan Fontcuberta</i>
DOS OBSERVACIONES SOBRE EL PAISAJE	34
DE MIL CUMBRES	LA DAMA DEL FERRITO
<i>Jan Hendrix</i>	<i>Christopher Domínguez Michael</i>
20	36
RETRATO DE PADRE E HIJA	LA MUJER FRENTE AL TRIBUNAL
<i>Yishai Jusidman</i>	<i>Carla Rippey</i>
21	38
DOS MINUTOS DE MICROHISTORIA	UNA FORMA DE MEMORIA
<i>David Huerta</i>	<i>Gerardo Suter</i>
22	39
MUJERES EN EL TRANVÍA	LOS CARROS DEL TEMPLO MAYOR
<i>José Emilio Pacheco</i>	<i>Eduardo Matos Moctezuma</i>
23	41
PRESAGIO DE LA MUERTE ANÓNIMA	SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS
<i>Jorge Juanes</i>	<i>Guadalupe Chávez - Agripina Alfaro</i>
	44
	SOPORTES E IMÁGENES
	<i>Rebeca Monroy</i>
	46
	PUBLICACIONES Y EXPOSICIONES



Fondo Casasola, Agustín Víctor Casasola y periodistas sostienen en sus manos las ropas de Madero y Pino Suárez, 1913. Sinafo-INAH, núm. de inv. 39032

La caja de Pandora

La fotografía es una caja de Pandora. Pletórica de resonancias, la imagen fotográfica se nos revela como un universo de fetiches, evocaciones, signos, asociaciones y quimeras. La máquina de la imaginación encuentra en las fotografías la palanca que devela los múltiples escenarios en que se mueve nuestro mundo con sus interpretaciones y significados: el momento excepcional en que se fija un suceso como forma elemental de la memoria, el lirismo y la épica de la vida cotidiana, los pliegues de la realidad que nos permiten atisbar por un instante los misterios del mundo.

Nos encontramos en un territorio polisémico. No pocas veces una fotografía realizada por un interés inmediato se transforma, cuando el tiempo y la acción humana la dotan de nuevos sentidos, ampliando su horizonte testimonial y estético con nuevas lecturas, de las que se desprenden infinitas posibilidades

para abordar las imágenes, a la luz de una legítima arbitrariedad, dejándonos ver la inexorable dinámica de los códigos de interpretación.

Las fotografías son por naturaleza materia especulativa, su carácter no es pasivo. Sus cualidades y defectos están dentro y fuera de ellas. Parten de los aspectos técnicos y terminan en la mirada de quien las observa. Es en este trayecto que se define su peculiar importancia.

Desde su aparición, la revista *Alquimia* se ha planteado diversas estrategias para difundir la riqueza latente en los archivos fotográficos mexicanos. En este número entregamos una fórmula que hemos considerado especialmente interesante: las imágenes ante un conjunto de ejercicios narrativos que dan cuenta de distintos oficios y estructuras de pensamiento. Signo y palabra que unen los extre-



Fondo Casasola, *Observando la fotografía de una mujer asesinada*, ca. 1930. Sinafo-INAH, núm. de inv. 142699

mos de una época. Fotografía y texto revelan vocaciones e impulsos, visiones y reinterpretaciones. A manera de ejemplo, presentamos un expediente con trabajos que son muestra de distintas formas de ser y reconocer, de mirar y expresar. En ellos se delimitan las rutas del historiador y del antropólogo, las preguntas fundacionales de quien piensa las tensiones entre la condición humana y la divinidad, y cómo los testimonios de la experiencia visual potencian el ejercicio de la literatura y el arte.

Quienes aceptaron nuestra invitación —artistas, escritores, fotógrafos, ensayistas, músicos, poetas, historiadores, editores, pintores, arqueólogos y críticos— abordaron las imágenes a partir de una elección personal, a partir de una propuesta del comité editorial o de una solicitud concreta. Aquí se podrán encontrar, tanto los íconos de la Revolución Mexi-

cana que han dejado una profunda marca en el imaginario colectivo, como imágenes poco conocidas del inagotable Fondo Casasola, destacando la atracción que ejercen las fotografías provenientes del apartado “Judiciales”, creado por la dinastía Casasola, que alimentaron incisivamente la nota roja de la prensa mexicana.

Cabría entonces meditar sobre la lectura de quienes descifraron estas imágenes: reflexiones que oscilan del desencanto ante las utopías de la modernidad, a la redención del humor. Sin duda, el conjunto de los trabajos son producto de una oficiosa vivencia y, por tanto, de un ordenamiento cultural del mundo en el cual el que mira y quien es mirado son vistos al mismo tiempo.

Sergio Raúl Arroyo / Viviana Kuri

A quien corresponda

Transcripción: Francisco Hernández



Fondo Casasola, *Cadaver de Hazel Walker*, ca. 1925. Sinafo-INAH, núm. de inv. 72036

Hasta aquí el pensamiento. Ni un sueño más. Así termino o continúo con mi extranjería hacia ninguna parte. La soledad aniquila y después nos conduce al cementerio mayor. Dormir sin soñar. ¿De eso se trata? Ya. Ni un despertar más. Cero confianza. Cero esperanza. Cancelo mi pasaporte para siempre. Y si todo esto les resulta conmovedor y piensan en las flores adecuadas, tengan en cuenta lo siguiente, por obvio que parezca: las suicidas no gustamos de rosas o azahares. Preferimos esas flores pequeñas, sin perfume, llamadas “siemprevivas”.

Tampoco me amortajen ni coloquen un crucifijo entre mis dedos. No hagan venir al sacerdote. Basta: ni un hipócrita más. Cero farsantes. Puertas cerradas a los falsos amigos y a las amigas de antifaz que se masturban en los reclinatorios. Basta: ni un ministro ni un juez. Para ir a donde voy no necesito sentencias ni sacramentos.

Espero facilite mi desnudez el trabajo de los forenses: sé a qué parte dirigirán sus ojos, aunque el agujero de la bala les resulte más atractivo que otros agujeros.



Fondo Casasola, Hazel Walker, ca. 1925. Sinafo-IXAM, núm. de inv. 72043

¿Por qué un revólver? No estaba cerca el mar ni la azotea. Imposible llegar hasta las vías. La regadera se hubiera vencido con mi peso. No consideré suficientes los somníferos. Y el arma apareció ahí, sobre la mesita de noche, junto al reloj. ¿Habrá sido el matador quien la puso a mi alcance?

Mis aretes, mis medias, mis perfumes. Extrañaré mis aretes y el paso de las nubes con el viento de enero. También echaré de menos los primeros días del amor. Y sus últimas noches.

Les regalo el insomnio, la vejez y el sacrificio del olvido. Les dejo los cien mandamientos de los celos y el infinito drenaje de la envidia. Les ofrezco las futuras arrugas de mis labios, mi útero cubierto por la nieve y los besos ardientes de un esposo con dentadura postiza.

Mi cuerpo debe verse limpio, recién caído del cielo, sobre el piso húmedo. Las manos en el vientre,

sin peinar el cabello y a la deriva, como un gusano muerto, deberá navegar mi intimidad, mi fiel monte de Venus. Nadie debe ayunar ni decir, por ejemplo, “ya pasó a mejor vida”.

Mis huellas digitales no están en la pistola. No me abran en canal. ¿De qué sirve la autopsia de una pluma caída?

No me encierren en una caja de pino. Mejor el fuego. El matador sabrá que hacer con mis cenizas.

Olvídense de mis deudas. Ya las pagué al farmacéutico y a la modista.

Me duele la cabeza. La cabeza que está en el corazón.

¿Será mucho pedir que no me tomen fotografías?

Hazel Walker

¿Histeria o melancolía?

Roger Bartra

La fotografía, de 1920, muestra a dos enfermas mentales recluidas en el manicomio de La Castañeda: con sus andrajos blancos son la imagen misma del abandono y la miseria más radicales. Sus miradas se clavan en la cámara como buscando los destellos de la lucidez que han perdido. Se apoyan en lo único que les queda, las ramas secas de un árbol tan triste como ellas. Diez años antes el presidente Porfirio Díaz, para celebrar el centenario del nacimiento del país, había inaugurado el hermoso y amplio edificio de Mixcoac, el Manicomio General, y recorrió con su séquito los pabellones en los que se repartían y separaban a los furiosos, los imbeciles, los indigentes, los tranquilos, los pensionados, curiosas denominaciones que reflejaban crudamente las tradiciones psiquiátricas de la época.



Estas dos enfermas posiblemente provenían del Hospital de la Canoa, una antigua institución colonial que recogía a mujeres dementes y las hospedaba, hacinadas por decenas, en sus dormitorios oscuros. Puedo imaginarme que alguna de ellas llegó con un expediente de lipemania o melancolía; otra tal vez fue etiquetada como histérica delirante. Eran diagnósticos comunes en esa época. ¿Cuál de las dos es la melancólica? ¿Cuál es la histérica? Acaso la mirada tristísima y el gesto amargo de la mujer que lleva la cabeza descubierta, mostrando que ha sido rapada, es la afectada por el humor negro. La otra, que está descalza y sostiene una taza en las manos, tal vez ha interrumpido un raptó de histeria para mirarnos con una mezcla de curiosidad y angustia. Alguna de estas dos mujeres podría haber sido la que le expresó en 1910 a su médico, según consta en un expediente del Manicomio General, las siguientes y reveladoras palabras: “Mientras fui el burro atado a la noria, sacando agua para que otros bebieran, fui cuerda; pero en cuanto me rebelé, me volvieron loca.” La otra recluida acaso fue aquella que le enseñó al doctor una carta dirigida al general Díaz pidiendo justicia, pues se sentía perseguida, y se quejó de que cuando pedía caldo le daban en cambio orina: en el expediente de esta reclusa consta que en 1910 sufría de delirio poliforme, aunque al final es dada de alta como “sana y arrepentida”. ¿Arrepentida de qué? No se sabe.

O tal vez alguna de estas dos mujeres fue aquella que solía escaparse de su casa para ir a los burdeles, que vivió más de treinta años en el manicomio y que



Fondo Casasola, *Enfermos mentales en La Castañeda*, ca. 1920. Sinafo-INAH, núm. de inv. 69144

sufrió una ataque de “psicosis histérica caracterizado por ideas delirantes de escrúpulo”; según el diagnóstico de 1927, esta señora “sabe que vino por loca, pero ya está bien”, pues tiene largos periodos de tranquilidad, aunque se excita de sobremanera si la contrarían; además, sufre de delirio místico y se reúne con varias enfermas para rezar tres veces al día.

El manicomio de La Castañeda desapareció poco más de medio siglo después de su fundación, y sus

locos fueron dispersados. Las sales de plata, sensibles a la luz, nos han conservado en fotografías los ademanes de los dementes que habitaban la casona de Mixcoac. En la época en que se cerraba La Castañeda otras sales, las sales de litio, comenzaron a usarse para traer luz a los oscurecidos cerebros afectados por la melancolía. Ahora tenemos la ilusión de que pronto ya no habrá mujeres como éstas, apoyadas en el árbol seco de su mente, esperando la llegada de la luz.

Cuerpos con memoria, ojos que los miran

Patricia Fajer Camus

Desde que el olvido se ha convertido en un defecto de la humanidad y la memoria ha pasado al plano de la virtud, el hombre ha buscado encontrar las diferentes maneras y herramientas para que su recolección se convierta en el proceso último de sus vivencias y de su conocimiento. La memoria ha sido y seguirá siendo considerada como una de las capacidades más importantes y más valoradas del ser humano.

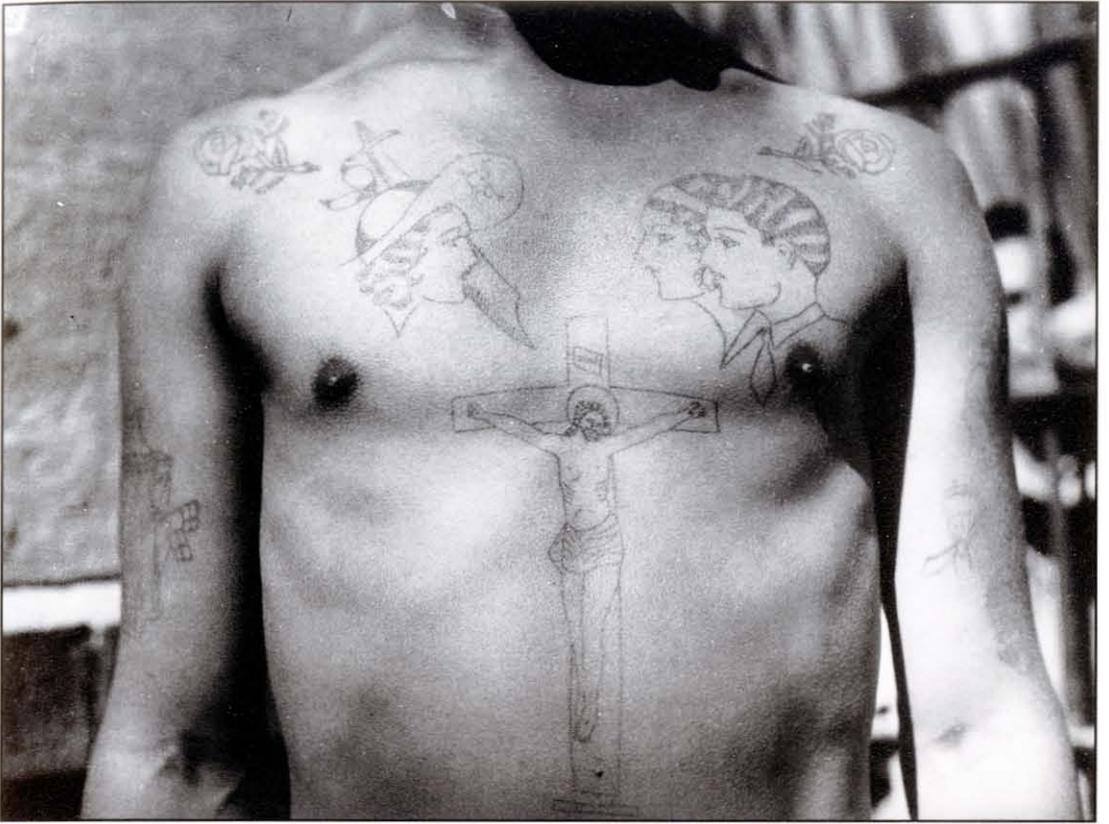
Con el tiempo las técnicas de memoria y memorización han cambiado, pero la idea de que la imagen es la mnemotecnia más segura de todas sigue presente hasta nuestros días: con la imagen viene el recuerdo y se desliza el olvido. Tal noción ha dado como resultado la pintura, la escritura, la fotografía y hasta el tatuaje por mencionar sólo las que aquí interesan. Así, desligar la memoria de la imagen sería un error innegable, un error que comenzaría con la defectuosa percepción de la importancia de la imagen. Aquél que busca recordar encuentra una imagen, ya sea en su memoria, en su cuerpo o en un papel. Este es el caso de un hombre que, no queriendo olvidar, usa el tatuaje como modelo de recolección; por medio de su cuerpo tatuado busca recordar su vida, lo que desprecia, lo que ama, lo que lo hace él.

El tatuaje es una memoria que usa el cuerpo como texto, es una técnica que no busca contar su historia sino recordársela al cuerpo mismo, mientras al mismo tiempo deja la posibilidad de que aquel ojo que lo mira desde lejos construya una historia propia; y así, también encontramos el ojo de un fotógrafo que no busca interpretarlo sino cicatrizar un papel. Entonces se presenta un hombre que deja que su cuerpo

le hable al otro, un hombre que vive en constante recuerdo; pero también hay otro hombre que busca que cada ojo vea en ese preso (cuerpo, imagen, papel, fotografía) una historia personal.

Una historia que contar y otras que interpretar. Cada ojo ve en los dos textos historias personales que dejan ver su alma y que obligan a recordar. Existe una conexión entre el cuerpo, la memoria y la imagen, y así mi ojo me busca en ese cuerpo y encuentra su historia en mi memoria.

Veo un cuerpo que busca la semejanza de la corporalidad divina (el cuerpo de Cristo en un preso): un hombre delgado, con las costillas marcadas pero con una definición muscular suficiente; no demasiado fuerte pero tampoco demasiado delgado. Ambos cuerpos llenos de cicatrices que hablan de su vida; una vida llena de sufrimiento que los ha llevado al castigo y a la humillación por sus prójimos. Cicatrices, no importa de qué tipo, intencionadas o no intencionadas: resultado de la tinta de una punta que va sumergiéndose en los poros, dejando un colorido con forma o el resultado de espinas que se van introduciendo cada vez más profundamente en la cabeza hasta formar una corona imborrable en la frente; cicatrices hechas por punzones, látigos, lanzas o clavos; al fin y al cabo cicatrices que tienen memoria, que buscan hablar con el cuerpo que las posee y con el ojo que las mira. Ambos cuerpos no cambiarían sus memorias corporales por nada, ambos cuerpos quieren recordar sus sufrimiento y su historia que los ha hecho más humanos, que les ha recordado que para ser hombre hay que tener una conexión entre el cuerpo, el alma y la memoria.



Fondo Casasola, *Delincuente con tatuaje*, ca. 1940. Sinafo-ISAH, núm. de inv. 24370

Cuerpos-textos hablan de su tiempo: así como la imagen de Cristo crucificado tiene simbolismos que son representativos de su época como un paño, una cruz, una insignia que hablan de la persecución del cristianismo, de la división cultural y moral de una determinada era, de una sociedad que castigaba con la muerte lenta y dolorosa como ejemplos para el observador; así el cuerpo tatuado también nos habla de un tiempo determinado, de una sociedad y de un modo de vida. De una necesidad de romper con cánones morales y sociales, de una sociedad que busca castigar con el encierro como ejemplo para el otro, una sociedad en donde la división racial y de género son elementos importantes de la supervivencia del más fuerte. Hablan de un tiempo y de una historia, de su tiempo y de

su historia. Y en un tercer plano la hoja de papel impregnada con imagen busca lo mismo; tres planos de una misma necesidad: recordar para conocer. Dos cuerpos que han buscado el amor y a cambio han encontrado el odio de sus semejantes, un ojo que ha querido dejar una cicatriz en un papel que hable de las marcas de los hombres que buscan hablar con el cuerpo. Pero al final existen otros planos que seguirán significando: un ojo que busca escribir en un papel sobre la memoria de los cuerpos impregnados en una foto, un lector que busca entender lo que se dice de aquella foto que habla de un cuerpo con memoria; y así se sigue para no poder hablar jamás de una interpretación última o verdadera, sólo de la memoria de cada uno de nosotros que se encuentra en los símbolos.

Breve lectura de la fotografía *Villa en la silla presidencial*

José de la Colina



Rara vez una fotografía, que es la fijación visual de un momento, habrá obtenido tan paralela fijación de la historia, y de la mitología que puede darse en la misma, como en esta impresionante imagen en que, rodeados de una veintena de fugaces comparsas históricas y algún actor de segundo plano (¿Otilio Montaña?), los caudillos Francisco Villa y Emiliano Zapata se reúnen, como dos confluente vertientes del mismo movimiento revolucionario, en el lugar central del Poder: el Palacio Nacional. Curiosamente la mano que tituló la fotografía parece haber obedecido al fetichismo de la Silla Número Uno, puesto que sólo se toma en cuenta a uno de los dos grandes personajes: el título es “Villa en la silla presidencial”, y es cierto que el caudillo del norte es el que ocupa el gran objeto-fetichismo con su coruscante águila dorada en el respaldo, y tiene una actitud cómoda y relajada, confianzuda, como si fuese el dueño de ese ámbito, el señor de la casa; mientras el caudillo del sur tiene una actitud no rígida sino más “formal”, reservada e incluso elegante, con una mano posada sobre la alta copa del sombrero de charro: la actitud de un eventual visitante. Son dos actitudes de hombres muy diferentes hermanados por la misma historia e ignorantes de lo que será su mito. Villa asume por su uniforme una condición militar, Zapata viste de charro, es decir de fiesta. Algunos rostros circunstanciales complementan esta escena atestada de una humanidad que, sin tener yo más datos, supongo anónima. Hay por lo menos dos niños a los lados de los caudillos: uno asoma el rostro por detrás de un respaldo, hacia la izquierda de Villa, y el otro, hacia la derecha de Zapata, emerge como un rostro entero pero con los ojos fulminados por el flogonazo del magnesio (¿es magnesio o ya es



Fondo Casasola, *Villa en la silla presidencial*, 1914. Sinafo-INAH, núm. de inv. 6147

flash?). No es del todo imposible que uno de esos niños haya estado vivo hasta hace unos pocos años, inquilino lateral e innominado de la historia y del mito. Aquí surge una pregunta a los historiadores: ¿alguien de ustedes encontró a esos personajes que entonces eran niños, y les interrogó sobre cómo vivieron en ese parpadeo histórico, mítico?... Pero continúo leyendo la imagen. En el extremo derecho de la foto hay un hombre con aspecto de leguleyo, de catrín o lechuguino, en cuya mano un lápiz casi denuncia la profesión de periodista, o acaso sea, por el cuidado atuendo, la pose a la vez discreta y deferente, los finos lentes, el

sombrero bombin, el bastón de metálica empuñadura, un pequeño funcionario de un régimen provisorio o de emergencia, a saber. De cualquier manera, se diría que ese hombre, al que encuentro parecido con el presidente Zedillo (y ese mero parecido inmediatamente me lo convierte en una especie de personaje introducido como desde otro discurso histórico), está allí cumpliendo la función, o el papel, de cronista o de historiador, o, de alguna manera, el de primer lector de esa imagen que está haciéndose ante sus ojos. Es un poco como el representante de nosotros, el vehículo de nuestra mirada, de nuestras preguntas.

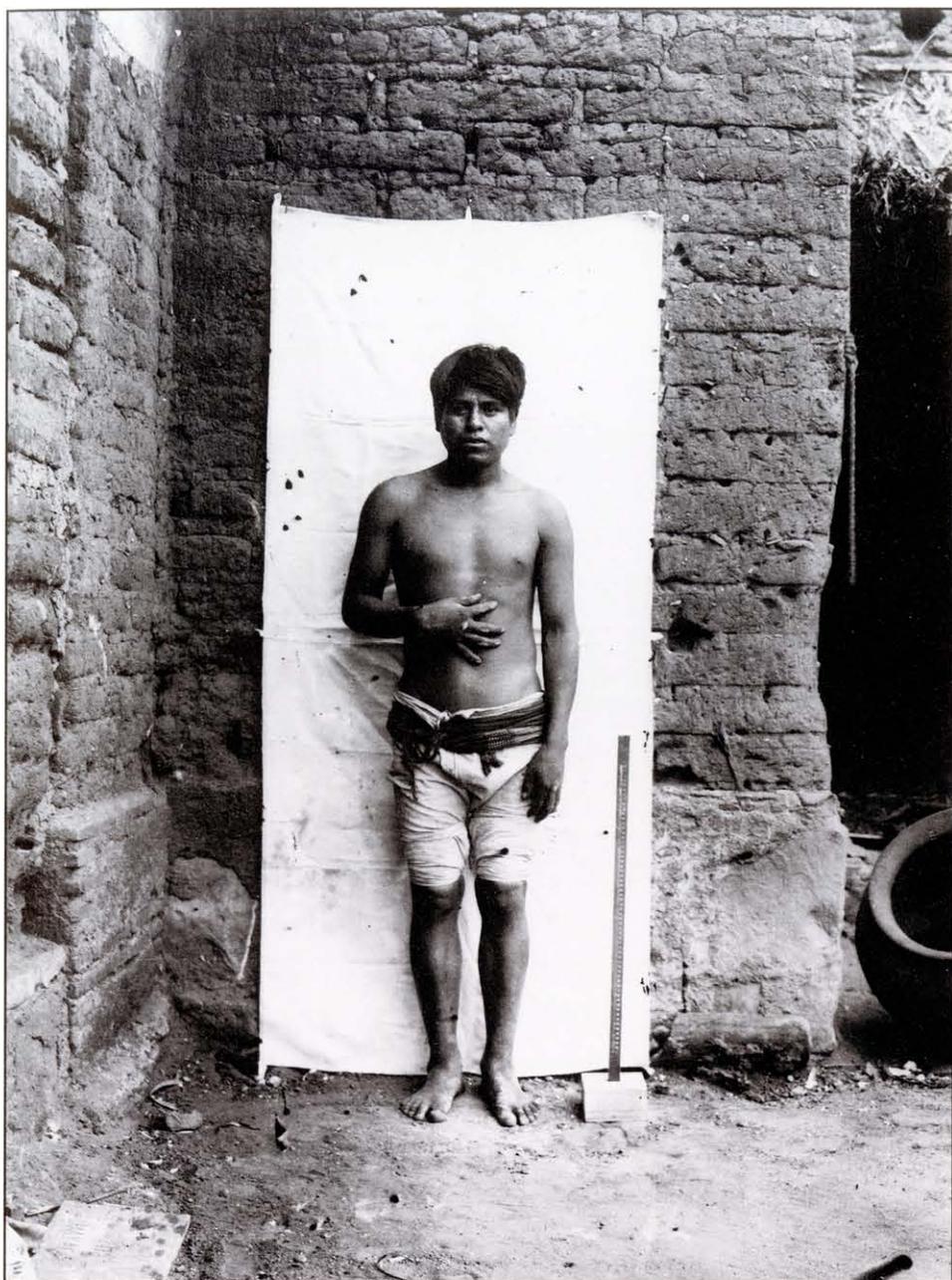
De la belleza del cuerpo masculino y su representación en la sociedad mexicana

Horacio Franco

La herencia de la tan arraigada moral judeo-cristiana y musulmana en los territorios conquistados por la España del siglo xvi ha dejado un sinnúmero de marcas indelebles en el devenir de estas colonias hasta nuestros días. La iglesia católica, a través de su aparato represor, la Inquisición, jugó un importantísimo papel en el cómo y qué manifestar, y por ende en el comportamiento general de las sociedades. Toda la conceptualización de pecado originada por algo tan natural y tan perfecto como el cuerpo humano que se importó con el cristianismo a la Nueva España ha desatado una serie de complicadas manifestaciones de morbo, represión y autorrepresión que se pueden observar en el comportamiento actual en México, donde además la negritud —elemento tan fuertemente presente en los pueblos caribeños— apenas tuvo papel alguno en el proceso de la asimilación cultural de nuestro mestizaje. Si de por sí la gran diferencia de los roles masculino y femenino trajo como consecuencia una enorme discriminación hacia la mujer —de la cual apenas nos estamos empezando a curar en las grandes ciudades—, ésta se recrudeció en la forma de representar o de considerar al cuerpo estéticamente hablando: a una mujer se le podía considerar “objeto” de admiración, de deseo carnal o sencillamente digna de cualquier representación escultórica —como la espléndida Diana Cazadora—, o para un concurso de belleza. Eso se permitía, se valía y se aplaudía socialmente.

El cuerpo masculino, por otra parte, ha sido tratado con otro contexto, tal vez mucho más machista que el femenino, pues el cuerpo del hombre no podía ser por ningún motivo expuesto con fines de admiración de su belleza física, a menos que denotara fortaleza. Cualquier apreciación fuera de esta línea (recuérdense las famosas tres “efes” del hombre perfecto de antaño: “feo, fuerte y formal”) era meramente tildada de homosexual o de decadentemente artística, cosa que si en realidad fue cierta, quienes lo criticaban eran o son quienes ven todo este asunto con más autorrepresión y morbo. Hay que decir además que los complejos físicos heredados por el mestizaje, y el terrible sentimiento de inferioridad que muchos indígenas manifiestan aún por la ciega admiración a todos los blancos europeizados (y que siempre los gobiernos y los medios han impulsado) han marcado una represión de muchas manifestaciones de la auténtica belleza mexicana. Es aquí en lo que radica esta composición fotográ-





Fondo Culhuacán, *Hombre mixe de frente*, ca. 1898. Sinafo-INAH, núm. de inv. 351007

fica, en donde el sujeto es usado como real modelo, donde su parca mirada invita a una apreciación de un todo casi monolítico, que lo tornan un ser enmarcado en un misterioso halo blanco, incitando a la contemplación de su torso, piernas y brazos desnudos. Las marcas en su cara, piernas y manos, la posición de su mano derecha sobre el abdomen y el cabello desordenado le dan a este personaje un aspecto casi sobrenatural, donde estos “defectos” físicos podrían casi no

pasar como tales, si no fuera para acrecentar su intrigante dualidad de belleza-fealdad que le podrían caracterizar, mezcla representada quizás por el efecto luz-sombra que logra el artista sobre su cuerpo al retratarlo.

Es esta belleza auténtica de la cual se ha perdido noción, una exaltación honesta y realista del físico mexicano tal como es, belleza que el modelo y el artista logran plasmar magistralmente.

Obregón y su legado

Luis González de Alba

Todas las religiones guardan restos de sus santos y los exponen a la veneración pública: en Ávila el dedo de santa Teresa; en Moscú la momia de Lenin, en Pekín la de Mao. Pero en pocos lugares una reliquia es expuesta de manera más repulsiva que en México, donde la mano de Obregón flota en una salmuera con tripas, idéntica a la que conserva a otros fenómenos de circo, de feria o del viejo Museo del Chopo.

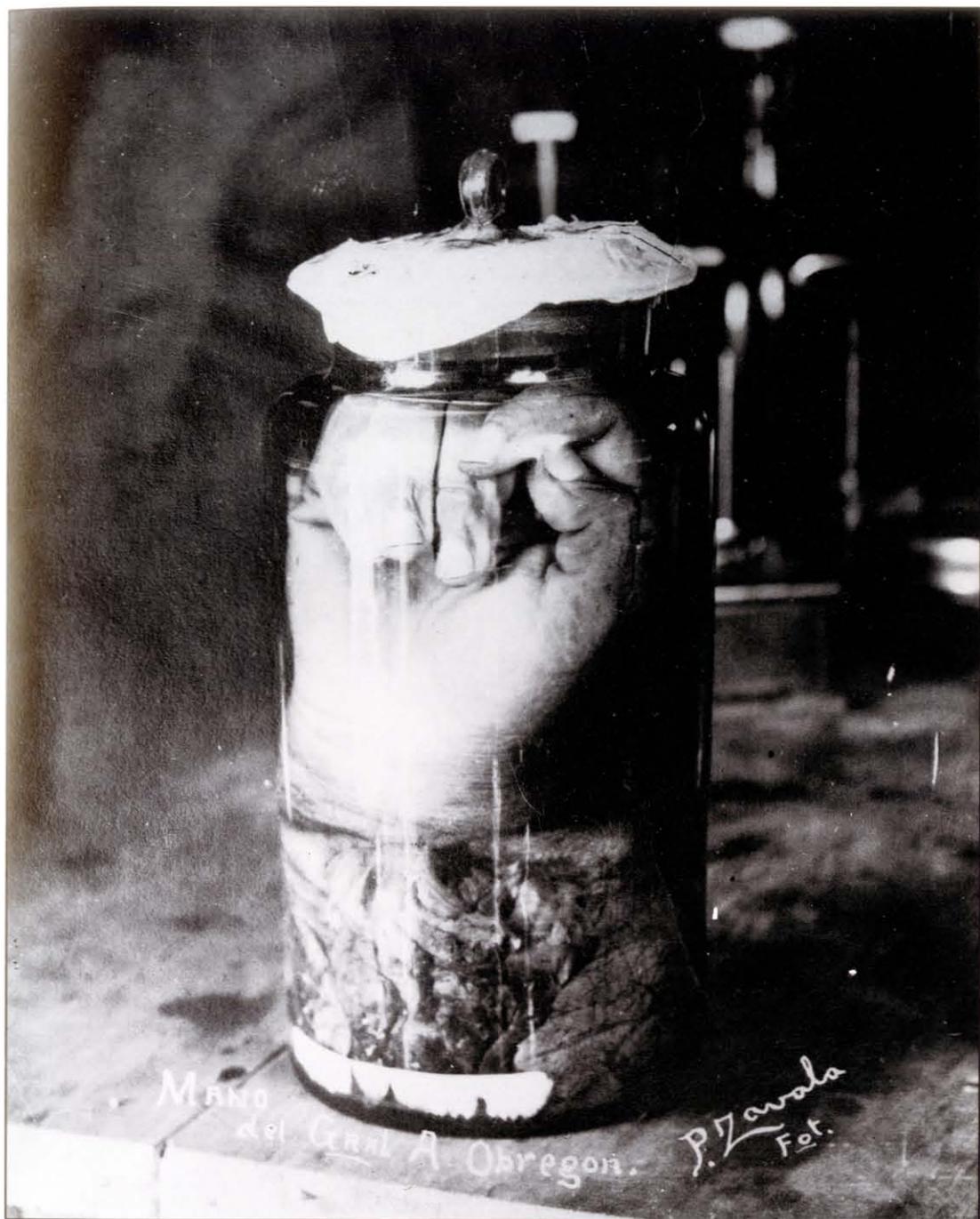
Como puede constatar, los vencedores de cualquier revolución no se constituyen en gobiernos, sino en iglesias, con sus liturgias, sus reliquias y sus recompensas. Desde Obregón, los presidentes mexicanos, gobernadores, senadores y diputados, fueron hasta hace poco dueños de vidas y haciendas. Si les había gustado una finca, una hacienda o una mujer, la recibían de forma comedida. Era la hora que ellos decían. Ante Gonzalo N. Santos o Díaz Ordaz se tenía el mismo poder de resistencia que ante Calígula.

Obregón representa uno de los peores momentos de la historia de México: el pistolón al cinto de los diputados, el asesinato de los disidentes, el silencio de la prensa. El miedo. La vulgaridad hizo pedazos nuestras ciudades, derribando bellas construcciones “pa’ que pasen los coches.” Y la prepotencia destruyó todo atisbo de democracia en el corazón mismo de los ciudadanos. Obregón y los suyos enseñaron durante ochenta años a arrebatar cuando se pierde, y polvos de aquellos lodos es la negativa de los más recientes huelguistas universitarios a reconocer el mandato de la mayoría: ni las

asambleas en contra, previas a la huelga de diez meses, ni la voz de un plebiscito intachable pudieron sacudir su convicción de ser los herederos de la historia. Obregón y su camarilla nos hicieron un daño mayor que el de gobernar mal: convencieron al pueblo mexicano de que el poder es para beneficio propio: estacionarse en lugar prohibido, pasarse los altos y gritar en todas partes. De cómo golpear a los opositores dan muestra tanto viejos del PRI, como jóvenes líderes universitarios.

Obregón y su camarilla infantilizaron al pueblo de México, le impidieron crecer. Nos redujeron los pies, como a las chinas de otros siglos, con las vendas del autoritarismo. Estamos tan pervertidos que los gobiernos “nuevos”, como el del PRD en la Ciudad de México, se sienten con entero derecho a disponer de las aportaciones que la población entregó para el cuerpo de bomberos, uno de los pocos islotes que el ciudadano común respeta. El gobierno perredista acepta que de diez millones colectados para equipo, dispuso de siete millones para publicidad. Y todos hemos visto esa publicidad: propaganda electoral para Cárdenas y Rosario Robles pidiendo libertad para los cuervos que crió y ahora le sacan, si no los ojos, al menos la lengua. Es natural, unos y otros son hijos de Obregón.

Los jóvenes de hoy han aprendido desde la cuna ese desprecio por la democracia que hoy exhiben sin sonrojo imponiendo su voluntad, robando, destruyendo los bienes de la Universidad. ¿Pues qué, no son para eso los “movimientos”?



F. Zavala, *Mano del general A. Obregón*, ca. 1925. Sinafo-INAH, núm. de inv. 39258

El mayor mal que nos hicieron Obregón y sucesores no fue que aún tengamos un país con mayorías miserables; no nos lo hicieron en el bolsillo, sino en el alma: somos un pueblo que no da muestras de haber aprendido a perder. Y a ganar tampoco.

Eso es lo que le debemos a los hijos de Obregón, unos en el PRI y otros ya fuera, unos volviéndose oposición, y otros pasando de ser oposición a ser gobierno, pero igualmente convencidos de que lo que hagan estará bien porque lo hacen ellos.

Dos observaciones sobre el paisaje de Mil Cumbres

Jan Hendrix

El vendedor

A finales del siglo XVI, dibujantes holandeses y flamencos viajaban hacia Italia en búsqueda de fragmentos; fragmentos de paisajes del Mediterráneo. Hombres que cruzaban territorios enemigos y cordilleras, sufrían pestes y asaltos para llegar al norte a una Italia pastoral; una arcadia, culta y llena de imaginaria, muy vendible entre los pintores del norte de Europa, envuelto en guerras religiosas, por lo que las imágenes del viejo y nuevo testamento gozaban de gran demanda. Pobre del pintor holandés que nunca había visto un olivo o una montaña, dependía del vendedor de fragmentos. Muchos de los cuadros que hoy en día apreciamos en el Louvre o el Prado son producto de una versión temprana del *photoshop*, de la ficción como verdad absoluta. Las huidas de Egipto de Rembrandt no son otra cosa que una compra astuta de dibujos de rocas, cascadas y demás partes de un paisaje puesto en escena por un gran maestro de la ficción. El paisaje como *back drop* para el duelo entre el hombre y Dios, en el cual Dios siempre lleva la única y última palabra.

El custodio

En el 2000 los satélites registran cada centímetro cuadrado de nuestra tierra, nos escanean un paisaje totalmente vertical como la cartografía de Mercator sobre un papel bond arrugado o sobre la cáscara de una naranja. Hemos perdido la escala del paisaje y nos hemos convertido en observadores de nosotros mismos y de nuestro entorno. Vemos la *natura* y la *naturata* por Discovery Channel y somos campeones del zoom. Registramos vía CNN todos los desastres naturales y nos lamentamos de tal destrucción sin tener la más mínima idea de a dónde nos lleva; en el mejor de los casos nos convertimos en guardabosques, en observadores y traductores de una nueva visión del paisaje, no como escenografía de los actos ideales de los dioses pero sí como campo de acción del hombre. Estoy recordando el inicio de *Dersu Uzala* de Kurozawa, uno de los zooms más largo de la historia cinematográfica. Imaginemos ahora a aquellos buscadores de imágenes en el norte de Italia y al pintor en su estudio en Haarlem, frente a una pantalla ¿qué hubiesen hecho?, ¿hubieran cambiado nuestra visión del paisaje? o ¿hubieran hecho lo mismo?



George Mead Moore, *Las Presas*, grafito sobre papel, 1999



Hugo Brehme, *Paisaje de Mil Cumbres*, ca. 1930. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372859

Retrato de padre e hija

Yishai Jusidman

Tras estudiar música y pintura, Romualdo García montó un estudio de fotografía en Guanajuato, y se desempeñó como retratista a lo largo del Porfiriato. Romualdo diferiría de fotógrafos decimonónicos obsesionados por legitimar su naciente medio con efectos que mimetizaban a la pintura, así como de eventuales fotógrafos modernos engolosinados con la poética de la lente. El sentido y las tensiones de la fotografía serían articuladas por Romualdo en torno a las condiciones inherentes a la práctica comercial del estudio.

Romualdo ofrecía a su clientela, más que semblanzas mecánicas, la posibilidad de encausar historias y deseos a través de un escenario equipado con telones pintados, mobiliario, cachivaches, y variedad de vestidos, trajes y disfraces para satisfacer cualquier anhelo histriónico. Animados por esa ambientación, los sujetos que desfilaron frente a la cámara de Romualdo parecen querer empaquetarse ante nosotros como escaparates de cualidades. Romualdo entendía que las inconsistencias derivadas del asumir una versión idealizada de uno mismo acaban sabotando el intento de procurar la admiración de los demás. Las sutiles discrepancias entre la intención y su materialización dejan al retratado sobreexpuesto e indefenso. Paradójicamente, el disfraz desnuda al retratado. Y una vez atrapadas en la placa, estas presencias mediadas provocan nuestra empatía, pues ninguno de nosotros

es ajeno, en nuestro desempeño social, a esa misma condición emulsificada de drama y ridículo.

El retrato en cuestión no se encuentra entre las imágenes más estrambóticas de Romualdo. Sin embargo, la sobria disposición de la pareja encierra una tremenda carga emotiva. El joven caballero no se ha dejado tentar



Romualdo García, *Sin título*, ca. 1915. Col. Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas, INAH

por el ambiente permisivo del estudio; lleva un traje aburguesado indicativo de una situación semiacomodada, se ha sentado mirando a la cámara y sin expresión alguna espera a que su efigie, realista y pragmática, sea captada. Por su parte, la pequeña, mirando al vacío, se ha puesto un vestido casi churrigüeresco, rematado con un sombrero de pluma de avestruz y un gran moño al cuello, un atuendo de cuento que podría haber descendido de la vaporosa

Arcadia esbozada al fondo. Las ilusiones de ambos no se anulan una a la otra, ni despegan en sentidos opuestos, al ser ancladas con el peso revelador de sus zapatos ya demasiado bien andados. La atención impávida del señor pareciera contraponerse a la lógica traicionera de los artilugios del fotógrafo, pero la tensión del puño cerrado, su única seña de descontrol, advierte alguna inquietud, alguna pena quizás... La tensión de ese puño, que es el pivote compositivo del conjunto, a su vez conecta, a través del anillo, con la palpable ausencia de la esposa/madre. Romualdo García transformó este recuerdo familiar, de manera brillante e insospechada, en una punzante formulación alegórica de *El in Arcadia ego*.

Dos minutos de microhistoria

David Huerta

La noción de *cachivache* ha tenido una fortuna desigual y, por eso, interesante. Ha sido utilizada como mera descripción de un objeto de cualidades indiferentes, más bien inútil, caído en desuso; una presencia cuyo ser-en-sí está como impregnado de futilidad, olvidadizo y desdenable. El doble sonido de la *che*, distintivo de tantas palabras y expresiones chistosas (o violentas) en el habla de México, contribuye a que los cachivaches sean considerados dignos de lástima, de conmiseración; como si merecieran una especie de cristianismo de las cosas, ante las cuales el espíritu se conmueve y se apiada. Los cachivaches se alinean, así como los otros “condenados de la Tierra”.

Los cachivaches tienen un lugar en las casas y en los edificios: el profundo y abigarrado Cuarto de los Cachivaches, también llamado Cuarto de los Trebejos. La fotografía de una fábrica de muñecos de cera recordará de inmediato, a los ojos de muchos, el Cuarto de los Cachivaches. Pero el ingrediente del *trabajo* —se trata de una fábrica, no lo olvidemos— está presente, evocado, como una pátina leve de distante o abandonada laboriosidad.

Lo intrigante, aquí —lo inquietante, diríase—, es la ausencia de gente. ¿Dónde quedaron los hacedores, los dibujantes, los encargados de los moldes, los artifices de las minuciosas articulaciones? Dos minutos antes se han ido; o bien, llegarán dentro de dos minutos. La escena está como cargada de inminencia, hacia adelante o hacia atrás en el tiempo.

Ausencia de gente... Pero, entonces, ¿esas piernas que cuelgan un poco rígidas, negligentes, y su compañero sin cabeza, sin manos, sin pies? No son personas, des-



Fondo Casasola, *Cuarto de armado de muñecos de cera, ca. 1940-45*. Sinafo-ISAH, núm. de inv. 153740

de luego; son figuración, en tres dimensiones, del cuerpo humano, acaso no muy diferentes de las láminas colgadas con alambres y clavos de la pared adjunta. Figuraciones de gente, pero, por supuesto, no la gente misma, que se acaba de ir o que todavía no ha llegado a este cuarto. Hay mexicanos que recordamos aquella expresión: “ver figuraciones”. Se decía de alguien alucinado o acosado por fantasmas necesariamente intangibles: “Se la pasa viendo figuraciones, pobrecito.” Si de repente se nos apareciera un fantasma de cera, ¿sería eso una figuración?

Arriba, a la izquierda, se ve una segueta larga y amenazante. Cercenará más temprano, o ha cercenado ya, en el momento de la fotografía, un cachivache con forma humana —una figuración de nuestros cuerpos. La escalera complementa y coordina, de un modo anguloso y dinámico al mismo tiempo, la composición.

Es una composición barroca, repleta de cosas, como debe estar cualquier Cuarto de los Trebejos. Pero los fantasmas de esta imagen palpitan. De ahí su pertinencia, su manera de hacerse presencia y significación. De ahí también su valor, entendido como una forma de sentir el mundo y su devenir.

Mujeres en el tranvía

José Emilio Pacheco



Gustavo Casasola, *Mujeres en el tranvía*, ca. 1927. Sinafo-INAH, núm. de inv. 196350

El torrente del tiempo viene desde el pasado y al chocar con el porvenir produce el instante, el irrepitible y único instante. No hubo ni volverá a haber otro como él. Sólo puede fijarlo la escritura de luz, la fotografía. En el milésimo de segundo en que va a convertirse en pasado el instante permite que su fugacísima imagen sea transformada en instantánea.

Un día, entre los días transcurridos entre 1925 y 1930, alguien tomó esta foto insondable. Si la publicó en un rotograbado de la época, debe de haber parecido trivial, una escena cotidiana sin relieve. Hoy nos desafía con su misterio. Nunca sabremos nada de las personas a las que retrató. Sólo nos es posible trazar hipótesis endeblas.

Dos mujeres bien vestidas, pero que no disponen de automóvil ni de chofer, suben a un tranvía amarillo de los que atravesaron la Ciudad de México entre 1900 y 1952. Aquel año fueron reemplazados por los entonces modernos vagones de color crema, a su vez abolidos en 1978.

Deben de ser las diez de la mañana. No hay pobres en el tranvía ni gente que se dirija a la oficina o traiga cosas del mercado. Sólo ellas ocupan la banca transversal y se dicen algo tanto más enigmático cuanto que una nos da la espalda y la cara de la otra está borrada.

Acaso el vehículo se desliza por la avenida Chapultepec. Pienso, sin base alguna, que es el “Rápido de San Ángel” y sólo hace unas cuantas paradas. El conductor uniformado lo ha detenido, ha abierto las puertas y mira a quienes se disponen a subir. Jamás sabremos nada de ellos, ni de la mancha de luz que inunda el cuadro por la izquierda, ni de lo que pregona el “Aviso”. En cambio es visible el anuncio de la empresa alemana Siemens.

¿Adónde van las dos mujeres? ¿De qué hablan? ¿Quiénes son? ¿Qué fue de ellas? Sólo es posible creer que la del sombrero de ala dice a su amiga: —Mira: nos retrataron. Y esa foto, en los próximos años, se publicará en una revista llamada *Alquimia*. Y ellos, los que aún no han nacido, también la verán en otro instante que no ha de volver nunca.

Presagio de la muerte anónima

Jorge Juanes



Fondo Casasola, *Una muerte pública*, ca. 1940. Sinafo-INAH, núm. de inv. 72044

Los dioses han huido, permanecen en resguardo, la retirada es absoluta. El día a día de los hombres desamparados, nosotros, los modernos, se encuentra cubierto por el manto velado de dicha ausencia. Estamos solos. No nos queda más que el mundo circundante, a la mano, donde la vida de cada uno transcurre a todos los niveles en la objetividad prosaica del tumulto cotidiano: azaroso vaivén de relaciones, acontecimientos, encuentros y desencuentros. Aquí impera lo efímero y casual y no lo eterno. Acecha eros, pero también acecha la muerte. Puede ser en cualquier momento, la foto lo expresa de modo contundente, expresa ante todo la muerte anónima y anónimamente observada. Un hombre entre tantos cuya vestimenta habla de una vida de trabajo duro, un hombre al que se le ha negado inclusi-



ve la muerte propia que prolonga nuestra libertad y nuestra finitud radicalmente asumidas. La cámara fotográfica registra, la escena es tremebunda, sacude, conmociona, es el tiempo de la barbarie, de la violencia impune. La sangre del asesinado, coagulada ya, centra y cierra un círculo ritual. La policía observa. El sentido común y la lógica hacen mutis. Unos clavan la mirada en el infierno, otros buscan respuesta en las alturas. La cámara fotográfica se hace cómplice de la desolación: allí donde no llega ningún canto, allí donde el pavimento semeja una lápida improvisada. La placa en blanco y negro capta de modo directo y al margen de metáforas la quiebra del mortal, una impresión que es expresión; estado de duelo que anuncia el final de las certezas y el comienzo de los interrogantes, ¿por qué? Silencio. Silencio. Silencio.

María Zavala “La destroyer”, ayudó a bien morir a los soldados

Pablo Ortiz Monasterio

Las sorpresas marcan, dejan mella. Recuerdo bien la primera vez que vimos la foto de María Zavala. Trabajábamos en un libro fotográfico sobre la Revolución mexicana, con materiales del Archivo Casasola. Queríamos mostrar a los grandes jefes y caudillos al lado de los héroes anónimos de la guerra que, como todas, es terrible y absurda.

Para mi sorpresa el fondo “Revolución”, causante, en buena parte, de la gran celebridad del archivo resultó ser más bien pequeño, con imágenes clásicas como Zapata y Villa en la silla presidencial o los zapatistas en Sanborn’s ya muy conocidas y publicadas.

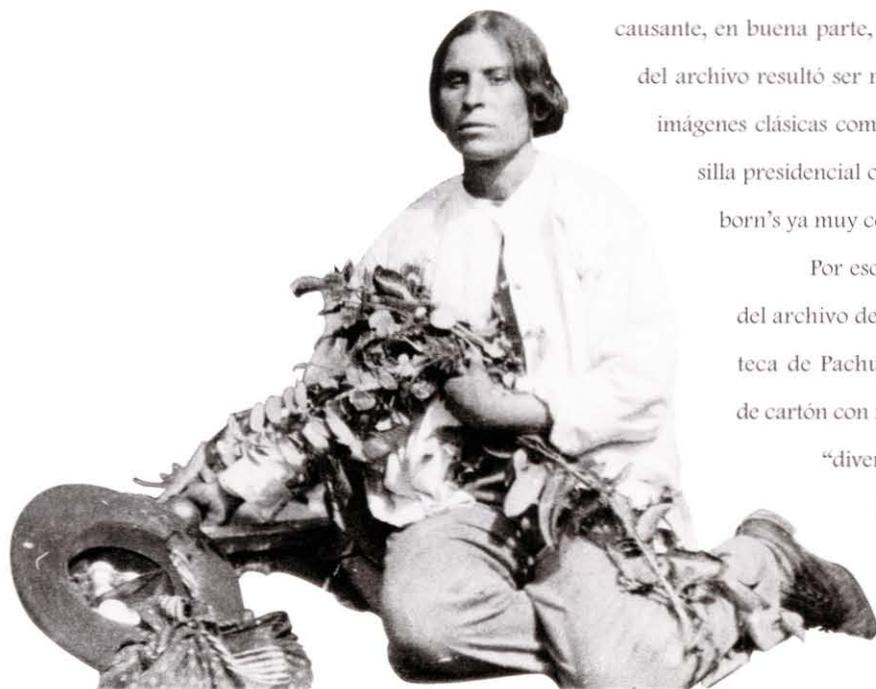
Por esos días habían enviado del archivo de Culhuacán a la fototeca de Pachuca una serie de cajas de cartón con materiales fotográficos “diversos”, una tenía escrita la palabra “Revolución” en un costado. Abrimos la caja y la revisamos minuciosa-

mente. Contení una serie de cua-

ternos o álbumes de fotos más bien pequeñas, pegadas a unos folios con breves leyendas alusivas, que había armado el notable coleccionista Felipe Teixidor.

El álbum sobre la Decena Trágica es una obra maestra. En esas hojas amarillentas con sus fotos pegadas, se condensa el dramatismo y la violencia de aquellos diez días de la Ciudad de México, cuando Huerta se enfrentó y derrotó al presidente Madero y a su ejército.

El señor Teixidor había hecho hace más de cincuenta años lo que nosotros intentábamos hacer para la colección Río de Luz del Fondo de Cultura Económica. A partir de un conjunto dado de imágenes, seleccionar algunas y ordenarlas





Fondo Casasola, *María Zavala, "La destroyer", ca. 1913. Sinafo-INAH, núm de inv. 687560*

para ponerlas en página, con la intención de explicar o acercar al espectador-lector al fenómeno de la guerra revolucionaria en México.

Otro de los cuadernos estaba dedicado a la rebelión delahuertista, en contra del presidente Obregón, en 1923. El país estaba destruido, cargaba a cuestas cerca de un millón de muertos y demasiados años de guerra. Los generales sólo querían mandar. En estas imágenes se veía a la tropa cansada y jodida, cadáveres de oficiales tendidos en el campo de batalla, heridos en las estaciones del tren. Fue en ese contexto de desolación que apareció la foto de María Zavala, el texto mecanografiado consignaba la siguiente leyenda: "María Zavala, 'La destroyer', ayudó a bien morir a los soldados". Nos cautivó de inmediato y aseguró un sitio relevante en nuestro libro. María Zavala está sentada en los durmientes de la vía del tren; en

la mano izquierda lleva un ramo de hojas, en la derecha brilla un objeto esférico, da la impresión que aquello lo utiliza para sus trabajos. La vía del tren le sirve de escenario, de plataforma para desplegar su poder, gentes del pueblo, empobrecido y anónimo, se juntan a su alrededor como para dar fe de su capacidad y de su fuerza. La escena se construye para que el fotógrafo la registre. Con su máquina diabólica él también da fe de que María Zavala, "La destroyer", ayudó a bien morir a los soldados. De primer golpe no se sabe si es hombre o mujer, va vestida de pantalón y sombrero pero hay algo delicado en su rostro, en la forma en que está sentada.

Me recuerda al Niño Fidencio, aquel que curaba en Espinazo: presencia firme, serena y asexual. ¿Será que el Niño Fidencio también sabía como ayudar a bien morir?

La Bella Unión

Aurelio de los Reyes



Fondo Casasola, *Vista de la Ciudad de México, ca. 1900*. Sinafo-INAH, núm. de inv. 5619

Esta fotografía la ví por primera vez por accidente; la incluía un catálogo de una exposición fotográfica organizada en Moscú por la Fototeca del Centro Regional del INAH en Pachuca, que se encontraba en un escritorio de la dirección del instituto de mi adscripción. La ví justo en el momento en que la necesitaba —porque buscaba imágenes de los 22 jacalones, construcciones rústicas de madera, lámina, lona y cartón, abiertos entre 1899 y 1900 en diversos barrios populares de la Ciudad de México— para el libro *Vivir de sueños*, el cine en México de 1896 a 1920. Había encontrado algunas vistas de barrios populares en la revista *El Mundo Ilustrado*, pero ninguna tenía la imagen de un teatro provisional, así que esta imagen me pareció extraordinaria.

Mucho se ha caminado desde entonces (1979) en la localización de fuentes gráficas para la historia de México, no solamente en la Fototeca Nacional del INAH en Pachuca, sino en el Archivo General de la Nación, en otros acervos y en múltiples archivos regionales, y sin embargo no he visto una imagen como ésta, que me ofrezca un instante de una plazuela po-

pular con su bullicio y los pobladores con indumentaria tan diversa, de ellos y de ellas, con una gran variedad de sombreros y de rebozos, un mundo más rural que urbano, a pesar de la arquitectura, decimonónica en su mayor parte; se aprecian también las sombrillas que protegen a los vendedores, registradas mucho antes por la litografía, pero sobre todo un espacio urbano con una carpa como el Teatro Salón

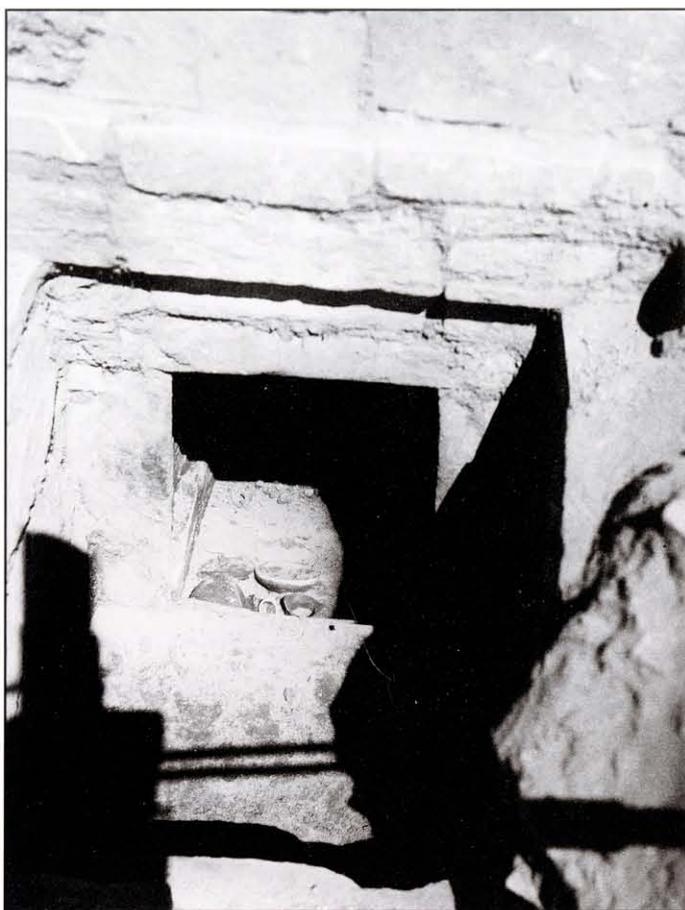
México de esta fotografía, por lo que me sigue pareciendo una imagen excepcional y extraordinaria, no solamente por el universo contenido, sino por la vista, tomada al parecer desde un primer piso, que ofrece una panorámica de un punto de la ciudad que aún no he identificado. A simple vista pareciera la plazuela de la Alhóndiga con la Santísima al fondo, y sin embargo al confrontar *in situ* la fotografía no cuadra el paisaje urbano; tampoco es la plazuela del Carmen, ni la de Santa Catalina, ni la de la Santísima, ni la de San Sebastián. Podría ser algún punto cercano a San Miguel o la plazuela donde se encontraba el teatro Guillermo Prieto, en Mixcalco, puntos hoy modificados radicalmente por la urbanización.

En la fotografía se aprecia la placa con el nombre de la calle, pero ilegible por la dimensión de la misma.

En *El Mundo Ilustrado* y en otras revistas similares se pueden encontrar imágenes de diversos rumbos populares de la ciudad, pero ninguna vista de alrededor de 1900 de conjunto con la calidad y el universo de La Bella Unión.

Tumba 59

Irma Palacios Flores



Fondo Culhuacán, Tumba 59, Monte Albán, Oaxaca, ca. 1930 Sinafo-INAH núm. de inv. 368429

Lo primero que llama mi atención de la fotografía es la fuerza gráfica que determina su composición, en donde prevalece un gris luminoso transgredido por la presencia de una oscuridad profunda que articula la imagen con severos trazos de carácter geométrico. La impresión inicial es que se trata de una escena muy contemporánea seguramente de carácter urbano, una observación más cuidadosa, nos va mostrando una mayor complejidad, efectivamente la escena es urbana pero al contrario de lo que a primera vista parecía, lo que vemos pertenece a una antigua cultura mesoamericana, el cua-

drado central que sugería la ventana de un edificio, es en realidad la oscuridad tras la que podemos ver lo que podrían ser los restos de un entierro. La imagen está tomada de arriba hacia abajo, la sombra circunscribe un hueco rectangular que hace eco al cuadrado central marcado también por la oscuridad de su interior, es cerca de medio día lo que acentúa el contraste entre la luz y la sombra provocando ambigüedad en la percepción de los distintos planos. El exquisito carácter geométrico se explica cuando nos acercamos a conocer la ficha técnica de la fotografía: Tumba 59 Monte Albán, Oaxaca

Francisco Villa llorando

Ruggiero Romano

Villa fue sin duda uno de los hombres más fotografiados de la Revolución, quizás el más fotografiado. La imagen que reproducimos aquí es tanto más extraordinaria, cuanto la gran mayoría de los clichés fotográficos nos lo muestran siempre riendo o al menos sonriendo; y no es exagerado decir que, incluso cuando aparece serio o muy serio, en el fondo de sus ojos se distingue un destello malicioso.



El 8 de octubre de 1914, Francisco Villa acudió ante la tumba de Francisco Madero, a quien había querido profundamente. Pero fue un “amor no correspondido”, para retomar la feliz expresión de Friedrich Katz, porque a partir de cierto momento, Madero respondió a la devoción de Villa ignorándolo, dejándolo enmohecer en prisión y autorizando su liberación sólo cuando pensó que Villa libre podría serle más útil que preso. Creo que finalmente Villa comprendió la ambigüedad de Madero: para constatar que había empezado a entrever que su amor no era del todo correspondido, basta con la lectura de los mensajes que le hizo llegar desde su detención.

Y sin embargo, Villa consideró como una obligación sincera (y no de pequeña política) inclinarse sobre la tumba de su amigo y llorar como un niño desesperado, un año y medio después de su muerte (los hombres de Huerta mataron a Madero el 18 de febrero de 1913).

Es siempre difícil interpretar y todavía más imaginar cuales son los pensamientos de un hombre. A pesar de ello me permito proponer una suerte de lectura de lo que pensaba Villa en el instante en el cual la foto fue tomada.

Villa debió revivir en ese momento el extraordinario recorrido que lo condujo del estado de ilegalidad al de revolucionario. Sin duda Madero no había “traicionado” los ideales de la revolución que tan bien había explicado al Villa marginal para sumarlo a su causa. Mas aquél debió, sin



Fondo Casasola, *Francisco Villa llora ante el sepulcro de Madero*, 1914. Sinafo-INAH, núm. de inv. 6048

duda, aceptar compromisos. De ahí su ambigüedad hacia Villa. A pesar de todo, Villa supo que gracias a Madero, él pudo tomar conciencia de que la *valentía* podría también ser puesta al servicio de una gran causa. Madero lo envió a la cárcel, pero fue en esta prisión donde Villa aprendió a leer y donde se dio cuenta de la importancia, no sólo personal, individual, sino colectiva de la instrucción.¹ Fue asimismo a través de Madero que Villa aprendió que no sólo existe la fuer-

za para hacer valer su derecho, también estaba la ley. Por lo tanto, para Villa, estar ante la tumba de Madero, no solamente significó manifestar su dolor por la desaparición de un gran jefe revolucionario, sino también (¿sobre todo?) la del artesano de la gran transformación que, entre 1910 y 1913, hizo de él mismo un revolucionario: sus lágrimas fueron sobre todo expresión de la nostalgia por un momento fundador de su vida.

¹ Para permanecer dentro del contexto de los comentarios fotográficos, hago notar que en las cuantiosas fotografías de Villa después de 1913, con bastante frecuencia aparecen en el bolsillo superior

de sus chaquetones numerosos lápices, que Villa parece ostentar con orgullo.

Tres turistas en Veracruz

Ana García Bergua



Fondo Casasola, *Turistas en el puerto de Veracruz*, ca. 1935. Sinafo-INAH, núm. de inv. 82691

En realidad, tienen razón quienes dicen que las fotos roban el alma de los sujetos retratados. De hecho, uno siempre tiene la impresión de que es el fotografiado el que nos mira desde su lado del espejo, y no al contrario como parecería. Algo se queda de nosotros en las fotos que nos toman, algo que nos reprocha y nos ve con asombro después. Estos tres turistas en Veracruz se ven molestos, como si el retrato fuese algo antinatural, algo que no debería ocurrir. La posición de entrada, tan incómoda; las ropas elegantes, adecuadas para caminar con gracia por el muelle, saludar levantando el sombrero de carrete, las sombrillas tan apropiadas, las medias, todo parece mojarse, arrugarse, mancharse, sentados como están casi en el suelo del muelle, el ceño fruncido por el sol, el pensamiento perdido en la lejanía o en los detalles de una situación conflictiva. Vean, si no, la expresión de la mujer del centro, aquella que parece ser la novia, o la esposa: resentimiento, sentimiento por algo que él no le cumplió. Y mírenlo a él, esa seriedad que raya con el enojo. ¿Qué capricho le habrá pedido esta vez?, ¿comer dónde, alojarse dónde, quizá regresar ya, ahora mismo a la capital, lejos de este calor, de los mosquitos o de algún jarocho dema-

siado galante?. Y observa la mortificación de la que será hermana, prima, cuñada o amiga, que con los ojos suplica, nos suplica quizá a nosotros, sáquenme de esta situación, sáquenme de esta foto, ya saben que entre marido y mujer... A lo mejor ni querían ser retratados, pero el hombre de la cámara cómo insistió, cómo los siguió por el muelle, desde la Parroquia quizás, y no quedó satisfecho hasta no tenerlos atrapados, arrinconados en un muelle casi al borde del precipicio, de las quijadas de los tiburones, y poderse él esconder debajo de su paño negro, como un mago, empeñado en celebrar aquel instante melancólico en una regocijada explosión de magnesio. Atrás, el mar poco activo e indiferente, los barcos, quizás el mercado o la aduana, cómo saber. Tan enorme como si fuera un desierto, tan borroso Veracruz detrás de ellos, como las lágrimas que empañan la mirada, la alegría olvidada de las vacaciones. Antes, no cabe duda, los turistas eran seres humanos a los que les ocurrían cosas, no como estas hordas de ahora obligadas a la felicidad. Y el paisaje, sensible a todo, se regocijaba con ellos o se desolaba si les iba mal, como este mar indefinido, como los tablones duros de este muelle.

Hombre kickapú

Alfredo López Austin

Fueron trueques por telas de algodón, cobijas, cuchillos y armas de fuego. Por los ríos San Lorenzo y Hudson llegaban a la región de los Grandes Lagos los mercaderes blancos y sus mercancías. Primero se dieron a cambio las pieles finas. Muy poco tiempo después se fue entregando, a jirones, el destino. Fue el costo de ingreso a un sistema que avasalla, invade la existencia, se aloja en lo íntimo y disuelve el tejido que se ha venido entrelazando durante milenios.

En la primera mitad del siglo xvii la convulsión de una historia perturbada alcanzó a un pueblo de lengua algonquina, semisedentario, que en torno a las aguas lacustres alternaba la caza de invierno con los cultivos de maíz y frijol en el verano: los kickapúes. A principios del siglo xviii, hostigados por los nuevos dueños del territorio, los kickapúes se fueron alejando de sus fértiles bosques para llegar a muy distantes regiones meridionales. Para 1770, uno de sus grupos había entrado en contacto con el gobierno novohispano, al solicitar tierras a la Corona Española; en 1795 obtuvo como respuesta el permiso para establecerse a las márgenes de los ríos San Ángel y Sabinas, en territorio texano. Mucho después, envueltos en los conflictos entre el México independiente y la Texas separatista, diversos pueblos indios penetraron a territorio coahuilteco. Un grupo kickapú, uno seminola y uno muskogui, firmaron con el gobierno del presidente José Joaquín Herrera, en 1850, un acuerdo por el cual los indios se comprometían a combatir a apaches, comanches y lipanes a cambio de las tierras que les fueron asignadas. Problemas políticos ocasionaron que seminolas y máscogob abandonaran muy pronto el territorio mexicano. Quedaron desde entonces en Coahuila los kickapúes y los negros que habían sido esclavos de los indios. Poco después del acuerdo con el gobierno mexicano, ambos grupos fueron reacom-



Fondo Culhuacán, *Hombre kickapú*, ca. 1870. Sinafo-INAH núm. de inv. 351399

dados en aldeas que reciben el nombre común de El Nacimiento.

Pese a su asentamiento en Coahuila, el duro peregrinaje de los kickapúes no ha terminado: como muchos otros pueblos indígenas que habitan el territorio mexicano, deben viajar a los Estados Unidos, año con año, para aliviar su precaria situación económica.

Los kickapúes han sido concientes de su historia. Siguen confiando en que sus tradiciones forman un escudo contra un mundo adverso. Fincan su esperanza de continuidad como etnia en la conservación de su idioma, su religión y sus costumbres. Hoy, idioma, religión y costumbres sufren los embates del sistema avasallante que va arrancando su destino a jirones a todos los pueblos del mundo. Los kickapúes, amparando sus creencias y su culto en una discreción que no transige ante la curiosidad de los extraños, rezan aún a su dios, Kitzihiaata, en lengua propia, y se estiman como el pueblo elegido.

¿Hasta cuándo conservarán la fuerza para ser ellos mismos? La vieja fotografía de un varón kickapú bien puede reflejar el anhelo de preservar la autenticidad de la vida.

El cielo y la claridad, la tierra y las tinieblas

Joan Fontcuberta



Fondo Culhuacán, *Águila disecada para muestra del escudo nacional*, 1916. Sinafo-INAH núm. de inv. 353435

Explica Rudolf Wittkower que la lucha entre águilas y serpientes tuvo realmente lugar en el albor de los tiempos y es fácil entender que la visión de tal combate debió causar un impacto indeleble en la imaginación humana: el más poderoso de los pájaros combatiendo al más peligroso de los reptiles. La grandiosidad de tal confrontación proporcionaría al evento una dimensión cosmológica tan enorme que traspasaría las barreras de las civilizaciones, las épocas y las geografías. Representaciones del encuentro del águila y la serpiente son frecuentes en la antigua Mesopotamia,

en las mitologías mediterráneas e hindúes, en China y Mongolia, así como en las Américas precolombinas. El águila suele simbolizar el cielo y la claridad, y la serpiente, la tierra y las tinieblas. Estas fuerzas opuestas van adoptando significaciones especiales según su posición en las diferentes construcciones cosmológicas. Para los antiguos mexicanos, el sol, la deidad suprema, se expresaba bajo la forma de un águila que despedaza una serpiente y un conejo, símbolos de la noche y de la luna. El águila mordiendo una serpiente sobre un nopal constituye el jeroglifo para el centro de la civilización azteca,

la ciudad de Tenochtitlan (de hecho, el nombre de Tenochtitlan designa el ancestral contraste cosmológico entre el sol y la oscuridad).

Según parece, esta fotografía del Fondo Casasola fue realizada alrededor de 1910 para servir como modelo a una de las versiones del escudo nacional de México. Considerando tal propósito y la temática misma de la imagen, la composición habla a un doble plano simbólico: el que atañe a significados que se expresan en la heráldica y la numismática, pero también el que atañe a la propia fotografía. Propongo comentar este aspecto autorreferencial.



Presenciamos una puesta en escena de dos animales disecados. La taxidermia (piel en orden) es una técnica que permite preservar y coleccionar muestras de la naturaleza, de igual manera que la cámara reduce el mundo a imágenes para un álbum. Taxidermista y fotógrafo comparten una tarea destinada a la duración y a la posteridad. En ambos casos se pretende perpetuar una presencia más allá de la desaparición y de la muerte. Tal vez el fotógrafo no es más que el taxidermista de la luz, alguien que naturaliza una realidad reducida a su piel visible y la pone en orden. En ambos casos se trabaja con las apariencias: el taxidermista, en su elaborada teatralización, ha pretendido captar una instantánea tridimensional —el momento decisivo, el tiempo congelado—, ha procurado simular el dramatismo de la lucha, ha insuflado vida a unos cuerpos inertes. Quizás a su vez el taxidermista no es más que un fotógrafo que curte la superficie de la realidad y la rellena de serrín.

Puede que taxidermistas y fotógrafos pequen de soberbia, como los antiguos embalsamadores que se creían capaces de dominar la vida y su más allá. Lo gracioso es que en este caso el naturalista no ha construido la escena con una serpiente sino con un lagarto. Tanto da: las apariencias se imponen. El símbolo ejerce una presión tal sobre nuestra percepción que inconscientemente metamorfoseamos el lagarto en serpiente. Es un prodigio al que también la fotografía nos ha acostumbrado: sobre las sales de plata iridiscentes por la oxidación y el tiempo proyectamos fantasmas que tomamos por reales.

Al fotografiar el trabajo del taxidermista incurrimos en una acción simbólicamente metafotográfica. Y para colmo, el contenido: Tenochtitlan, contraste entre el sol y la oscuridad, gestión de la luz y la sombra. ¿No es justamente ése el negocio básico de la fotografía?

La dama del perrito

Christopher Domínguez Michael

No soy buen observador. Aunque vivo rodeado de íconos, éstos tienen una significación personal, íntima o religiosa que poco tiene que ver con la imagen. Es frecuente que tarde meses o años en atender la portada de un libro o de un disco, así se cuenten entre los favoritos de la colección.



La fotografía “Fumadora de opio”, del Fondo Casasola y fechada en la Ciudad de México hacia 1935 del siglo xx, no me dijo gran cosa —si es que las imágenes me hablan— hasta que descubrí —o me hicieron ver— que un perrito yace, hurga o duerme en su falda. O será una cola de zorro entrometida en el diván. No lo creo.

Pero acerquémonos a la composición descomponiéndola. El fondo, tras el cortinaje, una especie de cortinaje, que cubriría el camastro, muestra aparentemente un tapiz con una figura masculina, descarnada, expresionista, que muestra unas nalgas más propias del anatomista que del pornógrafo.

La mujer que fuma no me gusta. El rostro, quizás bello, muestra esa brutalidad imbécil del adicto que conozco bien. Es difícil imaginarla posando: ese extravío es verosímil.

Me interesa más imaginar, pues de las imágenes sólo deduzco lo inmóvil —el símbolo— o sus antecedentes, esa narración que culmina en la fotografía, ambos aspectos sin duda intrascendentes para el buen espectador.

Acepto cualquier anécdota costumbrista que pueda narrarse antes de culminar en la imagen. La dama y el perrito como en Chéjov, autor de un cuento imperfectible con ese motivo, son una pareja melancólica que puede verse en cualquier ciudad. Bajo los espejuelos de Chéjov —ya no usaré otros— la dama y el perrito carecen de vida propia.



Fondo Casasola, *Fumadora de opio*, ca. 1930. Sinafo-18241, núm. de inv. 6663

Caminan y hasta se dirigen a un fumadero de opio. Simbolizan a quien los mira, al autor de esa estructura narrativa, quien es, al mismo tiempo quien sufre la historia, la imagen.

Un varón ve irse a la dama del perrito para siempre. Rendido a un costumbrismo que Chéjov hubiera reprobado; no así Gutiérrez Nájera, imagino a la opiómata como una mujer que abandona. Es crudelísima consigo misma, en consecuencia, ninguna forma de mal le es ajena. Su única compañía es el perrito, pues la opiómata es de aquellos monstruos, tan abundantes, que al mostrar su amor por las bestias domésticas, patentizan su execración de la humanidad.

No, naturalmente no contaré la tremebunda historia de cómo el fumadero de opio se volvió refugio consuetudinario de la dama del perrito. Pero la banalidad de mi visión y su consecuencia inmediata —inventar una historia— me dicen mucho acerca de mi pereza visual.

“La dama del perrito”, de Anton Chéjov, cuenta una historia difícilmente aplicable a esta fotografía. Pero como un marco al que le faltaba su marialuís y su imagen, ese cuento ya tiene, en lo que a mí respecta, un símbolo que lo contiene. Ésta es la muy universal dama del perrito. Y hay un hombre que no imagina que esta fotografía, acaso clave de su destino, existe.

La mujer frente al tribunal

Carla Rippey



Fondo Casasola, *Mujer en un juicio*, ca. 1920. Sinafo-ISAH, núm. de inv. 75264

A lo mejor peco de una sensibilidad exagerada al reaccionar ante la situación de esta mujer, escogida entre varias en situaciones similares, todas enfrentándose a una sociedad acusadora. Me impacta particularmente la conformación del tribunal, porque todas las fotos que vi están fechadas en una época en que el aparato de la justicia era aún un mundo masculino, sin mujeres jueces ni abogadas. Y me doy cuenta que lo que me impacta de la escena no es solamente su condición de mujer, sino también su aura de belleza, como si hubiera una contradicción intrínseca entre belleza y culpabilidad.

La fotografía mexicana me remite a la interpretación del pintor francés Jean-Léon Gérôme de *Friné frente al tribunal*, una obra presentada en el Sa-

lón de 1861 de París, y que de tal manera lo exponía a jueces no menos severos que los encargados de procesos criminales. En cuanto a Friné, no tenemos que imaginar su aspecto físico —nos fue conservado por el escultor griego Praxíteles. Resulta que la afamada cortesana, que disfrutaba de esa curiosa licencia de cultivarse y pensar, tolerado en las mujeres así designadas (como las del “mundo flotante” japonés, o las mujeres de la antigua corte de esa nación, albergue de la autora de la primera novela del mundo), fue un día acusada (porque hasta la licencia tiene sus límites cuando uno se mete con los dioses) de impiedad, llevada a juicio, y condenada a muerte. En el momento culminante del juicio su abogado, imaginemos que con un gran gesto dramático, le quitó su capa, dejan-

do al descubierto su exquisita desnudez. Al ver el espectáculo, los jurados no pudieron más que dejarla en libertad.

Algunos vieron el cuadro de Gérôme como una excusa para el voyeurismo barato; otros calificaron el gesto de pudor como digno de una maestra de escuela. Resulta que la actitud de la retratada (a quien vemos cubriéndose la cara, más nada más, con su brazo, y así con los brazos levantados haciendo resaltar el cuerpo expuesto), en esa ambivalencia entre revelar y exponer, encontró tal eco entre los franceses que desató una moda que imitaba el gesto de un sinfín de fotografías en el formato *carte de visite*, tan populares en la época.

Las mexicanas fotografiadas demuestran un impulso parecido en quererse esconder. Todas las enjuiciadas tienen la cara y/o pelo cubiertos, con velos, sombreros, el rebozo, o hasta con las manos. Una parte del encubrimiento es típica de la época, pero otra parte importante es atribuible a la vergüenza. La desnudez de las retratadas consiste en su vulnerabilidad ante una sociedad que las enjuicia. Por bien o por desgracia, la belleza, que en otras situaciones sociales podría ser escudo o arma, no sirve de escapatoria; no hay cláusula legal para ello. Pero hay algo imperativo en sí en el estado de la belleza, desde el cuento de García Márquez en que las mujeres del pueblo declaran que alguien tan triste y tan bello tiene que llamarse Esteban, hasta el obrero muerto de Álvarez Bravo que nos hace revelar frente a su desaparición, tanto por su belleza como por su condición humana. Hay algo imperativo que se maneja en nivel frívolo con las mujeres de los anuncios del Palacio de Hierro, que exigen ser perdonadas por permitirse o ser bellas. Muy aparte de lo injusto de reaccionar de forma distinta ante un ser normal y uno con esa dote y, también, aparte de la larga y pertinente discusión de la naturaleza de los crímenes, y supuestos crímenes perpetuados por mujeres, la mujer frente al tribunal, como una santa frente a la Inquisición, sigue con el extraño poder de convencernos de su inocencia, o verla por lo menos perdonable, nada más por el gozo que experimentamos en contemplarla.



Una forma de memoria

Gerardo Suter



Fondo Casasola, *Madero y Pino Suárez a su paso por la Plaza de Armas*, 1911. Sinafo-INAH, núm. de inv. 36351

Quisiera insistir en la idea de que la fotografía es una forma de memoria, y de que la definición de fotografía no debería ser tanto el arte de escribir con luz, sino el de escribir con el tiempo.

Nosotros no estuvimos presentes en éste, como tampoco en tantos otros acontecimientos históricos; sin embargo, la imagen que se revela ante nuestros ojos y que aparece como un reflejo de la realidad, se convierte en un referente que nos permite establecer un antes y un después del momento fotografiado, y nos permite apropiarnos de ese hecho, y nos permite por ende asignarle un espacio en nuestra memoria.

A partir de ese instante colocamos una marca y establecemos un conteo. El momento decisivo, como diría Cartier-Bresson, es esa conjunción de espacio y tiempo que en este caso nos permite ser testigos de un hecho particular de la historia nacional. Difícilmente podríamos hablar del pasado y fundamentar nuestras ideas, sin la existencia de registros como éste.

Parte de nuestra memoria está llena de instantes contruidos a partir de imágenes fotográficas, y por ende, está llena de marcas, de huellas que nos permiten reconstruir hechos, imaginar cosas, desear otras.

Probablemente, no lo sé con exactitud, esta fue la primera vez que en El Zócalo se registró un acontecimiento con estas características. Así lo quiero pensar.

Quizás, ésta sea una de las primeras imágenes que hablan del inicio de un largo peregrinar hacia la creación de una sociedad más

justa y democrática. Todos son grandes actores en esta representación social: los dos personajes principales y la muchedumbre eufórica se dan cita en ese gran escenario que es El Zócalo de la Ciudad de México para manifestarse, por primera vez, en contra del poder o a favor de la democracia.

Esta imagen del Zócalo es un vivo ejemplo de que una fotografía nos permite recordar, aunque no hayamos estado allí, de que México colocaba una de las primeras piedras para la construcción de la democracia. Esta fotografía es parte ya de nuestra memoria.

A partir de aquel momento se han sucedido innumerables acontecimientos. Seguramente no podríamos contar la cantidad de eventos ocurridos en El Zócalo y que han ido modelando un nuevo país, el mismo que, casi un siglo después, espera la llegada de aquél anunciado momento.

Es parte de nuestra memoria. No creo que sea un sueño ni una falsa esperanza, simplemente creo que esta imagen estimula nuestro pensamiento.

Los carros del templo mayor

Eduardo Matos Moctezuma

La Chevrolet es una compañía de carros de fama mundial. Los hay verdes, rojos, negros... la gama cromática se queda corta ante la proliferación de tonos que acompaña a los productos de esta marca. Año con año, al igual que sus competidoras dedicadas al mismo menester, salen nuevos modelos que transitan orgullosos, por todas las calles del mundo. Los vemos por aquí y por allá; la televisión nos alimenta

la envidia de ver al volante del nuevo modelo a un tipo idiota acompañado de una hermosa mujer (recuérdese que calificar de idiota a alguien que anda con una bella mujer es ley común). No hay duda de que la Chevrolet es una de las más poderosas empresas del orbe. Pero... lo que no sabe el lector es que los carros de Chevrolet han intentado, por lo menos en dos ocasiones, regresar en el tiempo para llegar a la morada de los dioses antiguos, con funestas consecuencias para ellos (los carros).

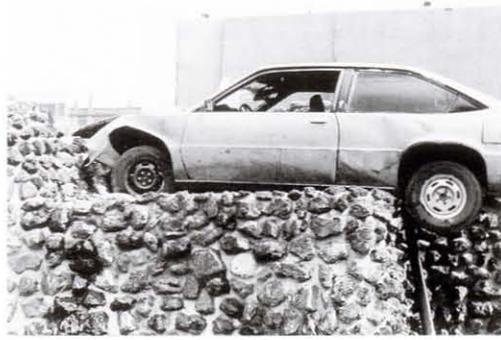
Quien lea esta nota pensará que estoy loco. Independientemente de la veracidad de esto, voy a demostrarles que lo que digo es verdad.

Corría el año de 1978. En la esquina de las calles de Guatemala y Argentina en el centro Histórico de la Ciudad de México, se acababa de encontrar, el 21 de febrero de ese mismo año, la monumental escultura de Coyolxauhqui, deidad lunar cuyo cuerpo decapitado y desmembrado yacía, inerte, al pie del templo de Huitzilopochtli. La noticia recorría la ciudad. Los arqueólogos corrían al lugar del hallazgo. Hasta el presidente de la República fue a rendirle pleitesía a la diosa.

En esas estábamos, cuando la madrugada del 25 de febrero, a las 6:00 AM, un vehículo marca Chevrolet placas 963 BWY, que transitaba por la calle de Guatemala detrás de la Catedral, no vio las indicaciones de que la calle estaba cerrada por las excavaciones y se siguió de frente, quedando sobre las tarimas que prote-



Fotos: Eduardo Matos, *Templo Mayor*, mañana del 20 de agosto de 1999



gían a la diosa. El carro fue retirado del lugar por las grúas de tránsito 166 y 199. A la escultura no le pasó nada, pero el vehículo...

Pasaron los años. El Templo Mayor se conocía en todo el mundo. Los hallazgos continuaron hasta la fecha, sorprendiendo a tirtios y troyanos. De repente, en la madrugada del 20 de agosto de 1999, un carro que había sido robado era manejado por un policía del Distrito Federal. Transitaba a gran velocidad por la calle de Guatemala de oriente a poniente, lo que lo llevó a romper la reja de la zona arqueológica para irrumpir violentamente por la parte posterior del Templo Mayor. El carro voló ocho metros para caer

sobre pisos de estuco y escalinatas prehispánicas con el daño consiguiente. Al borracho chofer no le pasó nada, pero nada de nada, pues salió libre por lo que la juez consideró “daños a particulares” o algo así.

Aunque los dioses protestaron nadie los escuchó, pero el carro quedó destrozado al igual que el cuerpo de la diosa Coyolxauhqui. ¿La marca del vehículo? ¡Chevrolet! ¿Y las placas? 964 mJ (nótese que el carro anterior era 963). El carro fue retirado por una grúa gigantesca.

De todo lo anterior se desprenden varias cosas: o la Chevrolet algo se trae contra el Templo Mayor, o el Templo Mayor algo se trae contra la Chevrolet.

La fotografía en Michoacán

Guadalupe Chávez Carbajal - Agripina Alfaro Trujillo

Las presentes líneas forman parte del trabajo y rescate que desde hace algunos meses realiza el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, con la creación de un Archivo Fotográfico que, hasta el momento, reúne casi tres mil fotografías de carácter histórico (aproximadamente desde las últimas décadas del siglo XIX a los años cincuenta del siguiente) y un número indeterminado de imágenes sobre aspectos administrativos, académico-culturales y cotidianos de esta casa de estudios.

En un intento por identificar y clasificar las imágenes nos dimos a la tarea de iniciar una investigación documental que nos permitiera conocer el contexto histórico de la fotografía en este periodo, a través de la información contenida en diversos repositorios estatales. Si bien es innegable el origen decimonónico de la fotografía, con el paso del tiempo sus fines fueron cambiando: la atracción que Théodore Tiffereau mostrara, entre 1842-1847, por los paisajes de México incluía los de Michoacán y, aunque es la referencia más antigua, no es posible confrontar las imágenes. Por otro lado, está la intensa y callada producción de fotógrafos que esperan ser identificados.

A Tiffereau le seguirían muchos más de diferentes nacionalidades; los motivos y los alcances de cada uno de ellos fueron diversos: promocionar las posibilidades de inversión en Michoacán y otros estados de la República, así como en los giros comerciales más fructíferos; ensalzar a la administración porfirista y exhibir la riqueza que los hombres de negocios habían encontrado en Michoacán durante esta etapa. Otros realizaron minuciosas observaciones sobre la flora y la fauna; el interés por las costumbres y características raciales de los distintos grupos indígenas de México motivó a algunos a recorrer Michoacán y registrar en centenares de fotografías las particularidades de cada grupo. Un buen ejemplo es la obra de Carl Lumholtz y Frederick Starr.

La fotografía también se utilizó ampliamente, desde los años setenta del siglo XIX, para registrar a los criminales peligrosos. La primera imagen que se conserva data de 1873. A juicio de las autoridades carcelarias se debían fotografiar a los criminales que merecían un trato riguroso y un expediente especial: gavilleros, homicidas incestuosos, facinerosos, buscapleitos, estafadores, secuestradores, etcétera. Estas fotografías fueron tomadas en la cárcel de la ciudad de Morelia, si bien los sentenciados eran de diferentes lugares del estado. No hay que olvidar que Michoacán era un foco de violencia, lugar con gente de sangre caliente, lo que llevó a Maximiliano de Habsburgo a declarar que la capital del estado era "la ciudad más peligrosa y políticamente más difícil del imperio... un pueblo inflamable y por eso, también peligroso... muy liberal y por eso tanto más digna de ser visitada".



Anónimo, *Sin título*, ca. 1865. Col. Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Al menos desde principios del porfiriato se estableció en Michoacán la normatividad sobre prostitución que exigía la foto de las prostitutas, que se anexaba a la filiación, domicilio y categoría. Fue hasta 1923 que se incluyó esta última cuando se implementó un nuevo reglamento. Se tenía especial cuidado en que dichas mujeres refrendaran anualmente su libreta de control, donde las autoridades municipales sellaban por un peso cada refrendo y se vigilaba de forma permanente que no salieran de las casas o barrios asignados para que ejercieran su profesión.

El retrato prostibulario que se desarrolló en Michoacán en apariencia se concretó a Morelia, pues no tenemos noticias de otros lugares del estado. La mayoría son fotos tomadas en dos estudios de la ciudad; dudamos que se realizaran por los fotógrafos de los Talleres de la Escuela Industrial, dependencia a cargo del municipio. En cambio el retrato criminológico se llevaba a cargo en estos talleres, evitando pagar a particulares lo que en sus propios talleres se podía elaborar. Del mismo modo, buena parte del trabajo fotográfico que desde 1885 se empezó a registrar en los títulos profesionales de escribanos, notarios, médicos cirujanos y parteros, profesores, telegrafistas y maestras en instrucción primaria, correría a cargo de los referidos talleres.



Anónimo, *Lago de Patzcuaro*, ca. 1920. Col. Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

La enseñanza académica de la fotografía en Michoacán da inicio en dos instituciones educativas de carácter civil, el Colegio de San Nicolás y la Escuela de Artes y Oficios, —ésta más tarde recibiría el nombre de Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz—;¹ la primera, fundada por don Vasco de Quiroga, de larga vida a pesar de clausuras y guerras, en 1900 fue transformada en Escuela Preparatoria, donde se impartía la enseñanza previa a las carreras profesionales de abogado, escribano, agente de negocios, médico, farmacéutico, profesores de obstetricia y profesores de instrucción primaria.

La materia de fotografía se abrió en los primeros días de 1884, bajo la dirección del profesor Felipe Torres, reconocido fotógrafo de la ciudad; al mismo tiempo se acondicionó el taller apropiado para esa nueva materia, que no correría con mucha suerte pues al parecer tuvo cuatro años de vida, al igual que el taller; no obstante la publicidad que la prensa le diera. De esta forma quedó la escuela de Artes y Oficios como el único establecimiento educativo donde se enseñaba fotografía.

En la Escuela de Artes además de fotografía se impartía, en talleres apropiados, herrería, carpintería, hojalatería, zapatería, encuadernación, dibujo lineal, música, imprenta litográfica y tipografía. Antes de consolidarse como un centro artístico con proyección mundial, esta escuela cruzó por periodos graves pero en poco tiempo presumía de contar con un sofisticado equipo, que redituó en la calidad de su trabajos; así se demostró en un concurso nacional de bellas artes realizado en Puebla, al iniciar el siglo xx.

Los excelentes trabajos presentados por los michoacanos en esa ocasión fueron ampliamente comentados por el periódico capitalino *El País*: "En el centro del salón, colocados en lujoso escaparate, se exhiben retratos de nuestro finado artista Lorenzo Becerril y fotografías de relieve, únicas en su género, enviadas por los alumnos de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz de Morelia, que representan vistas de Michoacán y retratos, entre los que sobresale el del señor Gobernador D. Aristeo Mercado, decidido protector de esa

gran escuela que no conoce rival entre las otras de la República". No obstante que no se dice el lugar que ocupó en el certamen, se hace énfasis en la calidad de esta institución cuyo reconocimiento internacional se hiciera evidente en la Exposición Internacional de París de 1889 y, cuatro años después, en la exposición de Chicago.

Ante la buena actuación de estos fotógrafos michoacanos se ofreció mayor impulso a la Escuela, equipando de lo necesario al taller de fotograbado para cuyo fin se contrató los servicios de la Casa Alfredo Block y Compañía, a través de su agente Julio Moyse quien, al visitar los varios departamentos de la Escuela Industrial, emitió el más favorable juicio acerca del grado de adelanto del plantel.

Sin duda el progreso científico y tecnológico del nuevo siglo favorecieron notablemente a la escuela Industrial Militar, equipándola con los adelantos más sofisticados que la Kodak ofrecía en México por medio de sus agentes Steadman y Trager. Con los finos aparatos hacían impresiones no sólo en papel y lienzo, sino sobre marfiles, porcelanas, carátulas de relojes, pétalos de rosas y toda clase de superficies bien pulimentadas. El llamado Gran Taller Fotográfico de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz, premiado en las Exposiciones Universales de Chicago, París y Buffalo, y con medalla de Oro en el "Concurso de Nubes" convocado por la Sociedad Mexicana para el Cultivo de las Ciencias, pronto diversificó y amplió su producción de imágenes no sólo litográficas, sino también las fotográficas con fines comerciales que aparecían en periódicos, volantes y carteles.

Durante el resto del gobierno de Aristeo Mercado hasta el triunfo de la Revolución, en 1914, esta institución ejerció el predominio fotográfico en todo el estado. Después de esa fecha y debido a la inseguridad que reinaba en Michoacán, la Escuela fue clausurada y reabierta siete años después por el entonces gobernador General Francisco J. Múgica, ahora con el nombre de Escuela de Artes y Oficios para Varones, pero ya nada sería igual. El predominio que tuviera en la actividad fotográfica quedaría ahora en manos de los fo-

tógrafos establecidos y los ambulantes, que lo mismo estaban en cualquier rincón del accidentado estado o en sus principales ciudades. Es probable que muchos de ellos fueran egresados del taller fotográfico de la Escuela Industrial.

Con el creciente uso de la fotografía en todos los sectores sociales, sus funciones se diversificaron aún más, el periodismo empezó a utilizar estas imágenes por lo menos desde la primera década del siglo xx. En esa etapa se reprodujeron casi exclusivamente edificios y personajes sobresalientes de la administración porfiriana. Se trataba de promocionar las obras públicas del gobierno y los beneficios que los michoacanos recibirían con ellas. Por otro lado, este medio de comunicación contribuyó de manera fundamental para acentuar el carácter comercial de la fotografía, lo que se reflejó en la multiplicación de anuncios de productos, empresas de diverso tipo y diversiones públicas.

Al mismo tiempo, se consolidaba el uso de las tarjetas postales, las ofrecían con abundancia farmacias, papelerías, estanquillos y grandes establecimientos. En general cualquier noticia, anuncio, oferta o invitación sobre fotografía o cine era bienvenida y ampliamente comentada por la prensa. Un lugar especial ocupan las notas referentes a los avan-

ces científicos en materia fotográfica y aquellas sobre los daños perniciosos a la moral y las buenas costumbres que ambos medios propiciaban.

Además de las funciones desarrolladas por la Escuela Industrial Militar, Michoacán albergó a fotógrafos —y estudios fotográficos— de diferentes calidades y para todos los gustos y necesidades. En la cada vez más larga lista encontramos a Gertrudis G. Cerda, mejor conocida como "Tulita Cerda", profesora de escuela primaria en el suroeste de Michoacán hasta las primeras décadas del siglo xx; Celestino Gutiérrez, los hermanos González y Zepeda, Genaro Ruesga, Ramón Zalce, J. Villalobos, Salvador Olmos y Cía., Rafael Elizarrarás; Foto Mier, Ruperto Martínez, Eduardo y Medardo Chacón, Foto Navarro, Foto Chávez Ruiz, Juan N. Mora, Foto Valdés, Foto Zavala y Enrique A. Cervantes. Más un número impreciso de fotógrafos ambulantes, así como las carpas fotográficas que funcionaban en las principales plazas y parques del estado. Cada uno de ellos, cualquiera que haya sido el círculo social al que servían y el periodo que les tocó vivir, fueron los responsables de crear una memoria social y política con base en las imágenes fotográficas que nos legaron y que hoy conserva la Universidad Michoacana.

¹ En la Academia de Niñas, fundada en 1886, se daban algunos elementos de fotografía aunque no con el carácter que se ofrecía a los varones. De esta escuela egresó como profesora de instrucción

primaria Gertrudis G. Cerda, probablemente la primer fotógrafa en Michoacán.

Primer Encuentro Nacional de Fototecas

Sistema Nacional de Fototecas

Del 20 al 22 de septiembre del 2000

Por primera vez en el país, y durante tres días, se llevará a cabo lo que viene a ser un primer encuentro de fototecas a nivel nacional, que tendrá lugar en la ciudad de Pachuca, Hidalgo. En el mismo participarán 24 archivos fotográficos que forman parte del Sistema Nacional de Fototecas y miembros de su Consejo Consultivo; 31 instituciones públicas y privadas de México, Chile, España e Italia, así como fotógrafos, críticos y curadores, junto a historiadores de la fotografía y del arte. El Primer Encuentro Nacional de Fototecas tiene como objetivo el intercambio de experiencias entre los profesionales vinculados a la difusión y conservación de la fotografía, para con ello estimular un mejor conocimiento de la importancia que tiene la conservación y difusión del patrimonio fotográfico del país como parte de nuestra memoria individual y colectiva. Dicha reunión se llevará a cabo en colaboración con el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, el Centro INAH Hidalgo y la Presidencia Municipal de Actopan.

El encuentro iniciará con una presentación sobre políticas de archivo fotográfico a la que seguirán cinco mesas de trabajo sobre las áreas que deben integrar una fototeca. Estarán coordinadas por profesionales y participarán especialistas del área: Conservación, Juan Carlos Valdez; Catalogación, Emma Cecilia García; Reproducción, Adrián Mendieta; Investigación, Rebeca Monroy; y Difusión, Carlos A. Córdova. Durante el Encuentro se inaugurarán dos muestras fotográficas y se exhibirán materiales, así como publicaciones fotográficas. Vinculados al evento, se ofrecerán talleres sobre la formación de archivos y de iniciación a la fotografía. Con este Primer Encuentro Nacional de Fototecas se establecerán prioridades y programas de trabajo a seguir en los archivos hasta la siguiente reunión.

Mayores informes:

Tels: (771) 436 53; (771) 912 74; fax: (771) 319 77

e-mail: sinafo@prodigy.net.mx;

fototeca.pachuca@inah.gob.mx

<http://www.inah.gob.mx>

Una sobreviviente memoria fotográfica: Dolores Casasola

Rebeca Monroy Nasr



Piedad Casasola fotografiando a sus sobrinos, ca. 1945. Fotografías: Archivo Familia Olivares-Casasola

En medio de un tenue sol que incrementa su calidez segundo a segundo, me encuentro ante un rostro amable y una sonrisa que me recibe a todas luces, y que amortigua mi contaminado andar y mi angustiada tardanza netamente urbana. Entro a la casa que habita Dolores Casasola de Olivares con dos de sus cinco hijos, la señorita Dolores y el señor Javier. Rostros amigables y una permanente sonrisa son los ejes que rodean la entrevista. Doña Dolores a sus 93 años muestra una actitud tranquilizante, además de su preclara y envidiable memoria, de quien es la única sobreviviente hija del decano y reconocido fotoperiodista mexicano: Agustín Víctor Casasola (1874-1938). Llego a ella intrigada e interesada por la mención que encontré en un artículo de los años cuarenta del escritor Antonio Rodríguez, donde mencionaba la labor de las “mujeres Casasola” y su trabajo en el lado “oscuro” de la fotografía.

Plena de anécdotas, rodeada de las fotografías tomadas por la familia Casasola, Doña Dolores narra su participación en la empresa de su padre en los años veinte: “Tengo o hago la fotografía que usted necesite”, rezaba el anuncio publicitario de los Casasola. Ella al lado de su hermano Agustín trabajaron el laboratorio para propios y extraños, pues el servicio de la agencia cubría el revelado e impresión de las placas de vidrio de los aficionados a la fotografía. Además Dolores Casasola recreó en los años veinte singulares imágenes que se hacían a partir de mascarillas previamente elaboradas. El negativo que se utilizaba era una acuarela sepia con algún motivo floral o gráfico, muy a la usanza del *art nouveau*, y te-

nia una parte reservada o enmascarillada, para que en una segunda impresión se incluyera en la imagen final el retrato específico encargado. A estas doble impresiones se les conocían con el nombre comercial de *Vignettes D'Art Cristalino*, y eran tarjetas postales personalizadas, pues la imagen reflejaba el rostro del personaje en cuestión inmerso en un ambiente de suyo romántico, particularizado e individualizado como los buenos retratos de la época, que proponían y denotaban una finita identidad. Ese trabajo lo desarrolló la joven Dolores con gran gusto y se perfeccionó en las faenas del cuarto oscuro.

Por su parte, en esos años don Agustín padre, salía de tomar las fotografías que consideraba noticia informado por la prensa o por los rumores de la calle, que señalaban algún acontecimiento importante.

Regresaba con sus placas en imagen latente, revelaba e imprimía él mismo sus fotos para después llevarlas a los periódicos y revistas de la época. Doña Dolores permaneció realizando el trabajo de laboratorio cerca de dos años, y sin menoscabo de su condición y convencida de su gusto por las labores del hogar, abandonó el trabajo para tiempo después casarse con Jenaro Olivares (1897-1984) que en aquellos años era comerciante y tiempo después ingresó al gremio, entrenado por el propio suegro. Desde los años treinta y por el resto de su vida profesional fue el reportero gráfico de *Novedades* y fotógrafo del Tribunal de Menores.

El reportero Olivares es el creador de una famosa fotografía que ha dado la vuelta al mundo: aquella donde mien-



Ismael Casasola fotografiado por unos campesinos, ca. 1955
 Abajo: Agustín Víctor Casasola de niño con su madre, ca. 1875

tras vitorean y cargan en andas al torero Rafael Rodríguez, se observa claramente la mano de un joven ladronzuelo que roba la cartera del ovacionador. La imagen fue publicada en 1950 por el *Novedades*, después José Pagés Llergo la publicó a doble plana y finalmente, llegó a las páginas de la norteamericana *Life*.

En los posrevolucionarios veinte, los hermanos de doña Dolores empezaban a perfeccionarse en las faenas diarias del fotoperiodismo pues Gustavo (1900-1982), Ismael (1902-1964) y Agustín (1904-1980) ya se integraban a las labores que su padre practicaba con tanto afán. Justo entonces nació el más pequeño de todos, Mario (1922-1988) rodeado del olor a metol, hidroquinona y polvos de magnesio, quien viendo por doquier placas e impresiones en blanco y negro, al igual que sus hermanos pareciera haber sido “amamantado con revelador” —como señaló Rodríguez—, pues se integraba desde ese momento a la estirpe paradigmática del fotoperiodismo mexicano.

Por su lado, la otra hija de Agustín Víctor, Piedad Casasola (1909-1953) practicó la fotografía de manera profesional como ayudante del Taller de fotografía de la Dirección de Obras Públicas, en el año de 1938, aunque siempre aquejada por su salud se vio obligada a abandonar eventualmente sus quehaceres. El gusto por la cámara de Piedad era innegable y con su sencilla cámara Brownie Junior Six-20 de carrete, fijó imágenes familiares, que a lo mejor se escaparon de la vista de los otros profesionales Casasola. Es encantadora la fotografía donde se le ve en el patio de la casa-estudio Casasola de Holbein 67, pecho a tierra retratando a los sobrinos. De temperamento delicado y frágil desde su nacimiento, tal vez a consecuencia de padecer del corazón, Piedad también era una mujer muy atractiva y de buen carácter. No se casó ni tuvo hijos, lo cual le permitió que a la

muerte de su padre en 1938 se mantuviera al frente del negocio, lo administró admirablemente ofreciendo servicio a publicaciones nacionales y extranjeras, y satisfaciendo las necesidades familiares hasta su muerte que sobrevino quince años después.

La labor de las mujeres Casasola no tuvo tintes discriminatorios, no hubo actitudes que impidieran su inserción en el mercado de trabajo profesional.

En el caso de la joven Dolores fue de una forma natural y socialmente aceptada el hecho de ingresar a las labores de la cocina fotográfica, y después abandonarla en bien de la familia nuclear que deseaba formar. Por otro lado, la búsqueda de Piedad en el trabajo administrativo y su gusto por realizar imágenes de vida cotidiana la hicieron acreedora a un lugar especial en la familia. Bien supo llevar adelante la profesión que con tanto afán su padre abrazó en el porfiriato, cuando se percató de la importancia de acompañar sus artículos para *El Imparcial* con fotos, y encontró en la cámara un discurso adecuado a sus necesidades expresivas, documentales y gráficas, heredando ese gusto a los hijos y nietos. Entre los miles de negativos elaborados por la dinastía Casasola aún hay muchas historias que contar.

Cuenta doña Dolores aquella vez que Ismael fue tomado dormido en las difíciles condiciones de trabajo por las que suelen pasar los fotoperiodistas, o bien suscita comentario la imagen de este, donde es tomado por su cámara que ahora afocan y disparan los indígenas. Miles de anécdotas aguardan ser escuchadas, escritas y vistas. Porque también las imágenes están imbricadas con las historias de vida —por obvias razones, me es muy difícil la distinción personalizada o autoral de las fotos lo cual pareciera mera necesidad estético-historicista, pues para ellos el castizo apellido implica y significa todo un complejo esfuerzo familiar.





Ricardo Elizondo Elizondo, *Polvo de aquellos lodos*, México, Tecnológico de Monterrey, 1998, 109 pp.

Indudablemente un libro de impecable factura —agradable formato, buen papel, forrado en tela— que entendemos culmina una relación de años entre las imágenes y el autor, según él mismo lo confiesa en el texto introductorio.

Celebramos también que esta edición corrobore el interés que en Monterrey se tiene hacia la fotografía histórica (o antigua, como la denomina Elizondo), con el cual se consolida otro camino más en el rescate y los estudios regionales y que se vea en estas imágenes una “fuente primaria para la investigación en múltiples disciplinas” (p.10).

Sin embargo, la selección y sobre todo la mayoría de los textos que acompañan a cada fotografía, apelan a una nostalgia que se queda en el suspiro; siendo muy pocas las veces que se convoca a este medio visual como recuperación crítica de un pasado sobre el cual valdria la pena reflexionar.

Falta consistencia en los fechamientos de la toma y en la atribución de su autoría, salvo en muy pocos casos, quizás por inferir que ésta se adivina en la fotografías que aparecen, siendo estos datos básicos para hacer de las fotografías verdaderos documentos para la investigación.

No obstante algunas imágenes denotan la particularidad del pasado regiomontano, sirva como ejemplo de ello la que ocupa la página 108, identificada como “Pequeño templo”. En medio de andamios y apuntalamientos de madera que soportan las bóvedas de concreto, posa para la cámara un conjunto de trabajadores. A primera vista nos atrae el interesante juego entre las estructuras de madera, los trabajadores y los distintos planos, pero fijémonos en el texto que acompaña a la fotografía:

Proceso de construcción de las bóvedas de Templo de Dolores, a fin del siglo XIX. (junto al arranque del arco, en el extremo derecho asoma una botella de cerveza)

Aunque no presisa una fecha, ni se atribuye la toma a ninguno de los dos autores Desiderio Lagrange o Jesús Sandoval, la observación entre paréntesis provoca numerosas preguntas y respuestas, pero destaca una particularidad que sólo podría darse en ese momento en Monterrey.

Personalmente me hubieran gustado más ejemplos como éste, y que a través de las imágenes y textos seleccionados se hilvanaran las especialidades y peculiaridades que forjaron la actual cultura regia; pero que no se malinterprete, en el libro existen otros ejemplos que apuntan a la estructuración del entendimiento de este pasado.

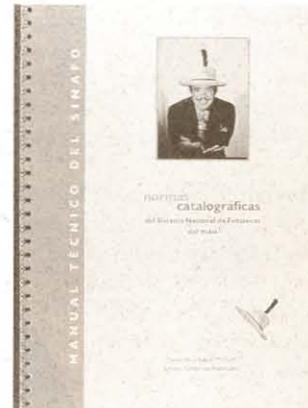
Se extraña también una edición temática de las fotografías, o una historia que dirija al lector a través de la selección de imágenes. Quiero suponer que esto se debió a que el autor marca otra ruta. Bajo el título “Suposiciones, conexiones, lectura libre en el *polvo de aquellos lodos*”, Elizondo nos

cuenta su personalísima relación con el acervo y efectivamente, las 98 imágenes seleccionadas nos conducen libremente por diversos momentos y personajes del Monterrey de entre siglos. Cual fantasmas juguetones (y suponemos son los mismos fantasmas que acompañaron al autor desde su primer encuentro con ellos), los distintos personajes nos encaminan por calles, plazas y edificios, para regresar nuevamente a interrogarnos sobre nuestras impresiones. Léase si no, el texto del retrato de orgulloso padre, madre e hijo que aparece en la página 79, “Enigma”:

Después de ver tantas calles es bueno pasear la vista por una escena familiar. Los ojos de estos personajes se niegan a contarnos su historia...

Que no extrañe si tras hojear este libro, nuestros zapatos terminan un tanto empolvados.

Gina Rodríguez



Paula Alicia Barra Moutlain e Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *Normas catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas del INAH*, México, Conaculta-INAH, 2000, 49 pp.

Como todos los manuales realmente útiles y prácticos en la materia, el que ahora nos ocupa tiene la función de establecer las normas catalográficas necesarias para el correcto funcionamiento de todo archivo fotográfico en el país. Para tal cometido, resulta claro que el indispensable ordenamiento y clasificación de las fotografías, es la condición *sine qua non* de dicho funcionamiento; y aunque pudiera ser reiterativo, el énfasis lo ponemos porque ahora, más que antes, se requiere del requisito imprescindible de la funcionalidad. O sea que, para acabar pronto, un archivo o colección de fotografías que no esté incluido en esta funcionalidad se condensa de antemano a una situación incierta, porque no está resuelta esa condición de ordenamiento intrínseco propio de tales materiales documentales; y así de entrada, pierde incluso un elemento básico para su valoración, pues un material clasificado e identificado cuenta inmediatamente en una carrera contra el tiempo, porque así podemos decidir sobre su cuidado y permanencia de la mejor manera posible.

Bien se apunta en la presentación de este manual, como lo hace Adriana Konzevik (pp. 7-8), que “conservar sin dar a conocer nos lleva a un callejón sin salida” de ahí que “una de las tareas fundamentales del SINAFO es elaborar instrumentos

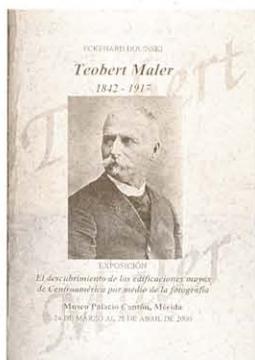
que faciliten el acceso al conocimiento de las imágenes salvaguardadas en los archivos". Así los autores del manual, Barra y Gutiérrez, aportan una propuesta consistente y profesional, como podría esperarse tras una consulta con los expertos. El manual, en sí mismo, es accesible al lector especializado y al lector común, entendiendo a éste como un lector que podría manejar una información básica del vocabulario de la fotografía, así como de la historia de México en sus principales épocas. Naturalmente, por lo que toca a los procesos fotográficos, que no han sido pocos, es recomendable la consulta de una obra de referencia, donde pueden estar explicados al detalle. Por lo pronto en este manual se enlistan los 73 procesos que toma en cuenta el International Museum of Photography, de la George Eastman House en Rochester, Nueva York. Este listado es la única parcela del manual en que puede transitar sin mayor dificultad un lector expresamente cultivado en los procesos de marras.

Los otros cinco anexos del manual se refieren a una ficha catalográfica como la tiene en uso el SINAFO; el 3, a una lista de claves de los fondos o autores; el 4, al sistema de registro y codificación de originales para la clave topográfica; el 5, a los tipos de deterioros; y el 6, una tabla de épocas históricas como sigue:

- Época Prehispánica: 5000 AC-1500 DC
- Época colonial: 1521-1821
- Formación de la República: 1822-1867
- Periodo Moderno: 1867-1910 (también citado como República Liberal)
- Porfiriato: 1876-1911
- Periodo contemporáneo Siglo XX: 1910-2000
- Revolución armada: 1910-1920 (A partir del gobierno de Adolfo de la Huerta, en 1920, los periodos posteriores se cuantifican en los gobiernos presidenciales, con excepción del conflicto Estado-Iglesia, la guerra de los Cristeros hasta el conflicto en Chiapas, cuya terminación es una interrogante).

Todo un mundo de fotografía histórica al que no será exagerado destinar un ejército de catalogadores para llevar este manual como evangelio para hacer un trabajo monumental, sin desanimarse desde ahora, porque hay que recordar que todo monumento, de las dimensiones que sea, comienza con una piedra, aunque sea chica.

Fernando del Moral González.



Eckehard Dolinski, *Teobert Maler (1842-1917) El descubrimiento de las edificaciones mayas de Centroamérica por medio de la fotografía*, Mérida, Museo Palacio Cantón, Universidad Autónoma de Yucatán, 2000.

Existen, sin duda, dentro del amplio universo de la historia de la fotografía mexicana importantes "hoyos ne-

gro" o espacios realmente pocos conocidos por los investigadores dedicados a esta área. Uno de ellos es el enorme campo del trabajo realizado por los llamados fotógrafos viajeros. Los géneros abordados por estos fotógrafos fue muy amplio, pero quizás el más importante es el tema arqueológico porque a través de él se dieron a conocer las ruinas arqueológicas de nuestro país a todo el mundo. En el siglo XIX llevar un registro de las ciudades mayas, zapotecas o mixtecas, fue una fascinación que estuvo presente en varios artistas, desde Catherwood en 1842 o Charnay en la década de los cincuenta. Imbuidos de un interés a la par científico y artístico varios de estos fotógrafos descubrieron los espacios arqueológicos, sorteando infinidad de dificultades y en ocasiones sufragando sus propios gastos. Teobert Maler fue uno de esta pléyade y, a consideración de muchos, el más importante por la cantidad de obra realizada, ahora dispersa en varias colecciones de todo el mundo.

Llega a México con el ejército de voluntarios austriacos en la época de Maximiliano, y su permanencia en el país se prolonga a la etapa de la República Restaurada (1867-1876); pero será hasta finales del siglo pasado, ya en la etapa porfiriana y hasta el siglo XX, cuando realiza sus fotografías de innumerables zonas mayas, muchas de ellas apenas conocidas entonces.

La sola biografía del personaje merecería todo un estudio en que se combinan los intereses científicos con la aventura, pero sobre todo el enorme amor que tuvo por las ruinas mayas y la conservación de las mismas. Con enorme acierto la Universidad de Yucatán, en conjunto con el INAH y otras instituciones, presentó esta interesante exposición y catálogo hecho por el principal biógrafo de Maler, el alemán Eckehard Dolinsky. En verdad se quisiera que muchas de las investigaciones que se hacen sobre fotografía fuera de la calidad de este trabajo, el cual inicia con la puntual cronología del personaje que va de 1842 a 1917, fecha de su deceso ocurrido en Mérida.

Después, el autor nos lleva a conocer su legado y explicar el por qué de su importancia para la arqueología, la historia y la fotografía. En este punto se destaca la labor de Maler dentro del contexto en el cual realizó sus fotografías y se le compara con los demás fotógrafos que realizaron un trabajo semejante, sin caer en los excesos de colocarlo en un primer plano. No es el caso, y el autor destaca la calidad artística y técnica de la obra de Teobert Maler, lo que da la pauta de sus comparaciones. Finalmente se encuentra la lista de las instituciones y las colecciones privadas que conservan la obra de Maler, explicando el origen de esta colección y la cantidad de las fotografías, junto con ello tenemos la más extensa bibliografía sobre el fotógrafo tanto a nivel nacional como internacional, que es a mi juicio el aspecto más importante del catálogo. Se dice fácil, pero para el investigador estos dos últimos aspectos, y dada la cantidad de obra de Maler y lo que se ha escrito de él, representó un esfuerzo en verdad loable. En tan poco espacio el lector queda con un panorama lo suficientemente amplio para conocer la vida y el legado de un fotógrafo alemán. Un trabajo que están esperando muchos fotógrafos olvidados dentro de una historia actual.

Arturo Aguilar Ochoa





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

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

Con una base de datos que brinda información acerca de cada fotografía que se presenta en forma digitalizada, y con la posibilidad de acceder a través de fondos, autores, épocas y un thesaurus que cuenta con poco más de 2 300 entradas. El visitante podrá obtener en forma inmediata una copia láser de la fotografía de su elección, o bien ordenar la impresión de una copia artesanal que se elaborará en la Fototeca Nacional.

Entre los fondos que es posible consultar se encuentran:

- Fondo Casasola
- Fondo Tina Modotti
- Fondo Juan Arzumendi
- Fondo Cruces y Campa
- Fondo Teoberto Maler
- Fondo Charles B. Waite
- Fondo Prehispánico
- Fondo Estereoscópicas
- Fondo Teixidor
- Fondo Nacho López
- Fondo Jorge Acosta
- Fondo Hugo Brehme
- Fondo Guillermo Kahlo
- Fondo Julio Michaud
- Fondo Semo
- Fondo Étnicos
- Fondo Chapultepec

El Módulo brinda servicio de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas; previa cita con Gabriela Núñez, a los teléfonos 55 14 32 51 y 52 07 45 59 al 63, ext. 141. Dirección: Liverpool No. 123, planta baja, col. Juárez, México, D.F.

▲ CONACULTA • INAH ☼



Fotografías: Cannon Bernáldez



CONACULTA • INAH 



9 771405 778023